



revija za film in televizijo

# ekran

vol. 26  
letnik XXXVIII  
3, 4 2001  
600 SIT

**novi slovenski filmi**

kruh in mleko, zadnja večerja, poker,  
barabe, oda prešernu, trdnjava evropa

**intervju:**

jan cvitkovič

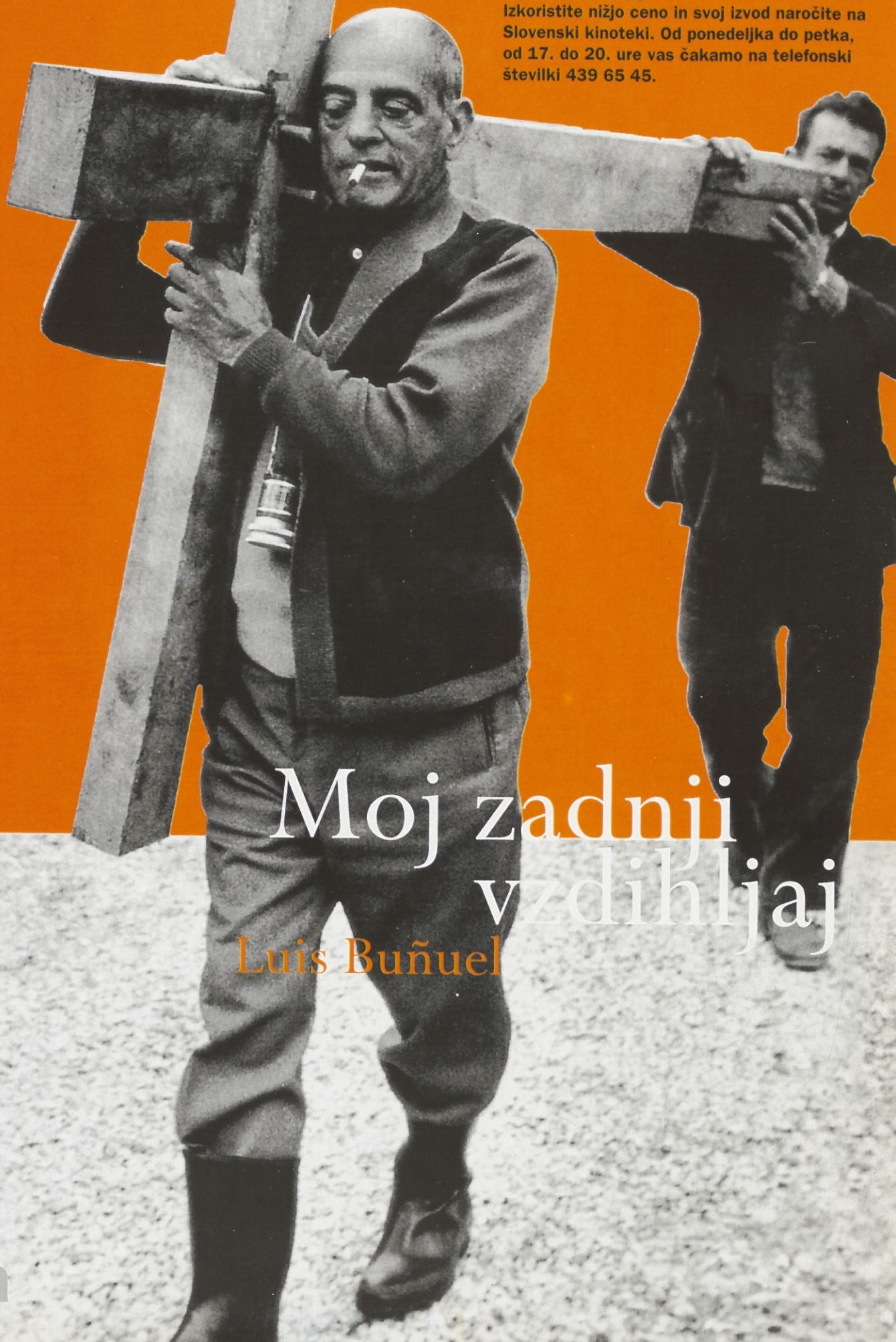
**festival**

IDFA, festival dokumentarnega filma



filmska branja slovenske kinoteke

Izšla je nova knjiga iz zbirke Kinotečni zvezki. Izkoristite nižjo ceno in svoj izvod naročite na Slovenski kinoteki. Od ponedeljka do petka, od 17. do 20. ure vas čakamo na telefonski številki 439 65 45.



Moj zadnji  
vzdihljaj  
Luis Buñuel



# ekran

revija za film in televizijo

	<b>uvodnik</b>	2	vlado škafar vsaka vesna ne prinese pomladi
	<b>portorož – novi slovenski film</b>	4	vlado škafar kruh in mleko jurij meden intervju z janom cvitkovičem nejc pohar zadnja večerja mateja valentinčič poker andrej šprah barabe simon popek oda prešernu nil baskar trdnjava evropa
	<b>festival</b>	16	koen van daele idfa, festival dokumentarnega filma anja naglič diagonale 2001: kdo je michael klier?
	<b>jesenska filmska šola</b>	21	andrej šprah uvod sašo goldman krivda brez odgovornosti: pogovor z jeanom baudrillardom
	<b>ekranove perspektive</b>	24	simon popek fruit chan
	<b>esej</b>	26	andrej šprah med imeni v svetem krogu: ženska pod udarom zakona mateja valentinčič romanca ali ženska, ki govori ... in piše
	<b>biznis</b>	35	erik renko prodajni agent, ki me je ljubil: 'product placement' v filmih
	<b>kritika</b>	40	jurij meden prežeči tiger, skriti zmaj jurij meden, nejc pohar, simon popek, gorazd trušnovc, mateja valentinčič
	<b>kako razumeti film</b>	46	matjaž klopčič bosonoga grofica

Na naslovnici: Romanca

vol. 26 letnik XXXVIII 3,4 2001

600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije izdajatelj Slovenska kinoteka  
sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije glavni in odgovorni urednik Simon Popek  
uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Nejc Pohar, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc svet revije Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič lektorica Mojca Hudolin oblikovna zasnova Metka Dariš  
tehnična priprava Ixia d.o.o. osvetljevanje filmov Demm d.o.o. tisk tiskarna Ljubljana d.d. naslov uredništva Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; www.ljudmila.org/ekran stiki s sodelavci in naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure naročnina celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM) žiro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana  
Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.



# vsaka vesna\* ne prinese pomladi



Kruh in mleko

*“Dejstvo je, da so naši filmi še vedno nezreli in nedonošeni, da so teme in ideje rezultat neizrazite, brezosebne, poprečne mentalitete, nastajajo pa s pomočjo države, se pravi ob podpori javnih sredstev, denarja davkoplačevalcev. Vse prevečkrat še naprej spravljajo v zadrego tako stroko kot gledalce.”*

(Filip Robar-Dorin, Nacionalni filmski program – Paradigma 99)

Z zgornjimi besedami je novi direktor Filmskega sklada RS zaključil svoj esej o nacionalnem filmskem programu, ki ga je smelo in duhovito imenoval za novo filmsko paradigmo, oboje skupaj pa popularno strnil v kratico NFP, ki naj postane sinonim za dober, uspešen in prepoznaven slovenski film.

Smo štiri leta za Danci dobili svojo Dogmo? In to kar s pečatom države!? In kar je še pomembneje, z vsemi sredstvi, ki spadajo zraven? To bi lahko dišalo celo po državnem filmskem udaru – in kdo bi ob tem ostal ravnodušen? Poleg tega je zaukazan juriš z vseh položajev (kratki, dolgi, igrani, dokumentarni, igrano-dokumentarni, eksperimentalni ...) – kdo torej ne bi hotel biti zraven? Vizionarski projekt s svojo neposredno in brezobzirno govorico ni trpel skoraj nikakršnih ugovorov, dežurne skeptike je utegnil zmotiti kvečjemu izrazito esejističen način pisanja, ki je v svoji brizanci malo pozabil na konkretnosti in resničnost.

Kakorkoli, upravičeno smo se nadejali, da prihajajo časi boljšega, uspešnejšega in prepoznavnejšega slovenskega filma.

Medtem je slovenski film res postal boljši (če so merilo mednarodne nagrade), uspešnejši (če je merilo obisk v domačih kinematografih) in prepoznavnejši (če so merilo zapisi v tujih filmskih časopisih ter povabila za preglede sodobnega slovenskega filma), na čelu te slovenske filmske “pomladi”, kot se je večkrat vzneseno zapisalo, pa so bili skoraj izključno filmi, ki niso imeli podpore Filmskega sklada, oziroma jih Sklad ni uvrstil v svoj program (resnici na ljubo je pomagal vsaj pri izdelavi filmskih kopij za kinematografsko predvajanje).

A to je bila zgodba nekega drugega direktorja in nekega drugega Sklada, v Paradigmi 99 pa je bilo slutiti nadaljevanje prav na teh “neskladovskih” temeljih.

Če grobo strnem Robar-Dorinov “manifest” v en stavek, je osnovni imperativ uvedba proaktivne programske politike, katere rezultat bodo dognana dela, ki jih bo krasil moderen sinematski (sic!) prijem.

Na prvi pogled prijazno ponujena roka lastnikom vprašljivih avtorskih kvalitet (glej uvodni citat), vendar še zdaleč ne nedolžna, kot so nekateri v preteklih dveh letih že izkusili. Glede na pristojnosti direktorja Filmskega sklada, ki praktično samostojno oblikuje in vodi državno financirano filmsko produkcijo (z majhno pomočjo programske komisije na vhodu – pri predselekciji scenarijev ter upravnega odbora na izhodu – pri potrditvi programa), se proaktivna programska politika lahko hitro sprevrže v zasebno produkcijo, imenujemo jo NFP, pri kateri je direktor Sklada hkrati producent, dramaturg in filmski kritik, pri čemer se lahko v primeru neuspeha od projekta popolnoma ogradi. Tak položaj direktorja Filmskega sklada je tvegan, kar pomeni, da lahko v najkrajšem času prinese največje dobitke (denimo udejanjenje nove

vlado škafar



## paradigma 99 – portorož 01

filmske paradigme), ali pa vse skupaj zaigra. Osebnost se sicer nagibam k tveganju, toda s predhodnim premislekom, v kakšne roke je položeno. Meja med, denimo, frustriranim umetnikom in smelim vizionarjem je od daleč včasih komaj vidna, zato pa toliko bolj usodna. Še posebej, če so temelji postavljeni zgolj pavšalno. Kako se glasi formula, ki bo zagotavljala dognanost posameznih del in kaj natančno pomeni moderen sinematski prijem?

Po Paradigmi mrgoli kar nekaj podobnih absurdov: po eni strani zavzemanje za čim bolj raznolike in sodobne kinematografske prijeme v vseh filmskih zvrsteh in žanrih, po drugi strani pa predlog prednostnih zvrsti, kar naj bi bila mladinski in aktualno-problemski film!? Po eni strani poziv k novim avtorskim in producentskim prijemom (eksperimentalni proračun, vsebinska, estetska in produkcijska inovativnost, razvoj diferenciranega cineastičnega koncepta ...), nekje drugje spet nujnost opore na standardne stebre uspešne filmske produkcije, ki veljajo v svetu (šola, tehnična baza, scenaristika, režiserska in producentska praksa ...), kot bi želel proizvesti novi val s paradigmo "kvalitetnega filma", čeprav je prav upor proti takšni "kvaliteti" v jedru vsakega novega vala. Vse to je sicer lahko kredibilno, a namesto skakanja iz ene skrajnosti v drugo bi se lepše bral konkreten predlog pametne regulacije sobivanja različnih principov znotraj NFP.

Rezultat pavšalne in paradoksalne logike je tudi razmišljanje, da v Sloveniji sicer ne premoremo vrhunskih scenarijev niti kapacitet za njihovo dodelavo in izboljšavo, da je vrhunski scenarij sicer eden od neogibnih pogojev kvalitetnega filma, torej tudi nove filmske paradigme, da pa moramo kljub temu snemati čim več filmov, ker bo sicer ogroženo preživetje naše filmske infrastrukture. Ironično je prav povečanje filmske proizvodnje, ob tem da so se sredstva zanjo realno celo zmanjšala, povzročilo splošno pavperizacijo, predvsem na račun filmskih ustvarjalcev. Inflacija filmskih projektov s premajhnimi proračuni je privedla do devalvacije že tako ali tako podcenjenega dela slovenskih filmskih ustvarjalcev in s tem zares postavila pod vprašaj preživetje kinematografske infrastrukture – pa tudi kvaliteto dela, saj jih poleg nizkih honorarjev težijo še slabi pogoji za delo. Direktor Sklada se je namesto v vlogi odrešenika (okrog dvajset filmov v treh letih) naenkrat znašel v vlogi grobarja (letos grozi drastičen upad filmske proizvodnje). Iskreno verjamem, da so bili njegovi nameni najboljši, vprašanje pa je, če so bili najbolj premišljeni. Naloga Sklada (oziroma direktorja) ni, da vsakemu zagotovi delo na filmu, pač pa da tistim, ki pridejo do dela na filmu, zagotovi (prek izvršnih producentov) za to delo primerne pogoje. Prav tako filmski ustvarjalci s strani direktorja ne potrebujejo pouka o njihovem avtorskem delu, marveč zagotovitev pogojev za normalno filmsko proizvodnjo. Če v temelju Robar-Dorinovega prepričanja tli nezaupanje v domače avtorske kapacitete, potem se težko nadejamo zdravih rešitev.

Eno stvar pa direktorju vendarle zamerim. Njegovo ognjevitost zavzemanje za nove, drugačne, raznolike, sodobne filmske izraze (pri čemer se je še posebej potrebno posvetiti kreativnemu

dokumentarnemu filmu, igrano-dokumentarnemu, psevdodokumentarnemu ...) me je navdajalo s posebno naklonjenostjo tej sicer shizofreni in pavšalni novi filmski paradigmi, pa se je vse skupaj hitro sprevrglo do te mere, da še nikoli ni bilo za državni denar posnetih tako malo dokumentarnih in kratkih filmov, pa tudi nizkopračunski filmi so (kljub izrecnemu programskemu zavzemanju zanje) ostali v domeni zasebnih pobud. Forsiranje igranih celovečercov s povprečnimi, kar pavšalnimi proračuni (najbrž v skrbi, da bi bilo delo direktorja čim hitreje in bolj opaženo) je usodno osiromašilo slovenski film, tako vsebinsko kot materialno. Letos celo grozi ukinitve (ali blažje rečeno suspenz) programa dokumentarnih in kratkih filmskih form.

Podobno težko razumljiv je mačehovski odnos do domače scenaristike, ki je bila postavljena na prvo mesto Robar-Dorinove NFP. Vzpostavitev instituta za dodelavo scenarijev je gotovo pomemben dosežek, ki pa lahko brez ustrezne infrastrukture in natančno določenih pravil prav tako postane dvorezen. Predviden Skladov atelje za scenaristiko, imenovan tudi imaginarni laboratorij, je ostal zgolj pri prvi besedi lepo zveneče sintagme, po drugi strani pa konkretna in zelo uspešna scenaristična pobuda, šola filmske pripovedi Pokaži jezik, Sklada praktično ne zanima, namesto da bi z izdatno pomočjo prek nje uveljavljal svoje interese. Podoben odnos goji tudi do drugih pobud filmskega opismenjevanja, za katere praviloma ni denarja, čeprav bi moral biti posebej rezerviran. Slepi diktat produkcije je očitno tako vsemogočen, da se mu celo direktor ne more upreti.

Višek scenarističnega absurda se zgodi, ko trčita avtorjevo umetniško prepričanje (potrjeno s strani programske komisije) in direktorjeva dramaturška poklicanost. Nezaupanje v domače kapacitete (ki se nenazadnje kaže tudi v ponižujoči finančni stimulaciji) in nepripravljenost, da gre projekt v realizacijo mimo direktorjeve volje, sta v zadnjem času privedla do nenavadne prakse – interventnega uvoza uveljavljenih (in zelo dragih) evropskih "script doctorjev", ki tik pred začetkom produkcije, kot *deus ex machina*, pretresejo občutljivo scenaristično tkivo, ki tako naenkrat ustreza "evropskim standardom", manj pa tisti izvorni domači filmski poetiki, po kateri na drugi strani svojega shizofrenega duha hrepeni naš direktor. "Za Evropo in svet je lahko zanimiv samo izviren, inovativen, nekonvencionalen filmski avtorski zamah, slovensko poseben, metjejsko seveda brezhiben. Tak, ki izžareva neko posebno filmsko poetiko, ne pa da je infantilni ponaredek velikega filma ...", piše Robar-Dorin. Pa kljub temu raje verjame v tuje sanje, kot v kruh in mleko pred seboj. •

### Opomba:

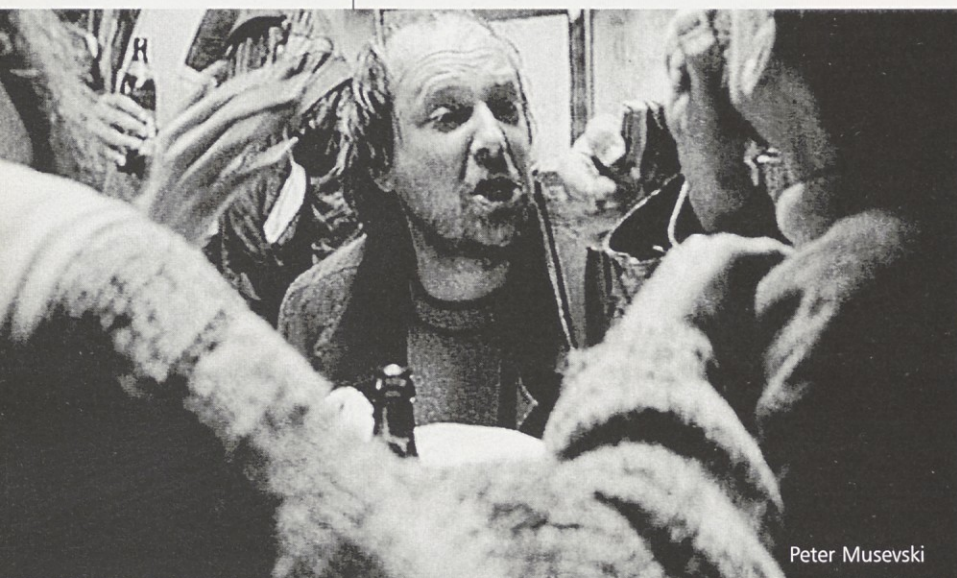
\*Na letošnjem festivalu slovenskega filma so nagrade uradne žirije poimenovali vesne.

### Opomba uredništva:

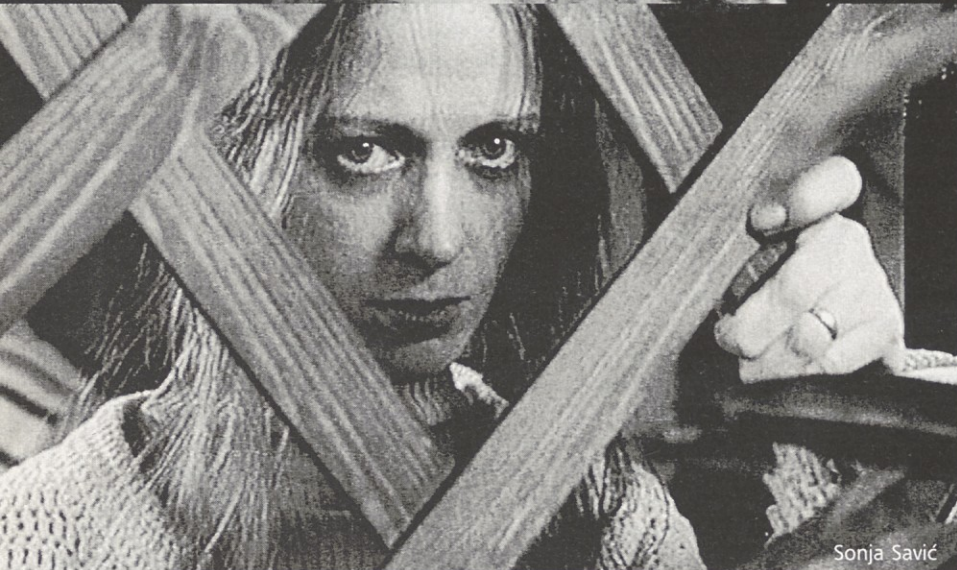
O *Sladkih sanjah*, dokumentarnih in študentskih filmih bo Ekran pisal v naslednjih številkah.



# kruh in mleko: črno beli svet



Peter Musevski



Sonja Savić

"Ko sem snemal ta film, sem si rekel, da bo to najbolj slovenski film v zgodovini slovenskega filma," pravi Jan Cvitkovič v našem intervjuju. Resnost in odločenost izjave, ki bi pred nastankom filma zvenela kot štos, kot ironična popotnica lastnemu prvencu, govori o človeku, ki se natančno zaveda in natančno izraža svoje podjetje. Natančnost, nezadržanost v smislu visoke stopnje samozavesti in iskrenosti, občutljivost, ležerna resnost krasijo Janov film in govorjenje o njem. Ob sosednjem intervjuju se zdi drugo pisanje o filmu *Kruh in mleko* skoraj odveč. Skoraj.

Slovenskim režiserjem realizem ni in ni šel, tudi če zanemarimo ideološke predpise, ki so narekovali določeno dramaturgijo. Preprosto niso znali ujeti resničnosti v njeni odkritosti in preprostosti, v njeni bližini. Kadarkoli so se ga lotili, se je hitro izrodil v razne pustote in požiralnike, se mučil v krčih in izdihih in si na koncu sicer pridobil oznako *slovenski film*, vendar z usodno negativno konotacijo. Tako usodno, da je grozilo prepričanje, da Slovenci nismo za film. Zato se je na začetku devetdesetih zdela glavna naloga domače kinematografije, da se izogiba temu *slovenskemu filmu*, še več, vsak avtor je čutil, da mora pred javnostjo priseči, da, za božjo voljo, nikakor ne dela *slovenskega filma*, da je njegovo početje naravnost pionirski primer *antislovenskega filma*, modernega, tako rekoč svetovnega. Tako smo Slovenci začeli snemati *svetovne filme* in z njimi siliti v svet. Za ta domači *svetovni film* se je našla celo domača publika in vse se je zdelo v najlepšem redu. Težave je imel le nacionalni filmski program, ki se seveda ni mogel utemeljiti na *antislovenskem filmu*, pa tudi redki svetovljani, ki so razumeli ignoranco tujine do *svetovnih* nedonošenčkov iz province.

Slovenci smo sicer premgli čudovite primere slovenskega filma, v prvi vrsti denimo celoten Klopčičev opus, res pa ne v formi modernega realizma. V šestdesetih se je temu najbolj približal Babič, zlasti v *Veselico*, na začetku osemdesetih pa Slak s *Kriznim obdobjem* in omnibus *Trije prispevki k slovenski blaznosti*, zlasti epizodi Lužnika in Milavca. Prav začetek osemdesetih je z nastopom nove generacije obetal oblikovanje nečesa avtentičnega v slovenskem filmu, modernega, izvirnega in kvalitetnega pristopa k realizmu, toda na žalost je ostalo le pri napovedi; Slak je zašel v pavšalno psihologiziranje in politično korekcijo, Lužnik je kmalu umrl, Milavec pa je izginil s filmskega prizorišča.

Dvajset let pozneje je vse te obete našel Cvitkovič v štruci kruha in litru mleka, ki sta še ob štirih zjutraj bingljala v beli polivinilasti vrečki pijanega družinskega človeka srednjih let. Pravzaprav je to podoba našel prav v času, ko so Slak, Lužnik in Milavec napovedali konec kriznega obdobja, pri svojih

Slovenija 2001 68'

režija Jan Cvitkovič scenarij Jan Cvitkovič fotografija  
Toni Laznik glasba Drago Ivanuša igrajo Peter Musevski  
(Ivan), Sonja Savić (Sonja), Tadej Troha (Robi)

vlado škafar



šestnajstih letih. Če bi takrat že vedel, če bi bil takrat že samozavesten in če bi bil takrat že filmar, bi nemara nastal četrti prispevek k slovenski blaznosti (*Kruh in mleko* je bil predviden kot kratek film, kot epizoda torej). Dvajset let pozneje se je ta kristalna podoba obrusila do te mere, da je lahko nastal film, in sicer ne kratek, anekdotičen, epizoden, kot si je sprva nekoliko preskromno zamislil avtor, ampak pravi, moderni celovečerec, mali diamant. Prav v tej izkušnji dvajsetletnega brušenja podobe in v izkušnji poti od kratkega filma do celovečerca je Jan Cvitkovič dozorel v samozavestnega pripovedovalca svojega sveta. Resnično je naredil najbolj slovenski film vseh časov in zraven sintagmo *slovenski film* očistil negativne konotacije.

*Kruh in mleko* je pripoved o povprečnem možakarju srednjih let, s hišo, družino, prijatelji, trenutno sicer brezposelnem, a recimo da je bila to posledica pijančevanja. Po zdravstveni rehabilitaciji se vrača v domači kraj kot ozdravljen alkoholik, v razmeroma topel družinski dom, ki pa se mu še poznajo brazgotine alkoholne drame. Očitno je doma ostalo še dovolj razumevanja in pripravljenosti za nov začetek, dovolj miru, da se v miru spet vse začne. Kmalu pa se v to potratno idilo naselijo prvi madeži, ki so tako nedolžni (običajni) kot zgovorni. Sinov mladostniški fatalizem (zadevanje z glasbo, sezonsko delo v Italiji ...) in materino udinjaje pri sosedovih napredeta na rajsko obzorje rekonvalescenta nekaj črnih oblakov, a takšno je pač družinsko življenje. Tudi ponižanje v trgovini, ko ga blagajničarka zgolj zaradi videza obtoži kraje, prenese športno, in ko popusti znančevemu povabilu na pijačo, je še vse v redu. Naroči sok in vse je v redu, toda gostilna je pekel, ki te ne spusti zlahka iz svojih krempljev, obujanje spominov z znanci pa klasična past za mirno dušo. Veliki finale se odigra pred Taverno, zloglasno lokalno beznico, ki nosi grozljivo ironičen grafit: "*Če je Tmn raj, je Taverna jarka*." Tam se sredi trde noči vsa družina znajde na smetišču Taverne, na smetišču smetišča od boga pozabljenega kraja in ljudi.

Cvitkovič je film označil za ljubezensko tragedijo, kar do neke mere nedvomno drži, čeprav je sama filmska pripoved bolj nekakšen post festum ljubezenske tragedije. V celoti pa je film družinska tragedija na ozadju družbene tragedije z ironičnim srečnim koncem. Pa vendar ni vse popolnoma črno. Kljub prevladujočemu pesimističnemu tonu, ki se proti koncu filma vse bolj stopnjuje, Cvitkovičeva pripoved vendarle vidi luč na koncu tunela. Ta se kaže v spoštovanju in sočutju pripovedovalčevega pogleda na junake, ki je zapisano v praktično vsakem prizoru, in nenadnje v dramaturgiji, ki hladne prizore prejšije s toplimi. Podobna je tisti skrivnostni črtici svetlobe, ki po nesreči oblebdi na sredi črnine, kot cestna oznaka, ki deli cesto na dva dela. Potem pa se nenadoma nekaj zgane, prižge se luč in zagledamo stopnišče, na katerega stopi mož in oče ponesrečenec. Skrivnostna črtica svetlobe postane steklena odprtina na vhodnih vratih, skozi katero se je v temi videl razsvetljen vhod pred blokom. Tako banalna bela črta je kot tanka linija smrti, kot bela lisa med nebom in pekлом združila in ločila tri nesrečneže, ki so želeli biti družina. V tej črtici svetlobe, ki sta jo režiser in montažerka odkrila po naključju, je spravljen esenca Cvitkovičeve pripovedi. Njegovo razmišljanje o lastnem filmskem snovanju pa potrjuje, kako težko prigarano in zasluženo je to naključje.

Poleg tega, da je *Kruh in mleko* avtentično slovenska, klasično preprosta in navkljub tragičnosti lepa zgodba, nič manj ne navdušuje sodobnost in dognanost filmskega izraza.

Domišljena, vizualno suverena in brezkompromisna uporaba kadra sekvence, skrajno ekonomična dramaturgija, znotraj nje pa življenju podobno redundantna mizanscena, arheološko grajenje likov in atmosfere, ob tem pa prepričljive, avtentične in življenjske partije vseh nastopajočih s Petrom Musevskim in Sonjo Savić na čelu ..., vse to je skoraj preveč za frustriranega slovenskega filmskega kritika. Takšne paše se na domačih tleh skoraj ni mogel nadejati. In če k temu dodamo še zaključni presežek, v katerem organsko in poetično zaključeno tragedijo

zadane zadnji nadrealni prizor nekakšnega grozljivega vstajenja družine (od živih, od mrtvih?), ki ga prebada oglušujoče hladno mitraljiranje tehna, da prvič po Klopčiču na domačem filmu obsediš kot pokošen. Ta potujitveni prizor še kako spominja na Kiarostamijevo šolo filmske pripovedi, ki ne sme biti servilna in gledalca ne popelje za rokco do očiščenja, marveč ga surovo pusti pred obličjem vznemirjene zavesti. Vsak dan v vsakem pogledu vse bolj napredujem je bil očitno moto podjetja Jana Cvitkoviča, ki je povsem naravno iz kratke forme prešel v dolgo (za razliko od večine njegovih kolegov, ki v dolgo formo umetno nategnejo kratke). Kakšna nepopisna škoda bi nastala ob vztrajanju pri kratki formi, najbolje priča avtorjev intervju v *Ekranu*. Namesto solidnega kratkega filma, samozadovoljnega v svoji duhovitosti in kastriranega v goli anekdotičnosti, smo dobili izjemen celovečerec z vso potrebno globino in širino. (Dejstvo, da se je ob tem najbolj razburjal direktor sklada, nekakšen kreativni direktor slovenskega filma, pove veliko o trenutnem stanju v slovenskem filmu.) Še dobro, da Cvitkovič ne prihaja iz filmskih vod, ampak kot nalašč iz arheologije. Tam se je naučil natančnosti, potrpežljivosti in spoštovanja spričo nečesa tako velikega, kot je simulacija resničnosti. Če prvi znaki najdišča kažejo na majhno naselje, še ne boš povsem zavrgel možnosti česa večjega; in če nova odkritja kažejo na nekaj večjega, ne boš vztrajal pri izhodiščni oceni. Rade volje boš priznal napako in se veselil velikega odkritja. Naj bo to lekcija našim delilcem filmskega kruha in mleka, tako kot je lekcija o lokalnosti in natančnosti odslej obvezno čtivo našim filmskim avtorjem. "*Lokalnost je predpogoj za natančnost, natančnost pa za univerzalnost*," se glasi Cvitkovičev silogizem, ki si ga velja pribiti na steno. Če izhajaš iz intimne, če izhajaš iz lokalnega okolja, če izhajaš iz srca, potem se pogosto zgodi, da izmišljeni svet na platnu utripa v ritmu resničnosti. To pa je osnova ne le realizma, marveč vsakega umetniškega podjetja.

*Kruh in mleko* je torej univerzalen film, ki pa ne bi mogel nastati nikjer drugje kot v Sloveniji in je kot tak moral nastati prav v Tolminu. Tolmin je potemtakem vendarle tudi nekakšen raj.

Dobil smo torej nesporni prototip slovenskega filma (enega izmed možnih, da ne bo pomote). Kaj to pomeni? Najprej pride na misel alkohol, a to ne pomeni, da smo obsojeni na alko žanr ali, recimo, gostilniški žanr, čeprav je res, da se utegne motiv alkohola v novem slovenskem realizmu (če si lahko začasno dovolim nekoliko banalno sintagmo) dobro prijati. Tudi ne pomeni, da je zdaj treba planiti po nič hudega slutečih nesrečnikih, tako imenovanih malih ljudeh oziroma slehernikih, in iz njih kovati junake novega slovenskega realizma. Junake in zgodbe še vedno iščemo in najdemo kjerkoli, če je le ta kjerkoli v naši bližini. Ključni principi tega slovenskega prototipa so: lokalno (to pomeni tisto, kar ti je blizu, prostorsko ali duhovno), aktualno (to ni tisto, kar piše v časopisu, ampak tisto, kar kot posvečeno vstaja pred očmi in živo obleži na duši), natančno (to je tisto, kar dobro poznaš), odgovorno (s sprotnim računanjem vzrokov in posledic), s spoštovanjem (do ljudi, o katerih pripoveduješ, do ljudi, s katerimi delaš, do ljudi, katerim pripoveduješ ..., do ljudi), ob vsem pa tudi iskreno in čustveno. •



# jan cvitkovič

## o kruhu in mleku



Portoroški filmski festival je za nami, nagrade so raztrosene, kako se počutiš?

Moram povedati, da sem popolnoma zadovoljen. Moja dva dneva v Portorožu sta mejila na euforijo. Sliši se morda malo izumetničeno, kakor da tako govorim zato, ker nisem dobil nobene nagrade, pa to ni res. Videl sem, da so ljudje, s katerimi se tudi sicer lahko pogovarjam, skratka ljudje, ki jih imam za pametne, moj film sprejeli več kot odlično. Zaupanje v moj film se mi je po Portorožu močno okrepilo, kar je zame v tem trenutku precej bolj pomembno kot pa nagrade in ostalo. Po drugi strani se je moje zaupanje v *Kruh in mleko* dodatno okrepilo prav zaradi dejstva, da mu portoroške žirije niso dodelile nobene nagrade, če me razumeš.

Kaj te je nagnalo, da si se lotil *Kruha in mleka*?

Ko sem bil star okrog šestnajst let, sem dosti časa preživel v Tolminu v neki beznici po imenu Taverna. To je bil edini lokal v Tolminu, ki je bil odprt celo noč, predstavljal je neke vrste greznico, pa ne izključno v slabšalnem pomenu te besede. Tja so se zatekali ljudje, ki jih v tistem času, se pravi ponoči, ni mikalo biti doma. To so bili ljudje brez družin, samotarji, pa tudi ljudje z družinami, ki se doma niso dobro počutili; šlo je, skratka, za neko specifično klientelo. Ob štirih zjutraj sem tam nekoč videl človeka, za katerega sem vedel, da je družinski oče. Stal je sredi tega lokala z najlonsko vrečko v roki; v vrečki sta bila štruca kruha in liter mleka. Zraven njega je neki sezonski delavec igral biljard. Oba sta bila ekstremno sama, kar je bodlo v oči in se mi močno vtisnilo v spomin. Ta prvi človek je nekaj časa popolnoma pijan stal sredi lokala, nato pa mu je v nekem trenutku iz rok padla vrečka. Seveda ne morem trditi, da je to res, vendar se mi je takrat zazdelo, da je ta človek v tistem hipu zaštekal, da je zavozil svoje življenje. Tega s čustvi nabitega trenutka si nisem mogel izbrisati iz spomina, šlo je preprosto za enega najbolj pretresljivih momentov, kar sem jim bil priča v življenju. Vedno se mi je zdelo, da nekaj iz tega moram narediti, pa ni važno, ali je to slika, zgodba ali film, to sploh ni bilo pomembno. Ker sem nato zajadral v film, sem iz vsega skupaj naredil pač film. In sicer tako, da sem si skozi svoje oči začel predstavljati en dan tega človeka pred tem trenutkom in en dan po tem trenutku.

Kdaj je potem nastal scenarij?

Kot sem že rekel, sem imel omenjeni trenutek ves čas v podzavesti, nisem pa se z njim intenzivno ukvarjal. Ko sem po naključju priletel v filmske vode, sem začel o tem vedno bolj razmišljati. Moram povedati, da je v Tolminu živel še nek drug človek, ki me je fasciniral. Samec, star nekje okoli štirideset, petinštirideset let, alkoholik, ki je bil poln nekakšne nežnosti. Ta dva realna lika, se pravi onega, ki mu je padla vrečka iz rok in o katerem razen tega nisem vedel kaj dosti več, in tega drugega, ki sem ga poznal bolje, sem združil v en fiktiven lik in se odločil, da bom o njem posnel film. To je bilo približno dve, tri leta nazaj.

Misliš da bi ta konkretna štorija lahko dosegla isti učinek na papirju? Se ti zdi film najbolj prava forma zanjo?

O tem sem začel razmišljati šele potem, ko je bil film končan, in zdi se mi, da je film najustreznejša forma za to specifično dogajanje. Trenutek, ki sem mu bil priča, je bil pač bolj filmski, bolj vizualno čustven kot karkoli drugega. Človeka sem samo videl. Čeprav je vsaka stvar odvisna od tega, kako jo izvedeš. Vse se da dobro narediti na katerikoli način. Bistveno je to, kaj ti ob



tem doživljaš. Mislim, da je umetnost neke vrste prevajanje. Če se s tem že ukvarjaš, potem je bistveno, da realni svet skozi svojo notranjost prevedeš v fiktivnega. Ni pa tako pomembno, če to počneš prek filma, literature ali nečesa povsem tretjega.

**Film deluje kot brezhlebna celota. Lahko pojasniš svoj način dela, od izbora igralcev, dela z njimi, do ostalih elementov režije?**

Najprej glede igralcev. Ko sem ustvaril svoj lik in razmišljal o igralcu, mi je najprej vrglo ven Perota Musevskega. Prej sem ga videl le v enem filmu, mislim da je bil to *Striptih*. Ta človek je absolutno izstopal. Zdel se mi je potencial, ki mu v Sloveniji ni para. Sicer je res, da je potem padel v kalup kvazi norčevskih, komedijantskih vlogic, ampak ko enkrat vidiš človeka, ki pokaže nekaj, česar drugi ne zmorejo, potem verjameš, da ima to še vedno v sebi. Ne verjamem, da lahko ljudje to izgubijo. Vseeno pa nisem hotel snemati filma na blef, zato sem Perota nekajkrat povabil na pijačo, da bi se prepričal, ali ta človek resnično, globinsko razume, o čem bi jaz rad snemal film. Precej hitro mi je postalo jasno, da imam pravega glavnega igralca. Ostale igralce sem izbiral povsem intuitivno. Intuicija je lahko zelo zanesljiva metoda. Bistvene so bile priprave na snemanje, ki sem jih zastavil zelo resno. V glavi sem imel totalno vizijo, kako naj bi dokončan film izgledal. Že pred začetkom snemanja sem si ga v glavi celega zavrtel. Vedel pa sem tudi to, da moja vizija nikakor ni dokončna; zaradi te osnovne vizije v glavi sem se počutil le zelo varnega. Bilo mi je jasno, da bom sprejel in v film vključil karkoli drugega, boljšega, kar bi se utegnilo zgoditi. Imeli smo ogromno vaj z igralci. Dobivali smo se v Tolminu. Striktno sem zahteval, da se dobivamo v Tolminu, kjer bomo tudi snemali, da ljudje že vnaprej začutijo utrip mesta. Vse te obstranske stvari, recimo atmosfera, se mi zdijo zelo pomembne. Selili smo se po realnih lokacijah, imeli smo vaje, snemali smo se na video, tako da sem vse prizore imel vnaprej posnete vsaj petkrat. Vse, kar se je zgodilo na vajah, vse, kar se je takrat nalagalo, vsi presežki, vse sem kasneje upošteval. Čeprav na vajah nismo igrali striktno po scenariju, ni šlo za improvizacije v direktnem pomenu besede. Ljudem sem skušal vcepiti atmosfero posameznih prizorov, pri početju na vajah sem jim pustil precej proste roke in vse, kar je ven prišlo dobrega, vključil v svoj koncept. Film se je tako nadgrajeval in zato tudi presegel prvotno zamišljeno dolžino. Na samem snemanju sem se odločil, da bomo delali povsem konvencionalno, tako kot se pač snemajo filmi. Da bomo prizore ponavljali tolikokrat, dokler ne bodo res dobri. Vmes pa sem se odločil po svojem občutku in vsak prizor posnel enkrat tudi tako, da sem dal igralcem popolno svobodo oziroma celo zahteval od njih, da se na temo tega prizora čimbolj zabavajo. Da igrajo povsem intuitivno, pozabijo na predvideni tekst in delajo to, kar jim pade na pamet. Tako sem ravnal zato, ker se mi je zdelo, da neka stvar izgubi na teži in pomenu, če jo predolgo ponavljaš. Zdi se mi pomembno, da vsake toliko časa zamenjaš svoje stališče, percepcijo nekega prizora. Temu smo rekli "mleko" varianta. V šali sem rekel, da bomo posneli *Kruh in mleko*, potem pa še *Mleko in kruh*. Mleko je bila zabavancija na vse skupaj, njen cilj pa je bil, da se igralci v trenutku, ko se jim začne zatikati, sprostitjo, spremenijo svoj pogled, se začasno odrešijo mojega kalupa. Verjel sem, da to zelo pomaga pri igri. Vsak prizor smo delali toliko časa, dokler se ni nekaj zgodilo. Tega ne znam natančno opisati, prvič sem režiral, vendar sem ugotovil, da je nek prizor dober takrat, ko mi nekaj švistne skozi

glavo. Morda se sliši nekoliko sebično, da sem se oziral zgolj nase, vendar sem preprosto le na ta način vedel, kdaj je prizor dober. Ko je nekaj švistnilo skozenj in skozi mojo glavo. Tega ne znam bolj natančno razložiti, ampak tako je.

**Izjemen se mi je zdel prizor za šankom, pri katerem do konca ne veš, ali gre za briljantno improvizacijo ali še boljše igro.**

Ja, tam je poleg Perota nastopal en moj prijatelj Pepi, ki ni še nikdar igral, ki nima nobene zveze s filmom, ima pa v sebi neko prav posebno energijo in življenjsko izkušnjo. Ta izkušnja je zelo iracionalen pojem, vendar lahko takoj prepoznaš ljudi z njo. To so ljudje, ki, kamorkoli pridejo in s komerkoli se pogovarjajo, za sabo vlečejo to izkušnjo. Zaznamuje njihov način izražanja. Prizor za šankom ni bil popolnoma improviziran. Fantom sem dal iztočnico. Povedal sem, kje bi rad stvar začel, v katero smer naj gre in kako naj se konča. Imeli smo tekst, vendar sem jim povedal, da se ga absolutno ni treba držati. Tekst je obstajal zgolj za orientacijo od začetka do konca dogajanja. Da smo vedeli, od kod prihajamo in kam gremo. Pustil sem jim, da sami izberejo in oblikujejo pot, zato je prihajalo do celega kupa nenačrtovanih stavkov, replik in gibov. V tem smislu so imeli svobodo, ne pa v smislu smeri poteka. Točki A in B sta bili jasni, pot med njima pa je bila prepuščena njihovim značajem.

**Koliko je torej v končni verziji kruha in koliko mleka?**

Na začetku sem računal, da mleka, torej improvizacije, sploh ne bom uporabil. Razen v izjemnih primerih, če bi se prizori pač ujeli s konceptom in izkazali za uporabne. Imel sem celo načrt, da bi vzporedno delal dva filma. En film bi bil *Kruh in mleko*, drugi pa *Mleko in kruh*, se pravi nek paralelen film, sestavljen izključno iz improviziranih prizorov, ki bi dosledno odražal stanje igralcev. Tako, za hec, da bi videl, kako bi izpadlo. V fazi montaže se je izkazalo, da je večina prizorov iz variante kruh, uporabil pa sem tudi nekaj mleko prizorov. Recimo ko Ivan drugič gleda televizijo, zunaj je že noč, on že skoraj spi, potem pa do njega pride Sonja Savič, objemata se, on si roko tlači za hlače, ona se zvali čez njega, poljubljata se, on jo treplja po riti in ji reče, da gresta zdaj pa skupaj spat. To je bil recimo čisti mleko prizor, pa še kakšnega bi se našlo. Ampak ti so uporabljeni v veliki manjšini. Ti mleko posnetki so imeli predvsem terapevtski učinek na igralce.

**Snemal si izključno na pravih lokacijah?**

Vse lokacije so bile prave, tudi notranje prizore smo snemali pri moji mami doma. Vse je posneto v Tolminu.

**Si imel napisano snemalno knjigo?**

Ja, imel sem napisano snemalno knjigo z vsemi podrobnostmi. Kot sem že rekel, vse skupaj sem celo imel prej že večkrat posneto na video. Ampak to je bila samo osnova, na snemanju so imeli ljudje precejšnjo svobodo, za vsak kader sta veljali točki A in B, vmes pa so prišle do izraza njihove osebnosti.

**Zakaj prav tak, umirjen in počasen način kadriranja?**

Prevečkrat sem se že zajebal, ko sem šel v kino. Nisem nek filmski človek, v kino grem poredko. Zato sem si rekel, da bom naredil tak film, ki bo meni všeč. To pomeni, da sem si vrtel prizore v glavi tako, kot mi je najbolj ustrezalo. Tako, da so imeli največjo moč. In to se mi zdi zelo enostaven, mogoče najbolj enostaven način na svetu. V glavi si vrtil tisto, kar ti je všeč.



Tistega, kar ti ni nič, si ne zavrtiš oziroma vržeš ven. Po tem filmu v svoji glavi sem šel pač delat snemalno knjigo.

**Režiral si prvič. Na kateri element režije si najbolj stavil, zakaj si bil prepričan vase?**

V prvi vrsti sem zaupal v to, da vnaprej vidim, kako bo film na koncu izgledal. Nisem pa še vedel, kako bom motiviral vse te ljudi, ki sodelujejo na snemanju, kar se mi je zdelo izredno pomembno. Ko sem po prvem snemalnem dnevu videl, da mi je uspelo ekipo motivirati – to sem videl po njihovih reakcijah –, sem vedel, da je stvar rešena. Ljudje, ne samo igralci, temveč tudi lučkarji, tonski tehniki, vsi skratka, so padli v neko prav posebno stanje, grabila jih je nekakšna pritajena euforija. To sem čutil okrog sebe in bilo mi je jasno, da bo ta film dober, da se bo dobro končalo. Najbrž se ne zgodi prav pogosto, da lučkarji ne gredo na kosilo, ampak med prostim časom vnaprej postavljajo dve sceni. Ker so totalno natripiani na to, da bomo naredili ti dve sceni. Prevzela nas je čudna mrzlica, vsi so hoteli kar največ narediti, prispevati k filmu, tudi tisti, ki naj jih sicer na snemanju ne bi opazil. Recimo vsi ti stranski igralci, moji prijatelji iz Tolmina, marginalci, ki v realnem življenju veljajo za nezanesljive, ki se radi napijejo, pa potem delajo pizdarije, se pretepajo in podobno. Vsi smo na začetku dvomili, kaj bo s temi ljudmi, s temi konfliktnimi, zelo močnimi osebnostmi. Ti ljudje nato niso niti enkrat zatajili, niti enkrat niso zamudili, nihče ni odpovedal, kar se mi je zdelo fascinantno. Odločilno je bilo to, da sem te ljudi spoštoval, kar so mi potem totalno vračali. Ti ljudje ne doživijo pogosto spoštovanja in so morda tudi zaradi tega konfliktni. Ko so to doživeli, so začeli vračati desetorno. V hipu mi je bilo jasno, da bo film dober, da bo vse kul.

**So se morda tako obnašali tudi zato, ker so čutili, da jih tema filma privlači?**

Absolutno. To je film o malih ljudeh. Floskula, ki pa drži. Če človek začuti, da ceniš njegov način življenja, pa čeprav samo skozi neko poetičnost, če začuti, da se ti s tem ukvarjaš resno, da ti to nekaj pomeni kot avtorju, potem takoj pride do dialoga. Ne dogaja se pogosto, da bi kdo resno obravnaval, celo cenil način življenja teh malih ljudi. Ljudi, ki se v življenju ne znajdejo, ker so mogoče malo bolj senzibilni kot ostali in zaradi te senzibilnosti manj uspešni in manj samozavestni. Včasih pretirana senzibilnost ni dobra za doseganje družbenega uspeha. Dostikrat je povezana s pomanjkanjem samozavesti, vse skupaj pa je povezano z družbenim neuspehom. Ljudje so živo začutili moje zanimanje in so mi to vračali.

**Kruh in mleko je film, ki je lahko nastal samo v Sloveniji. Kaj je po tvojem na njem avtentično domačega, kaj je tisto, kar je tako navdušilo tuje kritike v Portorožu?**

Ko sem snemal ta film, sem si rekel, da bo to najbolj slovenski film v zgodovini slovenskega filma. Najbolj orto slovenski. To sem resno mislil in ni me bilo strah, da ima termin "slovenski film" negativno konotacijo. Zavestno smo šli v snemanje najbolj orto slovenskega filma vseh časov. Kot takega sem si ga zastavil, ker verjamem, da je pri filmu zelo važno, da je izjemno lokalni. Lokalni pa zaradi tega, ker je lokalnost predpogoj za natančnost. Stvari, ki jih poznaš, stvari, ki izhajajo iz tvojega okolja, so predpogoj za to, da boš natančno formuliral svoje misli. Če govoriš o stvareh, ki ti niso blizu, ki jih nisi izkusil, enostavno ne moreš biti natančen. Jaz pa sem želel biti natančen v svojem

izražanju. Bolj ko je film lokalni, bolj natančen in hkrati univerzalen je. Sliši se kot smešen pregovor, ampak tako je. Dosti ljudi dela napako, ker že v štartu želijo narediti univerzalen film, nekaj, kar bo zanimivo drugim, preskočijo pa tisto prvo fazo, fazo razumljivega sporočanja svoje ideje.

**Velikemu številu ljudi, ki jim je tvoj film sicer zelo všeč, sploh ne diši izstopajoča in odlična zaključna sekvenca, nekakšen komentar na konec, ki se je že zgodil. Zakaj si se odločil film zaključiti na ta način?**

Ta konec je bil napisan že v prvi fazi scenarija. Potem sem ga opustil in se čisto na koncu odločil, da ga bom vseeno izpeljal po prvotni zamisli. To je moja najbolj tehtna odločitev v tem filmu, najbolj preračunljiva. Mogoče edina preračunljiva. Film je narejen tako, da predstavlja sekvenca na stopnicah organski zaključek filma, ki mu sledi posvetilo. Čisto zadnji prizor pa sem vključil namenoma, ker nisem hotel, da gre človek iz kina pod vtisom klasičnih emocij. Da si tako, malo žalosten, reče, jebemti, videl sem lep in čustven film, imel sem se lepo, sicer je bilo žalostno, ampak lepo. Nisem hotel, da hodijo ljudje iz kina s takšnimi občutki. Ta klasična čustva sem namenoma hotel uničiti, doseči to, da gre človek iz kina z mešanimi občutki, da ne ve natančno, ali je zdaj vse v redu ali ni. Ali je sploh v redu, da so ti ljudje preživeli, ali bi bilo mogoče bolje, če bi ostali mrtvi. Pa še nekaj sem hotel pokazati. Namreč to, da ni tragično, če se takšna zgodba zaključí s tragedijo. Tragično v tem življenju je to, če vnaprej veš, da se bo vse skupaj pomnilo. Če sem zdaj malo pesniški, tisti konec na stopnicah simbolizira neke vrste pekel, pekel s poetično konotacijo. Pravi konec pa je prehod v vice. Anorganski dodatek filmu. Hotel sem ga narediti zelo simbolično, zelo nerealistično, zato sem popolnoma presvetlil kader, kar sploh ni v kontekstu z ostalimi organskim delom filma. Uporabil sem povsem brezosebno glasbo, ki spet ni v kontekstu z glasbo, ki jo lahko slišimo v filmu prej. Uporabil sem gib kamere, ki se v filmu prej nikjer ne uporabi. V vseh stilskih elementih sem ravnal v nasprotju s celim filmom. Hotel sem doseči to, da gre človek ven iz kina in vsaj še nekaj minut razmišlja o filmu. Hotel sem ga prisiliti v to, da se poglobi v to tragedijo, v te vice, pa čeprav z mešanimi občutki. Nisem želel filma zaključiti v peklu, ampak v vcih, ki sledijo in se nadaljujejo. Ni konca tam na stopnicah, naprej gre. In v tem je v bistvu največja tragedija vsega skupaj.

**Tipičen moderen princip prestopa na drug nivo fikcije ...**

Bistvena za ta zaključni prizor je glasba, brez glasbe bi bil prizor povsem brez moči. Hotel sem doseči kontrapunkt s to grobo, brezosebno glasbo brez emocij. Hotel sem neki tretji občutek, ki ne bi bil klasičen. Neko neklasično čustvo, ki se ga ne da definirati, več pa, da obstaja. Čustvo, ki zmoti. Da gledalci v kinu ne vedo, ali trpijo ali se imajo v redu. Nalašč sem glasbo pustil trajati predolgo, navita je do maksimuma in predvajana v *surround* tehniki, tako da iz platna počasi preide v dvorano in se ovije okoli gledalca.

**Se ti ne zdi, da je ostala glasba za odtonek prenežna in morda celo odvečna?**

Nikakor ne. Komad, osnovna tema filma, je odpadni komad iz filma *V leri*. Izbrali smo ga v montaži, v fazi polaganja zgolj informativnega zvoka. Postal mi je izredno všeč in sem ga pustil v filmu. Če delaš neko tragedijo, polno surovih scen, tega ne smeš potencirati





še z glasbo, ker bi sicer vse skupaj izzvenelo v patos. Filmu sem hotel dodati neko nežnost.

### Mar ni Musevski že sam po sebi dovolj nežen?

Musevski je sicer že dovolj nežen, ampak meni je ta plavajoča, sladka glasba enostavno všeč. Lepa je. Pa tudi dobra je zato, ker potem zaključni komad nastopi kot večji kontrapunkt.

Proti koncu filma v oči zbode tudi blazno lep rez, ki ga najprej sploh ne opaziš. Prehod iz razbitin prometne nesreče na prazno stopnišče.

Tega ni bilo v scenariju. Z montažerko Dafne Jemeršič, ki ima tukaj velike zasluge, sva to odkrila v fazi montaže in videla, da deluje. Šlo je za naključje.

### Kako boš potem z naključjem razložil ves tisti čas, ki preteče, preden se vrata odprejo?

To je stvar mojega kadriranja. Kader pustim teči zelo dolgo, še preden se akcija začne, in ga zelo dolgo pustim teči potem, ko je akcija že zaključena. To se mi zdi smiselno. Če imaš prekratke posnetke, jih ne moreš podaljševati, predolge pa lahko krajšaš. Ta princip dela mi je v tem primeru prišel zelo prav. Moč tega prehoda je v tem, da gledalec tistih nekaj dolgih sekund živi v zmoti. Misli, da je pri sinu, v resnici pa je že z očetom. Kar v očeh gledalca očeta in sina v trenutku tragedije srhljivo zbliža.

### Si imel za tak način dela dovolj materiala – filmskega traku?

Prva stvar, za katero sem se domenil s producentom Danijelom Hočevarjem, je bila ta, naj mi da na voljo zadosti materiala. Vedel sem, da režiram prvič in nisem hotel biti omejen z materialom. Bil je uvideven in mi je zahtevo izpolnil.

### Uspešno si se preizkusil že kot igralec in kot režiser.

#### Kaj te bolj mika?

Absolutno režija, se pravi scenarij in režija. Igralstvo me ne privlači preveč. Nisem ustvarjen za to. Moti me, če moram čakati. Čakanje me od vsega v življenju najbolj ubija, v poklicu igralca pa je čakanja največ, kar ni lepo.

### Kaj lahko torej pričakujemo?

V načrtu imam en kratek in en celovečerni film. Kratkega bom naredil z enim izmed statistikov iz *Kruh in mleka*. Film je že odobren na Filmskem skladu, ampak so me pozabili obvestiti, da je sprejet. Po treh mesecih sem jih sam poklical, jih spomnil na naslov filma, pa so najprej malo brskali, našli dokumentacijo, potem pa rekli, da je super, da sem jih poklical, ker so sami že pozabili. To pomeni, da sem zamudil tri mesece pogovorov s producenti.

### *Kruh in mleko*, *V leri*. Kaj sam porečeš na primerjavo?

Obstajajo podobnosti v načinu izražanja. Se pravi, da nečesa ne poveš direktno, ampak pokažeš skozi podrobnosti v obnašanju, v izgovorjavi. Če se nahajaš v nekem stanju, tega ne poveš neposredno, recimo ne rečeš punc, da si ljubosumen, ampak jezno zavrtiš vžigalice na mizi.

### Kakšno izkušnjo je zate predstavljal film *V leri*?

Najboljšo. Lahko bi sicer še vedno delal z Mikijem (Janez Burger, op.ur.) in bila bi *dream team*, ampak vsaka stvar v življenju ima svoj čas. On zdaj dela svoj film, jaz sem naredil svojega, to se mi zdi logično in normalno. Nisem privrženec mnenja, da ko enkrat dosežeš nek uspeh, moraš to formulo ohranjati naprej.

Treba je iskati nekaj drugega, novega. *V leri* je film kompromisov v dobrem pomenu besede. Oba z Mikijem sva bila zrela, vedela sva, da ne moreva razmišljati kot eno, to je iluzija. Delala sva skupaj in točno vedela, da morava delati kompromise. In sva naredila film in rezultat je maksimalno dober. Za tisto obdobje je *V leri* stodontni izkoristek. Čas gre naprej, vsak dela svoje.

### Zakaj je *Kruh in mleko* črno-bel?

Vnaprej sem si predstavljal, da bo film črno-bel. Še bolj kot pri filmu *V leri* tu barve nimajo nobene funkcije. V takem tipu filma se mi zdi črno-bela fotografija bolj realistična kot barvna. Situacije skozi črno-belo fotografijo postajajo grobo realistične in hkrati dobivajo pridih poetičnosti. Kar je tudi zahteva te zgodbe. Naslednji film pa bo zagotovo barvni.

### So na dolžino filma kaj vplivala absurdna festivalska merila, po katerih filmi dobivajo oznako celovečerni?

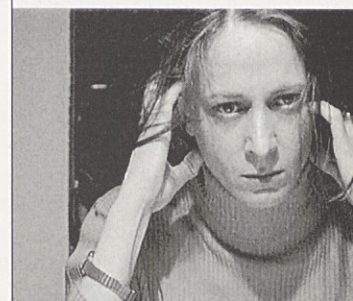
Oseminšestdeset minut je optimalna dolžina. Odločil sem se, da se nikakor ne bom zajebral z raztezanjem ali krčenjem filma zaradi zunanjih vzrokov. Prva zmontirana verzija je bila dolga nekaj čez štirideset minut in temu filmu je nekaj manjkalo. Želel sem si poetike, ritma, ki je sicer že obstajal, vendar je potreboval še nekaj prizorov. Na izbiro sem imel dve opciji: narediti udaren, učinkovit, kratek film, ki bi povedal zgodbo o tipu, ki zajebe svoje življenje in naredi štalo. To bi uničilo vse emocije. Jaz sem se hotel ukvarjati s temi ljudmi, povedati, kako se zares počutijo. Opazil sem, da v štiridesetminutni verziji manjkajo zelo pomembne stvari. Manjkali so topli deli odnosov, ki sem jih sicer imel v glavi, nisem pa jih takoj posnel. Sam sem vedel, da se imajo ti ljudje kljub vsemu radi, ni pa bilo to dovolj očitno. Jaz sem vedel, gledalec pa tega ne bi vedel. Zato sem dosnel kadre, v katerih sem pokazal, da se imajo ti ljudje radi.

### Kateri so ti prizori?

Prvi prizor, odpust iz bolnice, ki takoj opozori na značaj tega človeka – negotovega, subtilnega ... Zato te njegov prihod domov veliko bolj pritegne, ker o njem že takoj lahko razmišljaš. Če bi ga najprej videl na avtobusu, te ne bi tako zanimal. O njem moraš vnaprej nekaj vedeti, da ga lahko razumeš, da veš, zakaj zagrne zaveso na avtobusu in jo takoj zatem spet odgrne, da ti je jasno, da se ne zna odločati, da ni prepričan vase. Dosnel sem prizor kosila, v katerem prikažem, da se imajo družinski člani v bistvu radi. Imajo se radi, pa čeprav vedno nekaj zajebejo. Vsi si želijo boljših medsebojnih odnosov, ne naredijo pa za to nič, celo ravno nasprotno. To je film o človeških napakah. O želji po ljubezni. Ljubezenska tragedija. Dosneli smo tudi prizor v avtu, kjer nastopava jaz kot diler in mali. V fazi montaže smo preprosto ugotovili, da potrebujemo preskok iz dneva v noč, neki verjeten, realističen preliv. Prizor sem nato zasnoval tako, da sem obenem tudi pokazal, od kod mali črpa svoje znanje. Izobražuje ga diler, ki ga hkrati tudi potiska na dno. Organski vstavek skratka. In seveda, dosneli smo tudi konec filma.

### Zakaj bo *Kruh in mleko* zanimiv za tujino?

Vsem ljudem je blizu želja po ljubezni in blizu so jim napake, ki jih pri tem delajo. •





# zadnja večerja



Matjaž Javšnik

Tinček in Hugo pobegneta iz norišnice, s seboj pa vzameta kamero. Skupaj želita posneti film o junaku, ki reši dekle in od nje dobi poljub. Dekle, ki jo srečata, je prostitutka Magdalena, ki hoče zaradi težav z zvodnikom Žaretom narediti samomor. Tinček in Hugo ji obljubita, da ji bosta pri tem pomagala.

Če subjektivni pogled skozi filmsko zgodovino ponavadi deluje v imenu žanra (od *Gospa v jezeru* (Lady in the Lake, 1947, Robert Montgomery) prek *Temnega prehoda* (Dark Passage, 1947, Delmer Davis) do, kajpavem, *Noči čarovnic* (Halloween, 1978, John Carpenter)), v *Zadnji večerji* žanr deluje v imenu subjektivnega pogleda. Ne ekonomija zaradi ekonomičnosti, ampak ekonomičnost zaradi ekonomije. Če je o nacionalnih kinematografijah smiselno govoriti vsaj na ravni produkcijskih načinov, je *Zadnja večerja* v slovenskem prostoru precedenčni primer; film, ki je znal, zmoget in upal obračunati s tradicijo in svoj presežek poiskati v prežemanju oblike in vsebine, ki ju je spojil na tak način, da je zanazajsko navajanje produkcijskih "posebnosti" (digitalna kamera, sedem snemalnih dni, realne lokacije, natančne predsnemalne priprave ...) nujno že zgodba o izbiri zgodbe, ki skozi subjektivni pogled širi diegetski prostor (npr. predelava Lačnih Franzov, ki jo igrajo ulični glasbeniki, mimo katerih šibne naša filmska ekipa), kot osnovno enoto utemelji nizkoprorračunski kader-sekvenco in identifikacijsko ujemanje gledalčevega pogleda s subjektivnim glediščem osrednjega junaka. Kot da bi nam *Zadnja večerja* s svojo metagovorico hotela pokazati, da je liku marginalca, s katerim je slovenski film ves čas obseden, usojena subjektivna podoba, cepljena z Odklopom, ki je prebral Dogmo, tv-doberdanskim humorjem ki je gledal belgijski *Zgodilo se je čisto blizu vas* (C'est arrivé pres de chez vous, 1992), skrito kamero pa morda opazil v *Julien: oslovskemu dečku* (Julien: donkey boy 1999, Harmony Korine). Žanr kot forma v vsebini ali vsebina v formi? Je Tinček junak zato, ker je gledal dovolj slovenskih filmov, da jih zna citirati na pravih mestih (*Kekec*, *Sreča na vrvi...*), zato, ker je v Bojanu Križaju prepoznal človeka, ki občuduje Stenmarka, ali zato, ker je za ceno obvladovanja lokalne zgodovine spregledal dvajseto stoletje, Amsterdam in Jezusa Kristusa? Je Tinček junak zato, ker prebiva v manično-magičnem pohorskem kralju improvizatorskih odrov Matjažu Javšniku, ki zmore v "samoizpovedni" sekvenci ob tabornem ognju mojstrsko obrniti emocijo? Je *Zadnja večerja* (ruralno lokalni) pop v najboljšem pomenu zato, ker išče svojo finalizacijo v narečjih slovenščine, ali zato, ker ne poskuša nikogar nikjer užaliti, ampak v svoji natančno-prijazni preprostosti vztraja do konca? •

Slovenija 2000 90'

**režija** Vojko Anzeljc **scenarij** Vojko Anzeljc **fotografija** Miha Tozon **glasba** Dejan Došlo, Nino de Gleria, Jelena Ždrale **igrajo** Matjaž Javšnik (Tinček), Drago Milinovič (Hugo), Aleksandra Balzamovič (Magdalena), Valter Dragan (Žare)

nejc pohar



# poker



Pavle Ravnohrib, Borut Veselko

Slovenija 2001 105'

**produkcija** Arsmedia in VPK, RTV Slovenija **režija** Vinci Vogue Anžlovar **scenarij** Vinci Vogue Anžlovar **fotografija** Izidor Farič **glasba** Vinci Vogue Anžlovar **montaža** Vinci Vogue Anžlovar **zvok** Boris Romih **scenografija** Vinci Vogue Anžlovar **kostumografija** Alan Hranitelj **maska** Alenka Nahtigal **igrajo** Urška Božič, Borut Veselko, Pavle Ravnohrib, Aljoša Rebolj, Boris Kos, Roberto Magnifico, Vlado Novak, Vinci Vogue Anžlovar

V nasprotju z večino drugih, ki so ob Vincijevem *Pokru* najprej pomislili na Tarantinove *Mestne pse* (Reservoir Dogs, 1992), sta bili moji prvi asociaciji – morda za koga presenetljivo – holivudska hiperestetizirana vidiotško pornografska *Celica* (The Cell, 2000) in srbsko, na nesmiselnost nasilja ter vojnega zla aluzirajoče *Kolesje* (Mehanizam, 2000) Djordja Milosavljevića, s katerim se je ta žal zgoj potrdil kot eden bolj nastopaških, a manj talentiranih režiserjev mlajše generacije. *Poker* je od obeh nedvomno boljši, saj Vinci v njem pokaže nekaj več občutka za filmsko formo, za kar ga je verjetno s priznanjem za montažo nagradila letošnja portoroška žirija, čeprav bi se spodobilo, da ga dobi Dafne Jemeršič za

**mateja  
valentinčič**

Cvitkovičev osupljivo vsebinsko in formalno skladen prvenec *Kruh in mleko*. Vincijev *Poker* s svojo zakasnelo "postmodernistično estetiko", idejno izvotlenostjo, banalnimi citati iz filmskih klasik, kot sta Scorsesejev *Taksist* (Taxi Driver, 1976) in Scottov *Iztrebljevalec* (Blade Runner, 1982), dejansko prisili filmskega kritika v ponovni premislek lastnih estetskih izhodišč, kar je po mojem njegov edini pozitivni učinek. Problem v zvezi s *Pokrom* je v tem, da film ne vzbuja etičnega nelagodja, čeprav bi ga glede na ultra krvavo zgodbo moral (in po izjavah režiserja, se mi zdi, da tudi hotel), to pa zato, ker si ga je avtor zamislil na način morilske izštevanke, pri čemer dramaturgijo pripovedi nadomešča vsemogočna montaža. Za razliko od *Mestnih psov*, s katerimi je Tarantino revitaliziral žanr kriminalnega filma, v katerem se mali gangsterji pobijajo med sabo zaradi sumničenj o izdajstvu po nekoliko ponesrečenem ropu, kar ustvarja suspenz pri gledalcu, ki ga v pričakovanju razpleta in odgovora muči manko vednosti, tisti klasični *whodunit*, pa v *Pokru* v pripovednem in diegetskem smislu deluje izredno moteče popolna odsotnost vsakršne motivacije, predvsem osrednjega lika, ki ga kot tipičen primer anti-tipske izbire igralca za povrh uteleša še "šarmantni TV osvajalec ženskih src" Borut Veselko. Že vsaj od Bazina, ki se je podrobno ukvarjal z odnosom filma do realnosti, vemo, da mora za doseganje estetske polnosti filma filmska diegeza okrepiti gledalčevo vero v "realnost dogodkov" in hkrati utajiti njegovo vednost, da gre zgolj za iluzijo. Tu je Vinci zagotovo povlekel najslabšo kombinacijo. Po eni strani sta zgodba *Pokra* in način njenega pripovedovanja takšna, da že sama po sebi onemogočata vsako možnost gledalčevega "verjetja" oziroma identifikacije z liki ali situacijami, po drugi strani pa so prej omenjeni citati, ki aludirajo na znotraj filmsko realnost, preveč v oči bijoči, plehki, prisiljeni in obenem abstraktni, skratka, preveč izven konteksta, da bi ne bili v nesorazmerju z Vincijevo izjavo, da gre za "film o ljudeh, ki se mu gnusijo". Kajti gnusijo se ti komaj lahko liki, do katerih nič ne čutiš, ker jim manjka realnosti oziroma substancialnosti, saj nimajo nikakršnega emocionalnega naboja niti psihološkega razvoja, ki so brez osebnih zgodb, brez preteklosti in prihodnosti, ampak le funkcije v montažnem kolesju eliptične, lokalno dogodkovne pripovedi, ki je groteskna ravno toliko, kolikor avtor skozi na prvi pogled žanrsko strukturo želi gledalcu sugerirati neka "globlja", eksistencialna sporočila o vseprisotnosti družbenega nasilja, nasilja v družini ter medčloveških razmerjih, češ da življenje danes nima več nobenega smisla ne "svetosti", kvečjemu ceno. Eklatanten primer razhajanja med avtorjevo predstavo o filmu in samim filmom je meni nerazumljiv prizor v kafiču, kjer se Veselku prikazuje sam Vinci, ki naj bi menda bil angel, če ne kar bog za sončnimi očali, kar našega psihopata tako razkuri ali pač vzburi, da iz navadnega morilca z umorom in posilstvom narkomanke na WC-ju postane serijsko "iztrebljevalski". Pa tudi papirnate figurice začne puščati za sabo. Če je avtor hotel s "cameo appearance" uvesti moment samorefleksivnosti in distance do dogajanja v zgodbi, se bojim, da bi se ga dalo kakor celoten film brez težav razumeti v radikalno nasprotnem pomenu, namreč kot njegovo lastno sadistično projekcijo, ki zaradi voajerskega dispozitiva vzbuja in vzpodbuja enako nizkotno ugodje pri (moškem) gledalcu. V tem smislu lahko *Pokru*, podobno kot filmsko še bednejši *Celici*, očitamo perverzno pornografijo podob: prikazovanje seksa zaradi seksa je zgolj nadomestilo prikazovanje nasilja zaradi nasilja samega – s to pozitivno razliko, da Vincijeva alegorija "nasilja, ki rojeva nasilje" (joj, kakšna pogruntavščina!) vsaj ni tako nagnusno videospotovsko in potrošniško estetizirana. *Poker* je prvi slovenski "avtorski" poskus in preizkus vaje v posttarantinovskem slogu, ki bo gotovo zadovoljil tiste, ki se navdušujejo nad filmi tipa *Na Kitajskem jedo pse* (I Kina spiser de hunde, 1999) in ki jih fascinira že zadostna mera brutalnega nasilja ter mačistične akcije, pa še to, da se v filmu "nekaj dogaja" v najbolj fizičnem pomenu besede. Kaj, pa niti ni važno. Da o kako sploh ne izgubljam besed. Režiserju priporočam, naj v prihodnje ne popušča več analnim impulzom, ker se na ta način namesto filmov iztrebljajo le anti-filmi. Postmodernizmu so se kot muhi enodnevnici že davno osula krila. In če parafraziram Aljošo Rebolja, ki parafrazira Roberta De Nira: "Whom are You talkin' to, Vinci?" A veš? •



# barabe



"Nasilje je povsod. Ne moremo ga kontrolirati."  
(Miran Zupanič)

Uvodni takti filma *Barabe* pod scenaristično in režijsko taktirko Mirana Zupaniča nam postrežejo s prizorom spodletelega poskusa posvojitve neuklonljivega gojenca sirotišnice, Kovača. Soočeni smo z dovolj tipično situacijo, ki – podčrtana še s protagonistovim prestopom roba zakona in z zaobljubo večne ljubezni s prav tako samosvojo vrstnico Daro – nudi zadosti "podatkov", da nas že na samem začetku prešine, kakšno naj bi bilo ogrodje pripovedi, ki ima slediti. Ko se sekvenca "predzgodovine" izteče in nas film popelje v svoj dejanski akcijski čas, pa kmalu ni več nobenega dvoma, da se gibljemo v paradigmatškem univerzumu deterministične logike, ki zavrženim otrokom ne daje nikakršnih možnosti. Očitno je, da se nahajamo v vrtincu "normalnega" razvojnega procesa, ki iz upornosti otroštva v sirotišnici samoumevno pelje vse globlje v mladostniško delikventnost. Kovač, ki se je iz neukrotljivega in neposvojljivega zavodskega gojenca prelevil v navidez brezčutnega vodjo bande štirih odtrgancev na eni strani, in Dara, ki je iz Kovačeve zaveznice v samoti in njegove prve, "usodne" ljubezni pristala v osami brezdomstva potovalnega kombija, sta tipični figuri podvrženosti "luzerski" samoumevnosti otrok brez "normalnih izhodiščnih možnosti". In tudi njuno vnovično srečanje po desetletni ločenosti je lahko zgolj bežen hip ekstaze, brez vsakršnih realnih možnosti trajanja. Ostali akterji so nujni priveski, potrebni predvsem zato, da bi hipoteza scenarista in režiserja zdržala zadostno stopnjo empirične preverljivosti. *Barabe* so namreč svojevrstna "vaja v slogu", ki ne prenese dejanskega soočenja z resničnostjo, zato se mora zatekati k čimbolj zavzetemu povzemanju klišejev, s katerimi naj bi se obdržala nad gladino verjetnosti. "Moje barabe živijo v mejnem svetu, kjer so v nenehnem stiku z nasiljem," pravi avtor, ki hkrati poudarja, da nas nasilje pravzaprav ne prizadene več. Sam pa se je s svojim projektom bržkone namenil poiskati, določiti ali morda celo prestopiti "zgorjnjo mejo" nasilja, ki naj bi nas bila sposobna "prizadeti", hkrati pa bi bila še vedno dovolj sprejemljiva za okvire "glavnega toka", v katerih se gibljejo njegovi, z nasiljem obsedeni in determinirani protagonisti. Kajti *Barabe* so mainstreamovski film, ki očitno igra na karto nasilja, s katero bi morda uspel zakriti prav nemoč, da bi se izvil iz lastne ujetosti v že-videno in brez posebnega napora preverljivo. Seveda bi bilo na tem mestu neumestno trditi, da je z mainsteramom kaj narobe. Prav nasprotno. Mogoče pa je reči, da je marsikaj narobe s filmom, ki se do samega konca – in naprej – ne more odločiti, kaj bi "resnično" hotel biti, oziroma kaj bi pravzaprav želel povedati. Vprašanje vsebinske naravnosti se namreč postavlja predvsem zaradi dejstva, da film ne izkazuje omembe vrednih ambicij na polju formalnih filmskih prijemov. Vizualna govorica filma je zasidrana v okvirih konvencionalnosti s posameznimi ekscesi estetske stilizacije, ki pa imajo prej funkcijo nerazumljivih zastranitvev kakor pa

Slovenija 2001 104'

**režija** Miran Zupanič **scenarij** Miran Zupanič **fotografija** Radovan Čok **glasba** Urban Koder **igrajo** Marko Mandič (Kovač), Janko Mandič (mladi Kovač), Katarina Stegnar (Dara), Mojca Pucko (Kobra), Primož Bezjak (Bik), Brane Šturbej (Koch), Branko Završan (Keckler), Vlado Novak (Balerina)

andrej šprah





Katarina Stegnar, Marko Mandić

poudarkov, ki bi naglaševali narativni tok. Zato ne more biti sporno, da je levji delež avtorske energije usmerjen v zgodbo, v strukturiranje simbolnega ali celo alegoričnega univerzuma, ki bi predstavljal dovolj trdno ogrodje, da bi preneslo toliko nasilja, kot je o njem govora v kontekstu filma. Vendar pa se ne moremo znebiti občutka, da je prav nasilje samo, ki mu je posvečeno toliko pozornosti, v resnici nekakšen paravan, svojevrsten zaslon, na katerega se projicira igra senc, ki so zgolj silhuete, nezmožne – ali pa ne dovolj pogumne –, da bi razkrile vse poteze svojega obraza. In prav zaradi te očitne nedoločenosti (in neodločenosti, kaj bi pravzaprav hotele biti) podobe ves čas ostajajo na pol poti, natančneje na začetku, v nastavkih, ki se ne uspe(va)jo udejaniti.

Kakšen je torej svet, v katerem izživljajo viške svojih mladostniških energij Zupaničevi protagonisti? Če naj bi se namreč simbolni univerzum vzpostavljala, potem morajo biti natančno določene tako njegove koordinate kakor infrastrukturni mehanizmi, ki naj bi sploh omogočali njegovo funkcioniranje. Problem je potemtakem v dejstvu, da simbolni svet ne more biti kakršenkoli izmišljen konstrukt, pač pa je to lahko le kozmos, ki deluje po natančno določenih pogojih verjetnosti in kavzalnosti, enakih ali vsaj ustreznih takšnim, kot so na delu v "realnosti". In četudi pristajamo na misel, da je "... *realnost bolj neverjetna, bolj vznemirljiva in bolj dovzetna za nenavadne manipulacije kot fikcija* ..." (Trinh T. Minh-ha), ki jo pogosto zagovarjajo tako "fikcionalisti" kot avtorji "nefikcije", pa nikakor ne zagovarjamo teze, da fikcionalni mehanizmi niso sposobni ustvariti fiktivne realnosti, bolj "realistične", kakor je realnost sama. Vendar pa je za takšno "realnost" potrebno verjeti v zakonitosti "življenja" in jih dosledno upoštevati. Če ne, je zdrs v brezno "neživljenjskih" stilizacij, popreproščanj in posploševanj, kakršnih v *Barabah* kar mrgoli, neizbežna nujsnost. Zupaničev film se namreč odigrava v izpraznjenem prostoru-času, ki ne nudi konkretne "opore" za umeščanja dejanj protagonistov v tolikanj smiselno zgodbo, da bi upravičeno in verjetno "nosila" akcije in reakcije razpetosti med "usodnost" – absolutne – ljubezni in smrti. Kolikor si že bodi stilizirana je – v našem primeru simbolna – realnost pripovednega sveta, mora biti zgodba tisti nujni element, na katerem ta svet stoji ali pade. Zgodbe pač pred(po)stavljajo eksistencialno človeško potrebo po verjetju, da v življenju obstaja "red" stvari in dogodkov – da obstajajo sklenjene celote, da obstaja smisel sveta. Pa četudi je ta smisel povsem absurden, četudi je ta red popoln kaos. Problem je namreč prav v iskanju – strukturne – popolnosti. V koherenci. In ravno v kontekstu "zgradbe sveta" nas Zupaničeva vizija nasilja na-sebi pušča v najbolj zagatni ambivalentnosti. "Realnost", ki jo vzpostavlja avtorska vizija, ni niti povsem abstraktna niti docela "realistična"; ne prepoznavamo niti verjetne "dejanskosti" niti simbol(ič)nega sveta, ki bi predstavljal – verjetni – zaprti, paradigmatični univerzum družbenega roba sedanosti. Seveda nočemo trditi, da

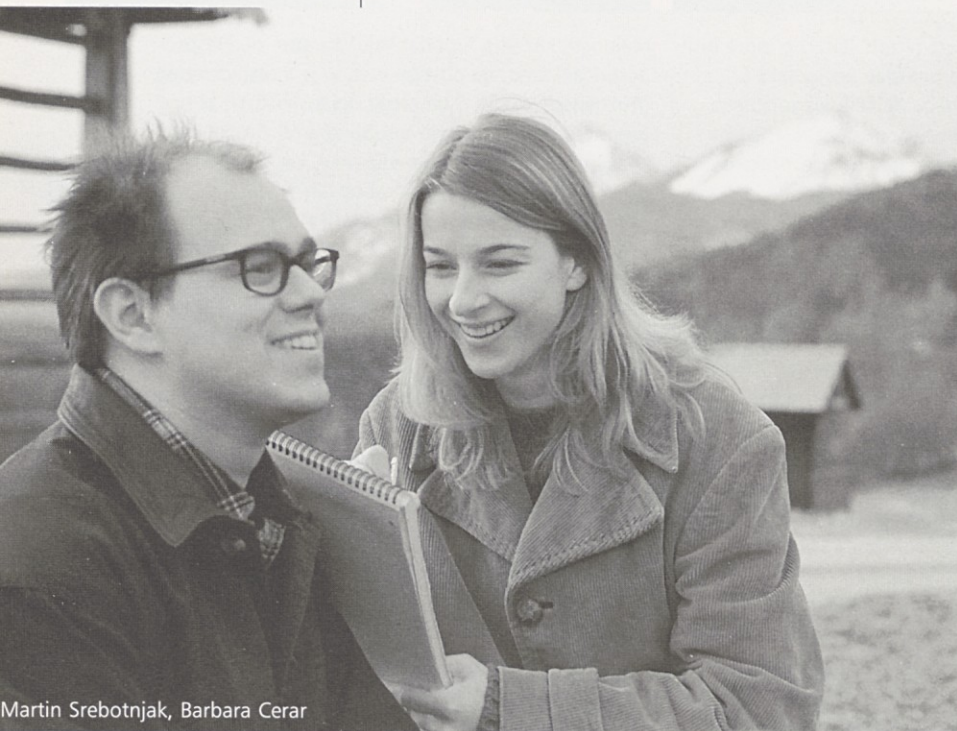


Primož Bežjak

realnosti, kakršno "upodablja" *Barabe*, ni. Nasprotno, prepričani smo, da obstaja svet, ki je v resnici mnogo grozovitejši kot ta, v katerega dejanskost naj bi nas prepričala Kovač in Dara s sobarabami. Grozovitejši ne zato ker bi bil "resničnejši", temveč zato, ker je celovit ... Srhljiv v svojih najneznatnejših podrobnostih. V detajlih, v nepomembnostih. V na videz zanemarljivih, a v resnici usodnih trenutkih spraznjenosti, trenutkih čutenja in zavedanja, trenutkih samospoznanj in samospozab, ki jih v *Barabah* enostavno ni. Svet, ki je tragičen in skoraj nedoumljiv v načinih, kako logika "eksistenčnega dna" determinira vsak korak, kaj korak, vsak gib in dih ujetnikov zavesti, da nasilje ni akademska krilatica "umetniške" vizije, temveč način bivanja. Veliko več bi o tem lahko povedala na primer Erick Zonca in njegov *Tatič* (*Le petit voleur*, 1999). Zanimivo je, da oko Zupaničeve (oziroma Čokove) kamere prav te ključne grozovitosti, te temeljne podrobnosti prezre; zaradi zazrtosti v nekakšen simbolni redosled je sposobno opaziti "velike stvari", uidejo pa mu mnogo bolj bistvene malenkosti. Zupanič o svetu nasilja govori s pompozniimi klišeji rezanja prstov, rok in glav, s parafrazami korumpiranih policajev, izsiljevanj, nudenja zaščite, mafijskih mitraljeških eksekucij, kopic mrtvih, s protagonistimi, ki se namesto med ljudmi gibljejo v nekakšni post-urbani, izpraznjeni pokrajini, z neizbežno "usodnostnimi" navezami ljubezni in smrti ... in tako naprej. A prav v tej obsedenosti s pompoznostjo – če pustimo ob strani nerazumljivo neambicioznost same filmske estetike – gre iskati ključni problem *Barab*. Videti je namreč, da je film prazen prav zaradi prenapoljenosti, prazen zaradi pomanjkanja praznine, ki jo lahko najdemo samo v podrobnostih, v čustvih in v globinah, kamor ustvarjalni interes filmarjev enostavno ne seže, saj se ves čas giblje zgolj na površini. Tako se zdi, da je "nenadzorovano" nasilje iz uvodnega navedka na žalost prevzelo tudi nadzor nad celoto, ki ji nikakor ne uspeva preseči občutka, da predstavlja nasilje v filmu predvsem sebi lasten namen. Zato nas ne more prizadeti oziroma "raniti", kakor pravi režiser. Kajti kar je morda dovolj za "izjavo", za "trditev", je veliko premalo za vsebinsko-formalno koherentno konstrukcijo filma, ki bi nudila kaj več kot "zapolnjevanje prostorov" pogojne drugačnosti. •



# oda prešernu



Martin Srebotnjak, Barbara Cerar

Slovenija 2001 100'

**režija** Martin Srebotnjak **scenarij** Martin Srebotnjak **glasba** Alojz Srebotnjak **igrajo** Martin Srebotnjak, Barbara Cerar, Gregor Čušin, Branko Grubar, Gašper Tič, Tomi Janežič, Zvonko Čoh, Branko Djurić

Srebotnjakov celovečerni prvenec se prične s črno-belimi arhivskimi posnetki prešernovanja, nekje po drugi svetovni vojni, ko smo Slovenci praznovali stoletnico njegove smrti oziroma stopetdesetletnico rojstva. Primerno, takoj je vzpostavljena distanca – v več pomenih besede –, historografska, ironična, estetska. Tisti prizori izgledajo kot štafeta mladosti ali brigadirsko udarništvo. Nastopi rez, najavna špica, s Prešernovim dvojnikom v vlogi voditelja slavnostne tombole, srečelova, Prešernovega lota. Vsi, ki smo odraščali v poznih letih socializma ter bratstva in enotnosti, gojimo spomine na posiljene in povečini neuspešne agitpropovske metode, s katerimi so skušali zadovoljiti množico; med njimi so prednjačile predvsem nedeljске "javne prireditve", s travniško tombolo na čelu.

Prepričan sem, da Srebotnjaku za inspiracijo niso služili tovrstni izvlečki iz realnosti polpretekle zgodovine, no, hočeš-nočeš se

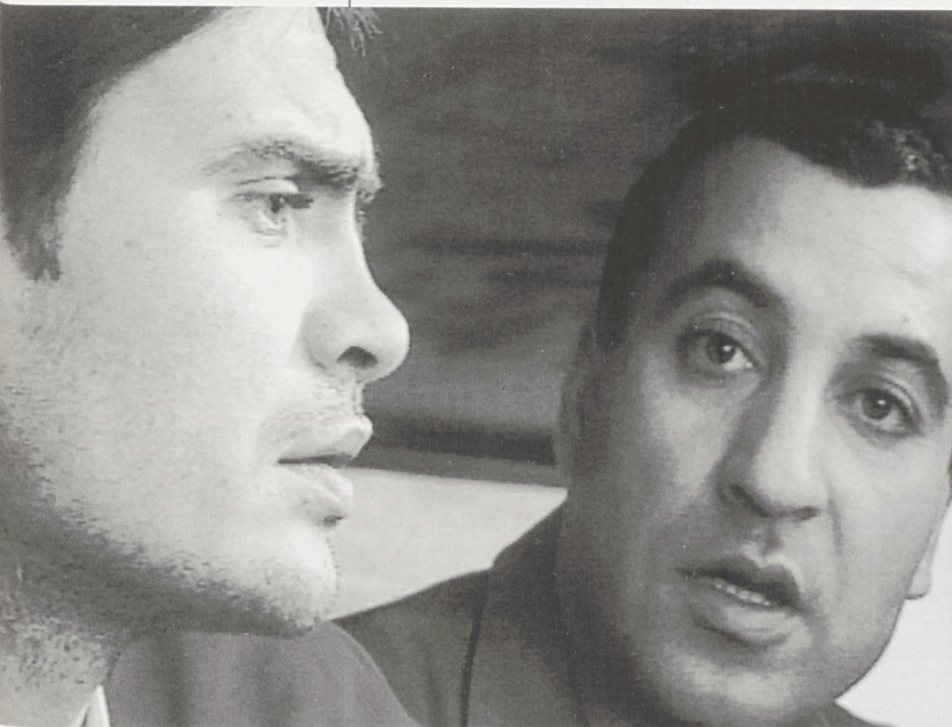
gledalcu utrne tudi tovrstna neškodljiva prisposoda. Nenazadnje je *Oda Prešernu* film o nacionalni ikoni, film, ki skuša obračunati s travmo, ki Slovence "tare" dolga desetletja. Osrednji junak filma, Miha Rovšček, ki ga je odigral kar režiser sam, v nekem trenutku pove jasno in glasno: dr. Franceta in njegovo delo nam vbijajo v glavo od mladih nog, usojen in nespregledljiv dejavnik splošne vzgoje in razgledanosti je bil v enaki meri kot heroji revolucije v socializmu. Pa smo spet tam, a le zato, da bi opozorili na splošno tendenco v kinematografijah Vzhodne Evrope, ki se zadnje čase na veliko lotevajo "čiščenja", demistificiranja ikon nacionalnega pomena, najsi bodo kulturne ali politične narave. Pri nas so s Prešernom tokom dvajsetega stoletja pač postavili svojevrsten ideološki aparat, zato je bila dvestoletnica njegovega rojstva pravnja prilika za obračun s preteklostjo oziroma vzpostavitev novega odnosa, ki naj bi temeljil (tudi) na strpnosti do "drugače mislečih"; nenazadnje so se celo v Angliji nekatere (predvsem zasebne) šole odrekle Shakespearju kot nespregledljivi klasični referenci, ter na učni program uvrstile druge literarne favorite. Prešeren bo v Sloveniji bržkone ostal "nujno zlo" vsakega šolskega programa. "Oprostite, meni je to super", bi rekel Branko Djurić v vlogi scenografa osrednje kulturne proslave. V tej repliki, ki se v filmu ponovi kar nekajkrat, bi lahko iskali tudi bistvo Srebotnjakovega filma, katerega namen ni ne kritika Prešerna ne našega odnosa do njega in njegovega dela, temveč zgolj distanca, sproščen odnos do nacionalnega zaklada, ki mu doslej ni bilo dovoljeno ugovarjati. *Oda Prešernu* se zavzema za pravico do govora, za pravico do lastnega mišljenja; v idealnih razmerah (ki so bržkone iluzorne) bi moral imeti odslej vsak osnovnošolec možnost zavrniti recitiranje Prešerna in raje izbrati prosti verz, Kosovela ali Ginsberga, kakor Prešernu (Gašper Tič), svoji nočni mori in prividu, v nekem trenutku zabrusi Rovšček.

*Oda Prešernu* je film, ki ga Slovenija v tem trenutku potrebuje, ali pa vsaj film, ki je še kako dobrodošel – ne toliko zaradi Prešerna in odnosa do njega, temveč zaradi svojega "poslanstva". Poslanstvo je namreč ravno v tem, da ga ni, kar se zdi na prvi pogled naravnost paradoksalno, saj že stran in pol pišem o tem, kako da prispeva k uveljavitvi nove podobe nacionalne ikone. Gre za odnos režiserja do filma, do gledalca in do samega sebe. Srebotnjak je namreč demonstriral, da se "težke" tematike lahko pripovedujejo tudi drugače: neobremenjeno, duhovito, malone neobvezno. Pomembno je le, da veš, kaj počneš – in kako; da se zavedaš, komu pripoveduješ in skozi kakšno optiko. Srebotnjakovi metodi sta distanca in "črnogorska" ležernost, skorajda impresionistično umirjena pripoved, ki jo podkrepita režijsko delo in kamera, kadri-sekvence in nevsiljiva estetika. Tudi zato vidim precej več vzporednic kot z Allenovim delom v opusu Hala Hartleya, še enega Newyorčana, ki pripoveduje usodne življenjske stvari enako neobremenjeno, s pomembno razliko, da se Srebotnjak ne poslužuje mimobežnega, t.i. literarnega dialoga, ko se junaki pogovarjajo drug mimo drugega. Srebotnjak v "manj" vidi "več", je eden redkih slovenskih režiserjev, ki je dognal, da občinstvo vendarle zna razmišljati. In že za to malenkost smo mu lahko hvaležni. •

simon popek



# trdnjava evropa



Slovenija 2001 80'

**režija** Želimir Žilnik **scenarij** Toni Tršar **fotografija**  
Radovan Čok **nastopajoči** Svetlana Zajceva, Emil Čuk,  
Hannah Nortman

Žilnikova *Trdnjava Evropa* nas opomni, da na obrobju "schengenske Evrope" nastaja tudi neka "druga Evropa", neskončno tranzitno območje, parkirišče, čakalnica, v kateri se zbirajo ekonomski in politični emigranti iz dežel sekundarnega sveta. A pravzaprav je prav ta "druga Evropa" tista "prava": ko prebežniki govorijo o svojih željah, si predstavljajo svobodno, multikulturno Evropo, v kateri si lahko s svojim delom vsakdo ustvari spodobno eksistenco in socialno varnost, tako drugačno torej od dejanske Evrope, zaznamovane s skepso, političnim cinizmom in paranojo. Prav oni se torej najlažje poistovetijo s projektom združene Evrope in so tako rekoč njeni idealni državljani. Resnične in paradokсне podobe Evrope tako ne uzremo v Bruslju ali Parizu, temveč v azilu na Madžarskem, kjer njegovi "gostje" v nedogled čakajo na razplet svoje stiske, na rešitev prošnje, na dokumente, na let domov in pri tem vsi v

nekaj verjamejo – v svojega boga, v svoje sposobnosti, v usodo. Resnična podoba Evrope, ki torej vztrajno spominja na nekdanji vzhodnoevropski birokratski totalitarizem – ali kot na vprašanje: "koliko časa bomo preživeli tukaj?", odgovori nek resnični prebivalec doma, globoko veren ruski slikar ikon: "Se spominjaš, kako je deloval sistem v Rusiji? No, tukaj je enako, če ne še huje."

Seveda, na Vzhodu ni novega nič, še bolj resnična pa je misel, da podobna birokracija vlada Evropi, da torej ta s svojimi neskončnimi združitvenimi protokoli in politizirani postaja zrcalna podoba nekdanjega vzhoda, da se spreminja v birokratskega mastodonta, ki v svoj okvir tlači nezdružljive kulture. Nekdanji Vzhod, ki svojih državljanov ni pustil na tuje, in trenutna Evropa, ki tujcev ne spušča več skozi svoja vrata. Protagonist filma, ruski emigrant Artjom, zato sledi svoji antični proletarski etiki in se vpraša: "Če lahko z delom svojih rok preživim na zahodu, zakaj potemtakem ne bi mogel preživeti tudi doma, v Rusiji?" Artjom ve, da med Rusijo in Evropo zanj ni razlike, da bo v vsakem primeru komaj vzdrževal eksistenčni prag, za isto plačilo torej pometal ulice v evropskem mestu ali opravljal svoj poklic doma – in se vpraša: če je tako, zakaj potem tega ne bi počel vsaj doma, z družino, med prijatelji?

Artjom je seveda hkrati fiktivni udeleženec in komentator filma, igralec-izpraševalec, režiser, v kolikor je režiser-emigrant tudi Žilnik, ki se redno giblje v širšem srednjeevropskem, balkanskem in alpe-adrijatskem prostoru (in prihaja iz Vojvodine, "kulturno bogate in tolerantne Jugoslavije"), in torej v poteh in težavah ilegalcev verjetno prepozna tudi lastne. In, jasno, tudi "ilegalec", v kolikor se njegova kinematografija napol-legalno vpišuje v filmske zgodovine in kontekste, iz katerih izhaja; od jugoslovanskega črnega vala v šestdesetih do njegovega kritičnega disidentskega dela v devetdesetih.

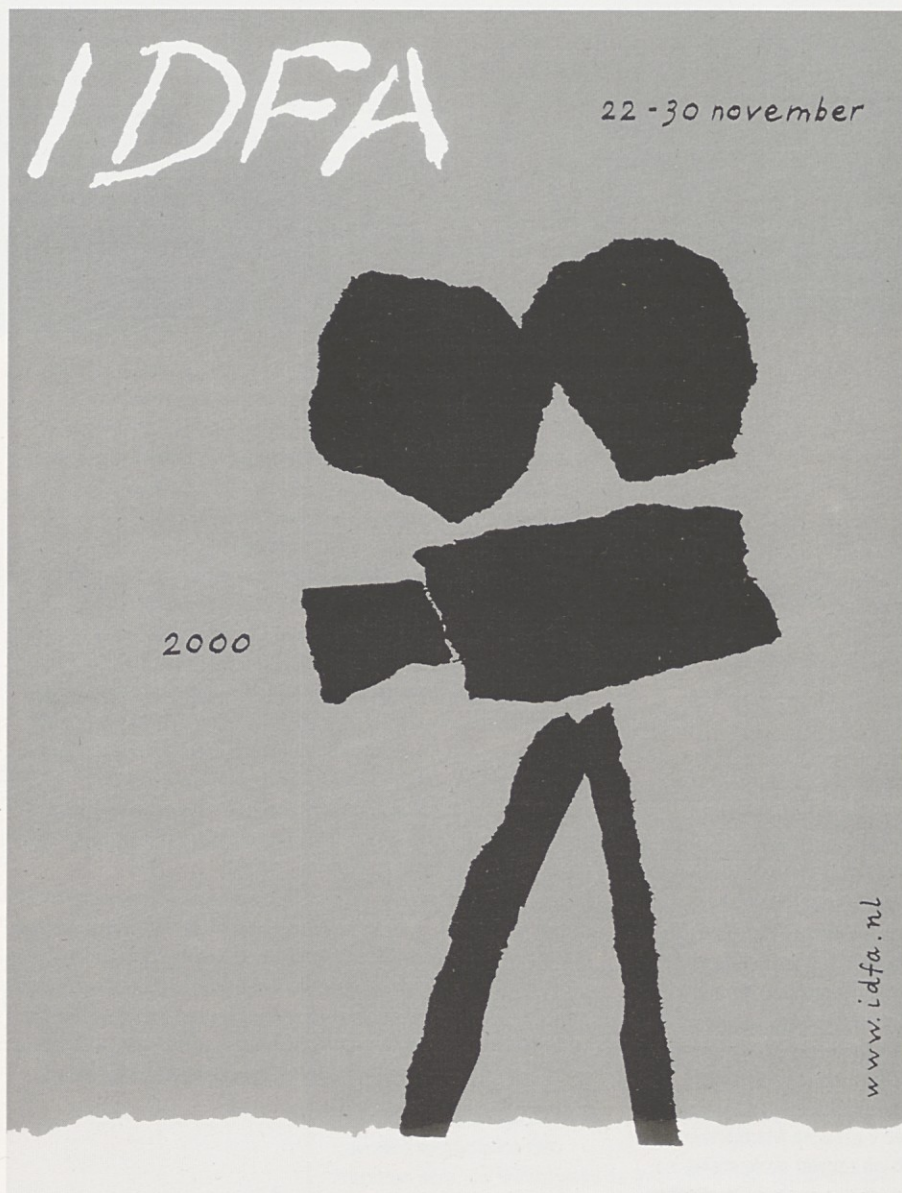
Če je šlo pri črnem valu tudi za iskanje in koncipiranje nekakšnega alternativnega družbenega reda, ki so ga njegovi nosilci iskali med konjunkcijami dveh ali več političnih in teoretskih sistemov, se ta "utopizem" v Žilnikovem delu nadaljuje. Glavna stiska njegovih "junakov" je namreč dezorientacija v geo-političnem kontekstu, njihov odgovor pa iskanje konkretne niše, kjer bi bilo življenje prijetno, kjer bi bili obdani s prijatelji, kjer bi se uresničil vsaj delček njihovih sanj. Odtod prostori, katerih časovna komponenta je nekako zabrisana, stkana iz elementov spomina, nostalgije, zgodovine in trenutnosti, kot je bilo to najlepše vidno v *Kam pljuje ta ladja* (Kuda plovi ovaj brod, 1999).

In še: odsotnost države, ki jo v filmu sestavljajo železniška proga, parkirišče, dom za tujce in sama meja, nemara priča tudi o odsotnosti konsistentne politike pri reševanju pričujočih problemov. Dokler bo namreč Slovenija v univerzumu beguncev predstavljala le neko anonimno območje pred mejo, dokler bo vrhunski dosežek njene multikulturalnosti torej "stezica", ki so si jo ob meji izkrčili filipinski begunci, bo podobno anonimna in brezprisotna ostala tudi sama. •



IDFA

2000:

in bog je podelil človeku  
sposobnost samoprevare

Mednarodni dokumentarni filmski festival Amsterdam (IDFA) je eden največjih v svoji zvrsti. Lanskoletna izdaja je štela nič manj kot 207 naslovov, prodanih je bilo 65.000 vstopnic, festival pa je obiskalo okrog 1.400 gostov, ki se poklicno ukvarjajo s filmom. Toda, kot sem za *Ekran* napisal že v festivalnem poročilu leta 1998, največji niso nujno pravi naslov za odkrivanje najboljšega. Verjetnost, da srečaš izvrsten dokumentarec, je mnogo večja na običajnih filmskih festivalih kot pa na specializiranih platformah, kakršna je IDFA. Vendar številčna premoč prikazanega vedno znova upraviči obisk Amsterdama. Čeprav sem lani čakal kar pet dolgih dni na prvi omembe vreden film, lahko poleg spoznavanja novih trendov vedno računaš tudi na peščico izvrstnih dokumentarcev.

Na otvoritvenem večeru trinajste festivalske izdaje je direktorica Ally Derks oznanila nekaj novih trendov: nekoč popularni "... ego-dokumentarec počasi izginja; število epskih zgodb spet narašča; dokumentarci vse bolj posegajo po elementih fikcije; režiserji, ki bi zgodbo sicer povedali v devetdesetih ali v desetih minutah, zdaj isto zgodbo skrčijo ali raztegnejo na 52 minut." Njena sodba je temeljila na skoraj 2000 naslovih, ki so se potegovali za uvrstitev v festivalsko izdajo leta 2000.

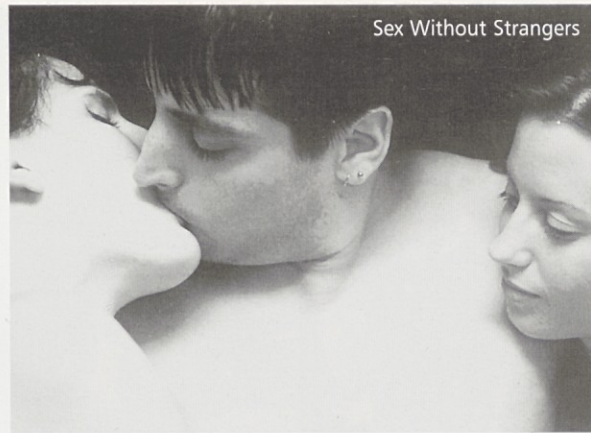
#### Dnevniški dokumentarci

Čeprav ego-dokumentarec še ni povsem izginil, je imela Ally Derks prav; ta podzvrst je nedvomno v zatonu. Vendar so dnevniški dokumentarci še vedno živi; spremenil se je le fokus, zdaj usmerjen v popek nekoga drugega. Videli smo ogromno zelo preprostih, linearnih zgodb, ki jih družijo zanimanje za človeško usodo – z žarometi, usmerjenimi v enega (ali največ dva) protagonista. Namesto opazovanja in študija zapletenih fenomenov, pripovedovanja nikoli povedanih zgodb, iskanja nenavadnih perspektiv, odstiranja še nikoli videne in nikoli slišane, približevanja dokumentarističnim pristopom v smislu pisanja kinematografskih esejev ali zgodovine (kontekstualizacija, analiziranje in preiskovanje) ... vzamejo avtorji teh "podob iz življenja" posameznika za končno merilo stanja stvari. Kljub temu je treba reči, da so mnogi izmed teh humanističnih filmov dobro narejeni in privlačni.





El acordeon del diablo



Sex Without Strangers

Zabavno je bilo videti socialistično-muslimansko-domoljubnega popotnega kinooperaterja iz Kirgizistana, ki prek čudovitih dolin na kameljem hrbtu tovari 35 milimetrov čarovnije okoliškim nomadom (*Taivasta Vasten* (Zvezdna karavana, Arto Halonen)). Z zanimanjem smo sledili 78-letnemu newyorškemu homoseksualnemu slikarju, pisatelju in antropologu Tobiasu Schneebaumu, ki se v iskanju "svoje notranjega miru" ponovno odpravi v kraje, ki jih je obiskal v poznih petdesetih letih – med ljudožerska plemena Amaraikire in Asmat v Peru in v Novo Gvinejo (*Keep the River on your Right: A Modern Cannibal Tale*, David in Laurie Gwen Shapiro).

Precej časa so prebili v zaupni družbi nenavadnih parov: z bivšo nemško pank pevko Sandro, ki se je poročila z Gelekom, šesto reinkarnacijo tibetanskega lame (*Jenseits von Tibet* (Onstran Tibeta, Solveig Klassen)); s tremi pari *swingerjev*, ki preizkušajo meje monogamne družbe (*Sex With Strangers*, Joe and Harry Gantz); v družbi vodiča, ki nam razkaže prazne vzhodnonemške zaslisevalne centre in ječe, kjer je bil nekoč tudi sam zaprt, po padcu berlinskega zidu pa se je zaljubil v svojo zaslisevalko, s katero danes tudi živi (*11 & 12*, Till Harms). Z žensko srednjih let in mladim dekletom, poročenima s poligamnim Izraelcem afroameriškega rodu, v filmu *Sister-Wife*, izjemnem prvencu režiserk Hadar Kleinman in Timne Goldstein. Izjemnim zato, ker se lahko avtorici v nekaj prizorih merita z najboljšim, kar ponujajo dokumentarci Fredericka Wisemana.

### Perspektive

Seznani smo se tudi z nekaterimi drugimi perspektivami, bolj ali manj znanimi umetniki in njihovimi deli: na primer z ikonoklastom Luisom Buñuelom v slikovno bogatem posvetilu ob stoletnici njegovega rojstva *Kar zadeva Buñuela* (*A propósito de Buñuel*), José Luis López-Linares in Javier Rioyo) ali pa z manj znano platjo dela Zhanga Yimouja, njegovo režijo *Turandota*. Ta prestižen operni projekt, finančno podprt iz tujine v višini 12 do 15 milijonov ameriških dolarjev, so med drugim posneli tudi v pekinškem Prepovedanem mestu (*The Turandot Project*). O bogato izpolnjenem, a kljub temu osamljenem življenju legendarnega 93-letnega kolumbijskega harmonikarja Pacha Rade pripoveduje film *El acordeon del diablo* (Hudičeva harmonika (Stefan Schwietert)); nič manj legendarnega člana skupine Sex Pistols, pa srečamo v filmu *The Filth and The Fury* (Julien Temple). V filmski oporoki pozabljene Mašenke si (rdeča) superzvezdniška igralka na višku svoje kariere v nesreči z motorjem iznakazi obraz in kmalu utone v pozabo. Zapuščena zadnjih trideset let svojega življenja preživi tako, da snema svoj odsev v stanovanjskem oknu, medtem ko igra melodramatične odlomke iz Čehovega *Galeba*, *Češnjevega vrta* in Tolstojev *Ane Karenine*. (*la chaika* (Jaz galeb, Georgi Paradžanov).

### Vzgoja

S tem hitrim preletom omenjenih filmov bi rad izpostavil določen vzgojni vidik, ki nas vedno znova spremlja pri

gledanju dokumentarcev. Dokumentarci potešijo našo radovednost. Radovednost po svetu, v katerem živimo, lakoto po znanem in neznanem, po tem kar nam je blizu ali tuje ... Gledanje dokumentarcev je tudi učenje. Obisk dokumentarnega festivala je kot potepanje po svetu. Obiščeš kraje, kjer še nisi bil. Z ljudmi na platnu deliš košček življenja. Spoznavaš njihove probleme, njihovo okolje, njihove slike in zvoke, njihove ljubezni in strasti, njihove zgodbe ... V tem pogledu je ocenjevanje dokumentarcev podobno izbiri turističnega vodiča. Si rezerviral poceni turistični paket prek agencije pod vodstvom skupinskega vodiča? Ali pa si spoznal kraje, odkril nekoga ali nekaj, izvedel kako zgodbo od izkušenega popotnika, strokovnjaka ali celo od domačinov? Če gre za drugi primer, se verjetno počutiš pristno obogatena z novo življenjsko izkušnjo. Ne gre za to, ali je dokumentarec bolj stvaren ali bolj resničen od igranega filma; kar šteje, je pristno, odkrito, resnično oplemenitenje življenjske izkušnje, ki ti jo ponudi. Ne trdim, da fikcija nima te sposobnosti. Vendar verjamem, da je ta vidik bolj razvit pri dokumentarcih, zato na nas močnejše učinkujejo. Marcel Štefančič nas vedno spomni, da so igrani filmi pravzaprav dokumentarci o nastopajočih, ki dokumentirajo življenja svojih igralcev. V vlogah, ki si jih igralci izbirajo, se zrcalijo njihove odločitve v resničnem življenju. Podobno je pri dokumentarcih, le da gre tu za vloge, ki jih ljudje igrajo v resničnem življenju.

Na festivalu IDFA je v navadi, da poleg režiserjev predstavijo tudi glavne protagoniste. Ko se v dvorani prižgejo luči, potem ko si uro in pol preživel v intimnem svetu – na primer zgoraj omenjenega strokovnjaka za ljudožerco ali para *swingerjev* –, si nenadoma soočen z ljudmi iz resničnega življenja. To je še posebej zanimiv in odkrit trenutek. V zraku kinodvorane lebdi nek čuden občutek, bistveno drugačen kot na običajnih festivalih, kjer srečuješ zgolj igralce, ki so na platnu odigrali še eno od vlog. Prisotnost resničnega lika iz dokumentarca deluje kot neposredno soočenje virtualnega in realnega sveta; podoba se sreča z bitjem iz mesa in krvi. Seveda je tvoja reakcija odvisna od tega, kaj si pravkar doživel v zatemnjeni dvorani. Če si dvomil o resničnosti prikazanega, je lahko soočenje trenutek potrditve, v katerem kot kak nejeverni Tomaž čakaš na znamenje. Če z nastopajočimi sočustvujemo in se z njimi identificiramo, če nam je bilo všeč, kar počnejo, je lahko film nekakšen uvod v morebitno novo prijateljstvo. Ko jih opazujemo pred platnom, nastopi trenutek katarze, v katerem izrazimo svojo podporo, solidarnost ali ljubezen (tako je bilo na srečanju z Zinat po projekciji Mokhtarijevega filma *Zinat, poseben dan* (Zinat, yet rouze bekhosous). Občutek, da smo končno spoznali nekoga, ki smo si ga zmeraj želeli srečati; občutek, da ga v bistvu poznamo. Soočimo se lahko tudi z lastnim voajerizmom. Opazovanje utripajočih podob v mraku kinodvorane in prepuščanje sencam pogumnih in pustolovskih protagonistov lahko zbudi čisto drugačna občutja, ko srečamo te čudne, a obenem privlačne vodiče pri belem dnevu.





Errol Morris



Mr. Debt



Vsa ta srečanja zgolj dokazujejo in poudarjajo, da je dokumentaristična praksa konec koncev vedno povezana z ljudmi, človeško perspektivo ali z našim odnosom do sveta, v katerem živimo.

### Errol Morris

V filmu *A Brief History of Errol Morris* (Kevin Macdonald) ameriški detektiv-režiser Errol Morris razloži svojo različico izгона iz raja. Potem ko bog požene Adama in Evo iz rajskega vrta, se mora par soočiti s hudobnim in grozljivim svetom. Bog postaja vse bolj nesrečen in začne obžalovati svojo odločitev. Na koncu se odloči, da bo človeku, ki je z ugrizom v jabolko spoznanja okusil dobro in zlo, podelil sposobnost samoprevare. Naj bo svet še tako grozljiv in strašljiv, se bo lahko znova in znova slepil, da je pravzaprav čudovit.

Tudi sam Morris je v svoji TV nadaljevanki *First Person* dokazal, da se odlično spozna na sposobnost človeške samoprevare. Posnel je deset izjemnih zgodb desetih posebnežev. To so unikatni *talking heads*, dokumentarci brez primere. Morris je intervjuje posnel s posebej oblikovano pripravo, ki jo je krstil za Interrotron™. Pri klasičnem intervjuju spraševalec običajno stoji ob kameri, zato sogovornik vedno pogleduje nekoliko stran od nje. Morris je sogovornika namestil na eno stran studia pred TV ekran, ki je s pomočjo ogledal služil tudi kot kamera. Gostje tako na svojem ekranu gledajo Morrisa, ki jim zastavlja vprašanja, se odziva ... Na drugi strani studia je namestil enako opremo tudi zase. Med intervjujem spraševalec in sogovornik zreta naravnost v kamero/ekran in obenem drug drugemu v oči. Morris: "Ljudje radi gledajo televizijo. (...) Interrotron™ je televizijska naprava, ki ji za ljudi ni vseeno." Režiser te studijske posnetke prekinja s posnetki dodatnih kamer, ki snemajo Interrotron™ pod takšnim kotom, da vidimo obenem tudi oba akterja: Morrisa na TV ekranu in odsev podobe sogovornika v ogledalu.

Ko se pogovarjamo, običajno pogledamo svojega sogovornika le tu in tam naravnost v oči. Kot vemo, pa je prav igra pogledov ključni trenutek v medsebojni komunikaciji. Ponavadi zremo sogovorniku naravnost v oči v trenutkih, ko smo navdušeni nad tem, kar pripoveduje, toda mnogo redkeje, kadar govorimo sami. In natančno ta možnost izmenjave pogledov (s spraševalcem in z nami, gledalci) naredi Morrisove interrotronske intervjuje tako izjemno učinkovite, neposredne, stopnjevano dramatične, tako rekoč hipervidne. Nič ne uide interrotronskemu umetnemu očesu.

V epizodi *Eyeball to Eyeball* zoolog Clyde Roper opisuje svojo obsedenost z velikanskim lignjem, največjim nevretenčarjem na planetu, čigar zrklo doseže velikost človeške glave. Žal ga nihče še nikoli ni videl živega. *I Dismember Mama* je zgodba Saula Kenta, ki se, po prezgodnji smrti očeta, umrlega za danes že ozdravljivo boleznijo, navduši nad kriogeniko. Ko mu umre še mama, jo

obglavi, glavo zamrzne in jo skrrije nekam na varno, potem pa potrpežljivo čaka na trenutek, ko bo tehnologija dovolj napredovala, da jo bo lahko ponovno oživil. Zaradi nejasnosti pri ugotavljanju točnega časa njene smrti ga spoznajo za krivega in ga obdolžijo umora. In čeprav je Saul še vedno edini, ki ve, kje je skrita mamina glava, ga sodišče kasneje oprosti. V filmu *The Little Gray Man* srečamo še posebej neopazen osebek: Antonia Mendeza, mojstra prevare, ki ga je imela CIA četrto stoletja na plačilni listi. Srečanje z resničnim Tomom Cruiseom iz *Misije: nemogoče*, ki s pomočjo Hollywooda in v čisto v njegovem slogu ustvari popolno iluzijo. Mendez je človek brez obraza, ali še bolje: je obraz slehernika. Shizofrenija je mačji kašelj v primerjavi z njegovo mnogokratno identiteto. Kaj je torej trik, da ne izgubiš lastne identitete v tem zapletenem nizu navideznega: "Vedno znova se moraš spomniti in vprašati, kaj bi naredil, če bi bil to ti."

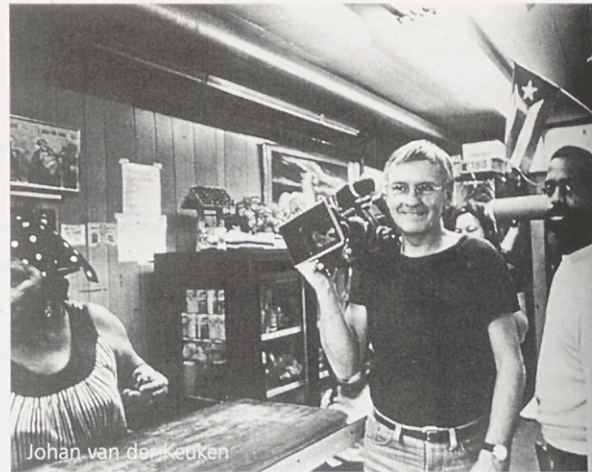
Šibka točka Sondre London je navdušenje nad serijskimi morilci. Med strastno avanturo z Johnom Shaeferjem se ji ni zdelo nič narobe, ko ji je predlagal seks na pokopališču. Ko pa je prvič izrazil "nezadržno željo, da bi ubil žensko", je pomislila, da je morda nastopil trenutek, ko je treba njuno romanco zaključiti. V filmu *The Killer Inside Me* se Sondra spominja, kako je devet let kasneje v časopisih prebirala vesti o Johnovi obsodbi, potem ko je ubil kakih trideset žensk. Obiskala ga je v zaporu in se odločila, da mu bo pomagala napisati knjigo o njegovih podvigih. S to odločitvijo je požela simpatije tudi pri drugih kriminalcih, ki so jo nemudoma začeli zasipati s predlogi, naj tudi njim pomaga pri pisanju spominov. Ko je sodnik vprašal nekega drugega serijskega morilca, ali ima po izreku sodbe še kaj dodati, je obsojenec Sondri zapel ljubezensko pesem, ona pa se je vpričo vseh ponovno zaljubila. V filmu *In the Kingdom of a Unabomber* je Errol Morris posnel izpoved ambicioznega psihologa Garyja Greenberga, ki ima težave z objavo svojih del. Psiholog opisuje svoje obupne in previdne poskuse, da bi si pridobil zaupanje zaprtega terorista Teda Kaczynskega, bolj znanega pod imenom *Unabomber*. Izključna pravica do dopisovanja s tem zloglasnim pošiljateljem pisemskih bomb bi mu namreč končno odprla vrata kakega založnika.

V neskončno smešni epizodi z naslovom *Mr. Debt* posname režiser, ki je navidez tudi sam v dolgovi, intervju z odvetnikom Andrewjem Capoccijem, izvedencem za ljudi z dolgovi na kreditnih karticah. Ta premeteni Robin Hood se podaja na križarske pohode proti velikemu kapitalu in uspešno rešuje zahtevke tisočih varovancev, ki, namesto da bi odplačali svoj dolg, raje iztožijo odškodnino. Enako zabaven in poln navdiha je film *You're Soaking In It*, v katerem se režiser pogovarja z bivšo frizerko Joan Dougherty, zdaj poklicno čistilko na prizoriščih zločinov. Kar naredi vsako izmed teh 24-minutnih epizod nadaljevanke *First Person* za tako sijajno, je Morrisova sposobnost ustvarjanja televizijske zgodovine. Njegov





Kindergarten



Johan van der Keuken

Interrotron™ podeli dosedanji izkušnji katodnega žarka povsem novo dimenzijo in odpira poti za odkrivanje še neraziskanih možnosti.

Čeprav je v digitalni dobi vprašanje izbire med televizijsko kamero, video kamero ali filmsko kamero nekako zastarelo, še posebej v dokumentarni praksi, si vedno z velikim užitkom ogledam dokumentarce, ki so zavestno narejeni za en ali drug medij, ali pa so – vse pogosteje – preplet obeh. Video, s katerim bi rad zaključil svoje festivalsko poročilo, si je – kot večina filmov, ki so naredili name najmočnejši vtis – zavestno izbral svoj medij.

**"Saj ne jočem. To so samo solze, ki mi prihajajo iz oči"**

– Katja v filmu *Kindergarten* Victorja Kossakovskega

Pred približno dvema letoma je Victor Kossakovsky končal prvi del napovedane trilogije o ljubezni. Ljubimca v središču prvega 30-minutnega filma *Pavel and Lyalya (a Jerusalem Romance)* sta leningrajska režiserja, gospod in gospa Kogan. Star rusko-židovski par se preseli v sveto mesto Jeruzalem, da bi našel boljšo zdravstveno oskrbo za neozdravljivo bolnega Pavla. Film je ganljivo posvetilo globoki ljubezni, ki jo lahko izmeri le skupno življenje. Ta portret premore vedrino in dostojanstvo, ki le redko zaide na belino filmskega platna. Kossakovsky, ki je bil pri sedemnajstih njun asistent, svoje spoštovanje še dodatno podčrta z uporabo čudovitega 35-milimetrskega črno-belega filma v odtenu sepie in s standardnim formatom kadra.

O drugem delu z naslovom *Hochzeit* (Poroka) vem le to, kar mi je povedal sam režiser, saj film še ni bil predvajan (čeprav je montaža končana, še vedno čaka na dodatna sredstva za izdelavo filmskih kopij). Gre za zgodbo o mlademu paru v času njune poroke. Par na začetku svoje poti. Ko je njuno obzorje brezmejno, ko je še vse odprto, vse mogoče.

*Poroka*, drugi del trilogije, je posneta na široko platno, v barvah, na super 16-milimetrski trak.

Zadnje poglavje, ki je doživelo premiero v Amsterdamu, nosi naslov *Kindergarten* (Otroški vrtec). Popelje nas v otroštvo in obudi spomine na prva srečanja z uničujočo močjo ljubezni. Kossakovsky je v sanktpetersburški otroški vrtec skril nekaj mikrofonov, z video kamero pa neopazno snemal srce parajoče prigode štiri do petletnega parčka. Katja je nesmrtno zaljubljena v Sašo. Tudi on jo ima rad, in ker jo "že dolgo časa pozna" – v resnici gre le za nekaj ur –, je trdo odločen, da se bo z njo poročil ... Potem Saša spozna Mašo, in Katji začne svet razpadati na drobne koščke. Kot da ni že dovolj drame v zraku, se vse to dogaja le nekaj dni pred začetkom poletnih počitnic. Prav v času, ko bi razpad ljubezenske zveze prinesel nepopravljivo dokončno slovo. Medtem pritajeni pogled kamere opazuje ostale: tiste, ki jih tragični razvoj dogodkov navdaja s škodoželjnim zadovoljstvom, kot tudi tiste, ki izkazujejo nežno sočutje in se Katji trudijo pomagati. *Kindergarten* nam predstavi ljubezen v letih, ko smo z njo povsem zaslepljeni. Ko je igriva, a tudi iskrena in neposredna, vseobsegajoča in krhka.

Ko šteje vsaka beseda in je vsaka poteza brezpogojna. Kossakovsky je povedal, da ga je prevajalka, ki ji je poslal dialoge, kasneje povprašala, ali gre za melodramatični dokumentarec o burnih ljubezenskih zapletih odraslega para. In nekateri izmed dialogov bi se povsem prilegali strastnim zgodbam kakega Jacquesa Doillona ali Johna Cassavetes. S filmom *Kindergarten* nam je ruski režiser še enkrat poklonil biser, posnet z video kamero, mlajšo sestro 35 in 16-milimetrske filmske kamere, ki je najboljši pripomoček za zapis in prenos bežnih, neulovljivih in neposrednih čustev. Zamisel za trilogijo ne bi mogla biti bolj precizna in pravilna. Čista mojstrovina.

**Dodatek**

Prav v času, ko je nastajal ta sestavek, sem izvedel, da je umrl najpomembnejši in najvplivnejši nizozemski dokumentarist, Ivensov naslednik, Johan van der Keuken. Kot vemo, se je vse od nastanka svojega zadnjega filma *De Grote Vakantie* (Velike počitnice) pogumno boril z rakom, ki je besnel po njegovem telesu. Na festivalu IDFA 2000 je ta pesnik podob prejel nagrado Berta Haanstra za življenjsko delo. Zato predlagam, da v bližnji prihodnosti Slovenska kinoteka pripravi njegovo retrospektivo, Ekran pa predstavi njegov življenjski opus. •

Prevedla Sabina Potočki



# diagonale

## 2001: kdo je michael klier?



V Gradcu se je konec marca – v spremljevalnem programu festivala avstrijskega filma *Diagonale* – odvrtela zanimiva retrospektiva malo znanega nemškega režiserja Michaela Klierja. Rodil se je leta 1943 v Karlovyh Varyh, bil po vojni zaradi sudetskonemškega porekla s starši izgnan iz Češkoslovaške, mladost preživel v Vzhodni Nemčiji, od koder je 1961. pobegnil na Zahod, in bil nato dolga leta razpet med Berlinom in Parizom. Klierja filmski kritiki uvrščajo med t.i. pozne oziroma nove realiste. S svojim (igranim) opusom je namreč bolj kot sodobnim filmom blizu neorealizmu, ki se je sicer v povojnem času v nemški kinematografiji pojavil zgolj kot obrobna epizoda. S filmom se je začel ukvarjati že leta 1963, toda prvič je nase zares opozoril šele pri 46-ih – s celovečernim igranim prvcem *Povsod, kjer nas ni, je bolje*.

Pred tem se je skoraj izključno posvečal (kratkometražnim) dokumentarcem, navadno snemanim z beta kamero, ki so bili v tehnično-formalnem pogledu sicer vse do začetka 80-ih povsem neinovativni in okorno-statični, toda Klier se je v njih loteval zanimivih tem, zlasti iz filmskega sveta. V intervjuju z Jean-Marie Straubom je 1970. razpravjal o politiki in filmu, z Rossellinijem je – leto pred njegovo smrtjo – govoril o neorealizmu, s Sautetom in Godardom (1977) o njihovi povsem različnih filmskih poetikah in s Truffautom (1978) o ženskah. Ob režiserjih je portretiral tudi kamermane: leta 1987 genialnega Henrija Alekana (ki je med drugim za Cocteauja posnel *Lepotico in zver* ter za Wendersa *Nebo nad Berlinom*), dve leti zatem pa mladi Sophie Maintigneux in Caroline Champetier (ki sta uspešno sodelovali z Godardom, Rivettom in Rohmerjem, Maintigneuxova pa kasneje tudi s Klierom pri njegovi igrani trilogiji). Dva dokumentarca je posvetil igralcem: leta 1982 je nastala pronicljiva satira na račun togega in patetično-gledališkega igranja, značilnega za novi nemški film, štiri leta kasneje pa zgodba o uspehu Juliette Binoche, Christopherja Lamberta in Béatrice Dalle.

Daleč najbolj nenavaden je med Klierovimi dokumentarci dolgometražni *Der Riese* (Velikan) iz leta 1983. Režiser je v njem spretno zmontiral posnetke, ki so jih zabeležile nadzorne kamere, nameščene na letališču, v psihiatrični kliniki, na policijski postaji ... in jih dopolnil z video simulacijami. Rezultat je bil neke vrste znanstvenofantastičen dokumentarno-igrani kolaž, ki je navdih nedvomno črpal tudi pri Orwellovem *Velikem bratu*, razumemo pa ga lahko tudi kot daljnovidno kritiko današnjih voyeursko-ekshibicionističnih banalizacij.

V nasprotju s slavnimi in uspešnimi filmskimi osebnostmi iz Klierovih dokumentarcev pa so protagonisti njegovih treh igranih celovečercerov mali ljudje. Skupna tema filmov *Überall ist es besser, wo wir nicht sind* (*Povsod, kjer nas ni, je bolje*, 1989), *Ostkreuz* (*Vzhodni križ*, 1991) in *Heidi M.* (2001) je iskanje novega, lepšega življenja. Prvi, posnet na črno-bel 16mm trak, pripoveduje zgodbo o poljskih emigrantih Jerzyju (igra ga Miroslav Baka iz *Kratkega filma o ubijanju*) in Ewi, ki se po naključju srečata na poti na Zahod; najprej v Berlinu, nato v New Yorku. Ko prispeta v Ameriko, sreče ni od nikoder, "a veliko dlje na Zahod ne gre več", pravi Ewa Jerzyju, ko sedita v zakotnem newyorškem lokalu. "Vseeno, kje živimo, povsod smo le začasno," ugotavlja Jerzy in s tem natančno opiše občutek tiste generacije, ki je s padcem berlinskega zidu izgubila svojo nekdanjo domovino, svoj svet. Vsi kraji so le prehodna območja in podobe iz Varšave, Berlina in New Yorka se med seboj prav v ničemer ne razlikujejo – povsod umazani lokali, razpadajoče hiše, prazne ceste. S črno-belo sliko, skopimi dialogi in zadržano emocionalnostjo film zelo spominja na Jarmuschov *Bolj čudno kot raj* (*Stranger Than Paradise*, 1984).

Medtem ko Klier v dokumentarcu iz leta 1976 sprašuje Rossellinija, ali se trideset let po obdobju neorealizma še najdejo filmi, narejeni v njegovem duhu, leta 1991 v *Vzhodnim križem* in deset let zatem na nek način tudi s *Heidi M.* ponudi svojo *Nemčijo, leta nič*. *Vzhodni križ* se dogaja v Berlinu, tik po padcu zidu. 14-letna Elfie, ki je z mamo pred letom dni pribežala iz Prage, živi v enem od zabožnikov na Potsdamskem trgu, nekdanji Nikogaršnji zemlji. Krasi novi svet je poln ruševin in revščine. Elfie vztrajno čaka na konec prehodnega obdobja, na srečo v novi domovini. Da bi si prislužila denar, skupaj s poljskim tihotapcem Dariusom opravlja črne posle. Obe so slabi, a upanje ostaja.

Deset let kasneje se v eni od vzhodnoberlinskih četrti Heidi M., pravkar ločena lastnica majhne trgovine, malo pred 50. rojstnim dnevom znajde na točki, ko se mora izkupati iz ruševin svojega preteklega življenja in začeti znova. Mož ima novo družino, hči se osamosvaja, Heidijino življenje pa je vse bolj prazno. Potem pride Franz in ko se že zdi, da je spet našla zadovoljstvo in trdnost v sebi, se Heidi nenadoma vrne v samoto. Toda konec je tokrat dober.

Dobro je torej, da med nemškimi režiserji nekatere spet zanima življenje. •





Existenz (David Cronenberg)

## uvod

Nova rubrika, poimenovana *Jesenska filmska šola*, predstavlja nekakšno nadaljevanje *Mednarodnega kolokvija filmske teorije in kritike* "z drugimi sredstvi". V osnovi nas je k njenemu začetku pripeljala misel, da je dogodek, ko se enkrat na leto v režiji *Ekrana* in Slovenske kinoteke ter ob prijazni pomoči zunanjih sodelavcev zbere pisana mednarodna zasedba filmskih teoretikov in zgodovinarjev, preveč pomemben, da bi ostal zgolj predmet enkratnosti seminarskih predavanj in razprav ter zbornika, ki logistično zaključuje krog živega pogovora. Zato smo na straneh njegove matične edicije rezervirali mesto, kjer naj bi prisotnost "duha" vsakokratnega vrhunca filmsko-teoretične sezone odmevala skozi vse leto. Kot odzven minulega in kot tematska priprava na novi simpozij.

Celoletno *Jesensko filmsko šolo* na straneh *Ekrana* tako začnemo s spominom na enega od vrhuncev lanskoletnega kolokvija, s prevodom besedila video-intervjuja, ki ga je, ekskluzivno za *Jesensko filmsko šolo* 2000, Sašo Goldman v Parizu opravil z Jeanom Baudrillardom, ki se simpozija žal ni mogel osebno udeležiti. Enajsta *Jesenska filmska šola* z naslovom

"Mi gradimo film – film gradi nas: konstrukcije mentalnih prostorov – med filmom in arhitekturo" se je pod vodstvom Stojana Pelka ter v soorganizaciji *Ekrana*, Slovenske kinoteke, Instituta Studiorum Humanitatis in Fakultete za arhitekturo Univerze v Ljubljani ukvarjala predvsem z raziskavami razmerij med filmom in arhitekturo. "Kako tvori svoje mentalne prostore film? Kako je mogoče misliti arhitekturo s pomočjo filma? Kje sodobna arhitektura prične režirati ambient, kje pa obiskovalca/gledalca? Ali obstaja percepcijska 'mašina', ki nas zmore seliti iz dveh dimenzij v tridimenzionalni prostor? Je mogoče govoriti celo o 'vmesniku' med arhitekturo in filmom?" Vse to so tematski sklopi, s katerimi je kurator šole pozval k razmišljanju potencialne sodelavce. Rezultati so bili znani v pozni jeseni, v predavalnici ISH-ja na Bregu 12, vsem pa bodo na voljo v zborniku, ki bo povzel predavanja. Za pokušino in kot najavo zbornika ter seveda tudi TV-oddaje, ki bo predvajala celoten razgovor Goldmana z Baudrillardom, pa vam na tem mestu predstavljamo dragocen drobec iz mozaika lanskoletnih teoretičnih spoznanj. (Andrej Šprah)



# krivda brez odgovornosti

Pogovor z Jeanom Baudrillardom – esejistom, filozofom ... in fotografom

V današnjem svetu orgij podob prihaja do fuzije – konfuzije med podobami televizije, sodobne umetnosti, filma, tiska, fotografije v širšem smislu, vsemogočih podob reklame in arhitekture. Kako se znajti v tej nadpredstavnosti sveta?

Ne vem, katera je "prava" podoba predstave sveta. Morala bi imeti moč iluzije, predstavljati bi morala neko drugo prizorišče in se približati podobi v antropološkem smislu besede, torej nečemu, kar je v opoziciji do realnosti. Prava podoba bi bila edinstvena, ne bila bi preobložena s pomenom, ideologijo in ne reprezentativna. Govorimo o nasilju vsebine podob, a nikoli o nasilju nad podobo. Podoba kot taka bi si vzela čas, da bi postala podoba. In ravno zato me zanima fotografija, saj lahko okoli nje ustvarimo praznino, jo oddaljimo od realizma, ki danes preplavlja vse. Področje podob je hkrati bogato in odtujeno. Gre za dezimaginacijo podobe. Višek predstavlja računalniška podoba, brez negativa, brez realnega, saj lahko vse izdelamo na zaslonu. Že se lahko vprašamo, če so televizijske podobe dejansko podobe. Zame to računalniška podoba gotovo več ni. Ali še je kakšno upanje, izvirna zmožnost, da bi našli podobo, ki bi imela čas, da postane podoba, preden bi ji bil dodeljen kakršenkoli pomen? V tem je vsa težava, in vedno bolj pereča je.

Z bombardiranjem s podobami in zvoki in s spremembo naše kolektivne percepcije sveta nastaja nova mentalna arhitektura. Percepcija sveta se od obdobja do obdobja spreminja, realnost je enaka.

Obstajal je neki red predstave, ki je bil opisan in je predpostavljala obstoj realnega, referenta in še nečesa, ki ga je izražal. V tem primeru je bila potrebna razdalja med subjektom, čutečim in čutnim človeškim bitjem, in objektom, da je lahko prišlo do sodbe in ugodja. Zato da nastane predstava, potrebujemo razdaljo. A če pridemo do točke, ko je podoba zgolj še čisti zaslon in ko smo sami postali njen sprejemni zaslon, gre za izmenjavo med zaslonom in zaslonom in ne več za predstavo. Nastane kratek stik, ki povzroči, da predstave ni več, in za to čeno lahko predstavljamo karkoli. Tako se znajdemo v multirepresentaciji in multimediatizaciji.

V virtualnem svetu se nazadnje ne bo več zastavljalo vprašanje realnega. In še manj resnice. Znašli se bomo onkraj simulacije. Zato, da je prišlo do simulacije, smo potrebovali svet znakov in njihovo organiziranost, ki je bila lahko soočena z realnim dogodkom. Soočanja, ki je generiralo potencialno energijo podobe in njen pomen, in ugodja subjekta ne bo več. Objekt in subjekt izgineta v prid virtualnemu, interaktivnemu bitju, ki ni nič drugega kot splet. Prav gotovo bodo nastali spletni efekti in vedno bolj kompleksni bodo, bogati in fantastični. A epistemološki podstavek bo docela drug, kot bi rekel Foucault.

Podstavek ali matrica neke nove mentalne krajine ...

Prav tak problem nastopi pri misli, pri zapisu. Misel ni več sposobna analize in interpretacije sveta. Umetna inteligenca absorbira vse funkcije misli v razmerju do resnice (znanje, védenje, itd.). Vse to bo stvar strojev.

Morda je to sreča, v vsakem primeru pa izvirna situacija, saj se misel ne bo več znašla v primežu z resnico (osvobodena bo realnosti) in bo tako lahko nastopala kot radikalna iluzija, z iluzijo kot pravilom igre. To velja tudi za podobo, fotografijo. Kot za fragment pri zapisu morda obstaja možnost tudi za fotografijo, da napravimo praznino okoli nje, da jo radikalno izoliramo in opazujemo, kaj se dogaja, vendar poprej odstranimo vse nadstrukture pomena in interpretacije. Nedvomno gre za katastrofalno situacijo v dobesednem, torej mutacijskem pomenu izraza, kjer se spreminjajo sami elementi znanja; pa tudi za izredno srečo, da so nas vsi ti stroji razbremenili potrebe po znanju, potrebe po védenju in funkcionalnega spomina. Vse koristne funkcije so absorbirali stroji. Preostane nam misel kot nekoristna funkcija. A morda je prav to izjemna sreča.

Doslej smo imeli dve vrsti podob. Podobe – dokumente kot fotoreportaže in podobe – izjave, ki so proizvodi umetnikove subjektivnosti. Presentacija in reprezentacija sveta. Danes smo priča očitni fuziji teh dveh podob: umetnik kot poročevalec-prenašalec predstavlja svet, kakršen je, medtem ko ga politiki – izvoljeni v ta namen – reprezentirajo kot virtuozni fikcije in dramaturgi.

Učinek tega spoja proizvede nasilje do podobe, tako politično kot estetsko. Ko nastane politično-estetski spoj, v njem oba izgubita svojo specifičnost in enkratnost. Danes s težavo apliciramo nekatere kriterije (ali je lepo ali grdo, ali je umetnost ali ne, ima smisel ali ne), a saj to sploh ni več pomembno. Ostala nam je zgolj produkcija posebnih efektov. Ta vizija pravi, da se vse estetske, politične funkcije, ki so se prej razlikovale, danes prepletajo v sintezi. Je umetnik danes še vedno umetnik? Ne, umetnik je operater. Vsi smo postali operaterji posebnih efektov. Lahko se vprašamo, če še obstaja ustvarjanje prizora, uprizarjanje v pravem pomenu. Politiki uprizarjajo v izrazoslovju medijev, diskurza, oglaševanja, živijo samo na njihov račun. Danes ni druge eksistence. Politična volja je izginila. In podobno velja za estetiko in tudi umetnosti ni prizanešeno. Ta pojav sem poimenoval zarota: tudi umetnost se je zbanalizirala; od Duchampa in drugih naprej je absorbirala vso banalnost stvari in jo napravila za svojo surovino. Zato je prešla v stvari ali pa so stvari prešle vanjo. Na nesrečo je red stvari red banalnosti.

Svet umetniškega ustvarjanja in svet marketinga se stikata. Oba se ponovno najmeta v oglaševalski podobi. Ko se dotakneta politike, stvar postane nevarno kompleksna. Lep primer za to je Berlusconi. Berlusconi, ki je ustanovil politično stranko z izbiranjem kandidatov glede na njihovo fotogeničnost in z izbori pred kamero, se vrača v galopu. Na začetku svoje politične kariere je govoril, da se ne obrača na ljudstvo, ampak na občinstvo. Vendar mislim, da nosi resnico situacije. Nekako tako kot Toscani z Benettonom. Lahko se nam zdi odvrtno, sploh če hkrati pomislimo, da se nahaja v terminalni logiki stvari in da je v tem smislu bolj zanimiv od drugih. Pravimo, da Toscani ponovno prinaša v oglaševanje aids, smrt, bedo, nasilje in da je to odvrtno, nemoralno, itd. Kot da bi bile podobe sreče, ki jih lahko vidimo povsod, kaj manj obscene! Da bi dobili vsaj tri dimenzije, bi bilo treba obtožiti še nasilje medija, oglaševanja in mode. Nasilje je prav tako na obrazu zvezde ali manekenke kot na obrazu sestradanega prebivalca Biafre, ki ga oglaševalci ne bodo nikoli pokazali, saj sploh ne vedo zanj. In tukaj smo priče nasilju nad podobo. Podoba je talka tega, kar hočemo, da pomeni, ne da bi razbrala to, kar je delo negativa: kakšno je nasilje medija in ne samo nasilje sporočila. Mislim, da je za to že prepozno. In mešetarja in pavlihi kot Berlusconi ali Toscani to danes

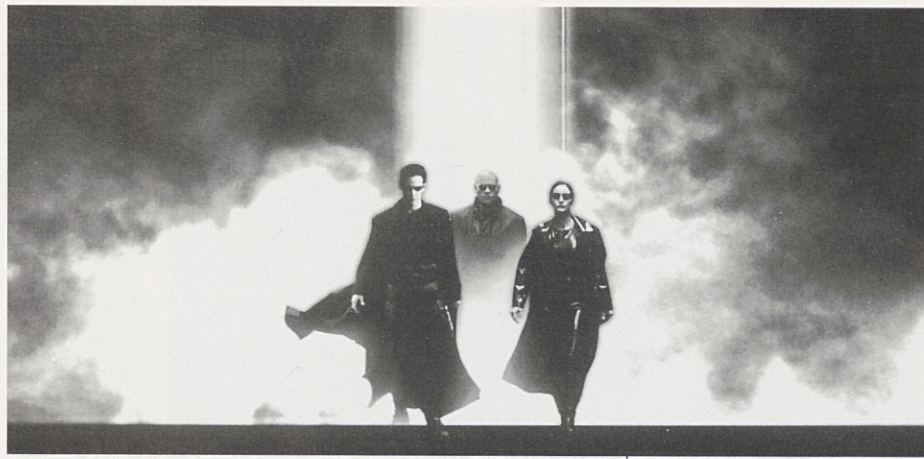


izražata natanko tako, kot ekonomska spekulacija izraža resnico tržišča.

Umetnik je zgolj katalizator sveta. Umetniško ustvarjanje je odvisno od sveta, kakršen je. Mar ne bi mogli bolj kot kdajkoli reči, da sodobna umetnost sodi v širše polje, ki postavlja vprašanje človeške odgovornosti?

Ni več razlike med strogo umetniškim, filmskim in podobnim področjem in tem, kar nam je dano na ogled v vsakdanjem življenju. Razlika je implozirala. Vzel bom prototipni primer: Disneyland je bil zamejen kraj imaginarnega, ne-kraj imaginarnega, ki je načeloma v opoziciji z realnim svetom. Disneyworld je mutacija v primerjavi s tem principom. Disneyu ni treba aneksirati sveta, vsi pritečejo k njemu, da bi lahko vstopili v njegov virtualni svet. Postal je realni svet, on je tisti, ki realizira svet. In to na žalost velja tudi za umetnost. Tudi umetnost mora s svojimi gibanji in tendencami trpeti za popolno konfuzijo. Vse je *ready-made*. Dovolj je, da vzamemo stvari takšne, kakršne so, sploh jih ni potrebno predstavljati. Da bi pisoar postal umetnina, ga je bilo treba za časa Duchampa še postaviti v muzej. Danes je vse umetnost. Ameriška gospodinja, ki razkazuje svoj vsakdanjik na internetu štirindvajset ur na dan, dela *ready-made* tako kot Duchamp. Stanje konfuzije povzroči prazen encefalogram umetnosti. Estetska dimenzija izgine. Posledica tega je, da je vse zlato, kar se sveti in da lahko v umetnosti najdemo vse. Sploh ne gre zato, da bi izgubili kritično razsežnost, temveč magično razsežnost iluzije, sposobnost ustvarjanja nekega drugega prizorišča. Današnje prizorišče je definitivno obsceno prizorišče realnega, banalnega. Gre za pomendranost, sploščitev form. Vse vsebine so mogoče, a forma je izginila.

To je pesimistična vizija sveta. Topor pravi: "*Optimisti so slabo informirani pesimisti.*" Kaj mislite o lastni odgovornosti kot mislec, človek, ki poskuša pojasniti svetovna dogajanja? Po prevodu *Popolnega zločina* v Beogradu so vas obtožili celo za dogodke v Srbiji. Po Zalivski vojni ste rekli: "*Zalivska vojna se ni zgodila.*" Kakšno stališče naj danes zavzame intelektualec? Drža intelektualca me ne skrbi, ker se nimam ravno za intelektualca. In gotovo se počutim krivega, ne pa odgovornega. Popolni nesporazum v zvezi s tem srbskim besedilom me spominja na afero z newyorškimi umetniki v času simulacionizma. Vsi ti ljudje so vzeli simulacijo za resnico, preverjeno dejstvo, kar je višek! Bili smo sredi simulacije, a niso videli, da je simulacija vedno samo hipoteza in da delamo z njo, da se poigravamo s tem. Od tod nesporazum. Ker so materializirali stvari v dejstva, tako da so izdelovali resnico, ko je šlo le za hipotetično razsežnost. V tem smislu nisem odgovoren. Kriv, da počnem, kar počnem – gotovo, a ne odgovoren. Tega ne pravim zato, da bi prenesel odgovornost na koga drugega, saj je v našem svetu usodno, da stvari ne moremo izreči v ironičnem, paradoksnem stanju. Ko padejo v polje realnega, takoj postanejo konkretne, ideološke in služijo za orodje, da vam vrnejo žogico. To odklanjam. In podobna težava je nastopila za časa mojega članka o sodobni umetnosti v *Krisis*. Nisem hotel odgovoriti, saj je bilo nemogoče razčistiti stvari. Torej ne morem in nočem postaviti vprašanja odgovornosti. Vse, kar lahko naredim, je, da se poskušam v analizi, v teoriji, v jeziku, da ustvarjam dogodek, brez domišljavih konotacij, kar pomeni, da izpraznim prostor okoli nekaterih stvari, ki so potopljene v simulacijo, da vidimo, kaj se lahko zgodi, če postavimo stvari v surovo, novo, divje stanje. In enako velja za podobo v fotografiji. Potem ne nadziram ničesar več. To ni nobena deklaracija za neodgovornost, nočem se skrivati pred kritiki, vedeti moramo, kaj počnemo in kakšna so pravila igre. Pozneje



drugi igrajo *svojo* igro. Komu mar, če je igra sleparska in povzroči perverzne učinke. Opravljam svoj del posla. Pod vprašaj postavljam ravno ta princip realnosti, brezpogojno realizacijo vsega v tehniki, na način, ki absolutno ni nihilističen v apokaliptičnem smislu izraza. Nasprotno, prej gre za energijo. Energijo, absolutni začetni pogoj za to, da spet postavimo stvari na svoje mesto. To lahko počnemo z besedo, podobo ... Kar sicer imenujemo *praxis*, politično, danes nima več realnosti kot kaj drugega, in ne bom si jih zapovrh še pisal na svoj račun. Zelo sem zadovoljen, da obstajajo politiki, ki vzamejo nase pogubno nalogo, da upravljajo s stvarmi in vladajo temu tako imenovanemu realnemu. Gre za neke vrste eksorcizem. In to izražajo množice v svoji tišini, v svoji odsotnosti.

Če ne izdelujete orožja ali atomske bombe, pa zato ustvarjate koncepte, ki nato postanejo orodja za politike in tiste, ki odločajo. Koncepti so lahko dobri ali slabi, nevarni ali koristni.

Seveda. Danes lahko vidimo, kako je spektakel, spektakularno po Debordu, postal ideologija vladajočega razreda. V tem smislu je spirala sistema vsemogoča. Kaj lahko napravimo z anomalijami, luknjami, vrzelmi? Izloča jih že sam sistem, z virusi, nesrečami, itd. A nesrečo je treba sestaviti v mislih.

Če so ljudje na oblasti arhitekti politike, ste mar vi, filozofi, njeni tesarji?

Ne nahajamo se več v tej svetovalni intelektualni razsežnosti z rahlo superiorno zavestjo do zavesti drugih. Ubogi intelektualec s svojo moralno zavestjo je *off-shore*. A to še ne pomeni, da je radikalnost izginila. Radikalnost je v stvareh. Če se prikopljemo do izbrane afinitete, sečišča med mislijo in svetom, se bomo kljub temu znašli v radikalnosti ali v izjemnosti. To je vse moje upanje.

Zadnje vprašanje vas zadeva še bolj osebno, saj se nanaša na fotografsko podobo, s katero se izražate danes, in prav tako na filmsko podobo.

Kar zadeva filmsko podobo, gledam samo še filme kot sta *Matrika* (Matrix) bratov Wachowski ali Cronenbergov *Existenz*, za katere mi pravijo: "*To so filmi zate, usa tvoja teorija je v njih.*" A ni res, gre za nesporazum. Film, ki smo ga imeli radi, si lahko ogledamo znova, a bo zgolj *déjà vu*, saj so ga absorbirale superprodukcije, ki niso več film.

Enako velja za fotografsko podobo, pri čemer moramo razlikovati med podobami, ki so nam dane, in izjemnimi podobami. Obožujem podobo, še vedno me fascinira, pa najsi je dobra ali slaba, banalna ali ne. Podoba je neke vrste čudež. Želim si, da se – že zelo razčudežen – čudež ne bi dejansko ujel v past. •

Prevedla Anja Kosjek

Matrika



## fruit chan



Najdaljše poletje



Little Cheung

Hongkong je leta 1997 ponovno prešel pod upravo Kitajske. Konec nekega obdobja, začetek drugega. Tudi v filmu, ki ga je hongkonška kinematografija zaznamovala predvsem po hiper produkciji in kung-fuju, banalno rečeno. Začetek devetdesetih je prinesel prve znake recesije in strahu pred novimi časi. Ko sem se leta 1993 pogovarjal s Claro Law, tedaj eno redkih hongkonških režiserk, ki si je drznila snemati "umetniške" oziroma avtorske filme, je na vprašanje o stanju tamkajšnje produkcije hladno odgovorila, da se snema le še šoder. Na hitro, čim več, čim hitreje. Jasno, treba je bilo zaslužiti, preden rdeči prevzamejo oblast. Komercialno najvidnejša imena so tako ali tako zapustila provinco in se preselila v ZDA, tisti, ki so ostali, pa so se morali povsem ukloniti rigidnim produkcijskim zahtevam. Junij 1997 so vsi pričakovali s strahom v očeh; produkcija se je zmanjševala, zaslužki prav tako. Še huje, ameriški filmi so z vrha box-officea sploh prvič izrinili domače filme in zvezdnike.

Hongkonški film je, jasno, preživel. Produkcija se znova vzpostavlja in kaže nove uspehe, toda kar nas tule zanima, je ime Fruita Chana, ki je tako v simbolnem, produkcijskem kot kreativnem pogledu najlepše utelesil "novi hongkonški kino", tip nizkobudžetnega, neodvisnega in avtorskega filma, s katerim nas preseneča od predaje dalje. Fruit Chan je brez dvoma prva perspektiva, ki prihaja iz "novega Hongkonga", in čeprav je posnel že šest filmov, se zdi, da se je njegov ustvarjalni nivo šele pričel dobro dvigati. Naj kar takoj prebijem bariero med bralcem in njegovim opusom in omenim, da je z enim filmom, *Najdaljše poletje* (The Longest Summer, 1998), že gostoval pri nas, na LIFF-u leta 1999. Zgodba o vojaki, ki se jim je britanska administracija leta 1997 po dolgih letih službovanja odrekla in so bili zato prisiljeni sprejeti delo v mafijskih triadah, je lepo ponazorila dvom in strah pred novimi časi. Fruit Chan je napovedal angažiran opus, ki bo reflektiral družbenopolitično dogajanje, pa četudi križan z žanrskimi parametri, ki meni osebno niso najbolj ležali, čeprav sem mu priznaval svojevrsten pogum in odločnost. V poplavi raznorodnih dokumentarcev, televizijskih oddaj ter bolj ali manj enoličnih komentarjev od zgodovinskega dogodka je bil Fruit Chan leta 1998 edini, ki je problematiko predaje postavil v kritični socialni kontekst in se izognil patetiki, kakršno nam je v *Kitajski skrinjici* (Chinese Box, 1998) serviral, denimo, Wayne Wang. Fruit Chan se je rodil leta 1959 v Guangzhou na Kitajskem. Z desetimi leti je skupaj s starši emigriral v Hongkong, od leta 1979 pa študiral scenaristiko in režijo na Hong Kong Film Centru, neprofitni organizaciji, ki so jo ustanovili priznani režiserji Tsui Hark, Ann Hui in Yim Ho. Leta 1982 se je pridružil neodvisni filmski hiši Century Film Production in pričel asistirati neodvisnim režiserjem, nato pa je leta 1984 prešel pod velikanko Golden Harvest in hitro postal eden najbolj zaželenih asistiral, tudi pri filmih Jackieja Chana. Za Golden Harvest je Fruit Chan posnel tudi samostojna režijska prvenca, *Finale in Blood* (1991) in *Five Lonely Hearts* (1992), vendar je bil z rezultati očitno nezadovoljen, zato se je odločil spopasti z neodvisno produkcijo in ohranjati avtorsko kontrolo.

Naslednjih pet let je Chan kreativno pavziral, do leta 1995 je po produkcijah, kjer je asistirал, potrpežljivo zbiral delčke neuporabljenih negativov, nato pa zbral prijatelje ter na realnih lokacijah in z

simon popek





Durian, Durian



Durian, Durian

amaterskimi igralci posnel svoj tretji (oziroma prvi "pravi") film, *Made in Hong Kong* (1997), ter z njim zaslovel v festivalski cirkulaciji. Največja neznanka Chanovega opusa sta prav njegova filma za Golden Harvest, ki ju redko navajajo celo natančnejše filmografije in veljata za outsiderja, "nepolnopravna" člana njegovega opusa, ki ju praviloma nihče resno ne upošteva. O obeh filmih ni znanega tako rekoč nič, celo sam Chan se jima v intervjujih in uradnih publikacijah izogiba, zato se njegov opus za mnoge prične leta 1997, kar mu v simbolnem pogledu še kako ustreza. Fruita Chana namreč lahko štejemo za "kronista Hongkonga" in nekakšno vzporednico Francozu Robertu Guediguianu, ki z enako natančnostjo, ljubeznijo in kritiko spremlja dogajanje in spremembe v ljubljnem Marseillesu, kjer se odvijajo vsi njegovi filmi. Hongkong je Chanova inspiracija, odvisna sta drug od drugega, in vsaj zaenkrat se zdi, da lahko eksistirata le v simbiozi.

Novi hongkonški film ima resda dovolj kvalitetnih sodobnih režiserjev (Wong Kar-wai, Johnnie To), toda nihče se ne ukvarja z mestom, realnostjo; vsi se zadržujejo v žanrskih vodah ali striktno imaginarnih smernicah, zato je Chanovo vztrajanje na družbeno-političnih relacijah toliko bolj dragoceno. Mesto v njegovih filmih vedno igra nosilno vlogo, pri čemer je treba dodati, da se "historizacija" problema iz prvih filmov (predaja Kitajski) vse bolj nagiba k aktualni tematiki, problemu priseljencev, prenaseljenosti, socialni revščini in še posebej vprašanju identitete po združitvi. V (zaenkrat) razmeroma kratkem Chanovem opusu je že moč razbrati jasne tematske sklope, ki se medsebojno prepletajo in ustvarjajo prepričljivo celoto. Prvi trije filmi, *Made in Hong Kong*, *Najdaljše poletje* in *Little Cheung*, so že prepoznani kot neformalna trilogija o predaji Hongkonga Kitajski; da bi se izognil formaliziranju, repetitiji ali raznoraznim očitkom, je Chan zgodbo vedno pripovedoval skozi generacijsko raznolike oči: prvo vodi adolescent, Autumn Moon, izterjevalec dolgov za mafijo, drugo možje v krizi srednjih let, že omenjeni odsluženi členi britanske krone, tretjo devetletni deček, Čang, ki se spopada z revščino urbanega makrokozmosa, v katerem živi. *Little Cheung* je vezni člen med bolj angažiranim (prvi trije filmi) in intimnejšim Fruitom Chanom, ki ga zaznamujeta lani prikazana *Little Cheung* in *Durian Durian*, s kupom nagrad ovenčana festivalska hita, ki tvorita prekrasen diptih, v katerem Chan obravnava sorodne tematike in celo uporablja nekatere iste igralce. Obenem *Durian Durian* že napoveduje novo trilogijo: režiser jo bo posvetil prostitutkam iz celinske Kitajske, ki v Hongkongu iščejo boljšo eksistenco. Drugi del, *Hollywood-Hong Kong*, lahko pričakujemo že v drugi polovici letošnjega leta.

Fruit Chan zavoljo sorodnih tematik nikakor ni dolgočasen avtor, ki bi ponavljal iste vzorce, kar najlepše ponazarjata *Little Cheung* in *Durian Durian*, s katerima je režiser dozorel in se potrdil kot eno najsilovitejših imen z daljnega Vzhoda. Kljub temu, da naracijo obeh filmov poganjata otroka, v prvem devetletni Čang, v drugem enako stara Fang (ta se pojavlja že v prvem), gre za stilsko dva povsem različna filma. Kamera je v *Cheungu* direktna, nemirna, "dokumentarna", zajame vsa nervozna ob prelomnem dogodku – ravno v nasprotju s kamero v *Durianu*, kjer režiser s statiko in sublimno umirjenostjo portretira Hongkong in prebivalce na povsem drug način. Tudi angažiranost

*Duriana* je precej bolj posredna, Chan je simboliko povzel že v naslovu: Durian je tropski sadež, "the king of fruits", ki navzven strašansko smrdi, toda ko ga (s težavo) odpreš in poskusiš, ugotoviš, da je izjemno dober in sladak. Durian naj bi bil metafora tako za umazano, a privlačno mesto Hongkong kot za junakinjo Yan, ki je tja prišla s celinske Kitajske in se preživlja kot prostitutka, čeprav se želi čimprej vrniti domov, na sever države, k svojemu izbrancu in družini. *Durian* je vizualno perfektno delo, še posebej zaključek filma, ki se odvije v ruralnem predelu severne Kitajske, in če temu dodamo že omenjeno umirjeno estetsko dovršenost, dobimo krasen primer hongkonške kinematografije, ki je doslej skoraj nismo bili vajeni. V nasprotju z *Durianom* je *Cheung* divje delo, ki skorajda poziva k revoltu; takšnega mnenja je devetletni Čang, ki v konfliktu z nasilnim očetom in sovražno četrtjo, v kateri živi, išče svojo identiteto – tako kot nenazadnje junaki vseh Chanovih filmov, ki so po predaji dezorientirani, zmedeni, iščejo vez z realnostjo.

O Fruitu Chanu je *Ekran* po koščkih že pisal, zato se v podrobnosti njegovih filmov nisem spuščal. K že objavljenim člankom vodi spodaj navedena mini bibliografija, k empirični izkušnji doživljanja njegovih del pa naj vodi upanje, da se bo Slovenski kinoteki v kratkem posrečil nakup njegovih dveh največjih filmov doslej, *Malega Čanga* in *Duriana*.

#### Filmografija

Za Golden Harvest:

1991 *Finale in Blood* (Da Nao Guang Chang Long)

1992 *Five Lonely Hearts*

Neodvisno:

1997 *Made in Hong-Kong* (Xiaggang Zhizao)

1998 *Najdaljše poletje* (The Longest Summer/Qu nian yan hua te bie duo)

1999 *Little Cheung* (Xilu Xiang)

2000 *Durian, Durian* (Liulian piao piao)

2001 *Hollywood – Hong Kong*

#### Fruit Chan v Ekranu

Intervju z Danielom Yujem, producentom F. Chana (5,6/1999)

*The Longest Summer* (festival: Far East Cinema Udine, 5,6/1999)

*Durian Durian* (festival: Benetke, 7,8/2000)

*Little Cheung* (festival: Locarno, 9,10/2000)







# med imeni v svetem krogu: ženska pod udarom zakona

“Nihče ne pravi, da ženska ne more biti režiserka, toda po načinu obravnavanja v šoli lahko odrasteš le v državljana drugega razreda. In kako naj bi drugorazredni državljani dobili prvorazredno delo?”

(Samira Makhmalbaf)

*Punčka je!* Zaključno spoznanje najavne špice filma, v kateri je nizanje napisov na črno podlago podloženo s stokanjem in kriki rojevanja v offu. Eden od dveh najpogostejših stavkov, ki v vsakršnih “normalnih” razmerah sledi odrešilnemu novorojenčkovemu joku po porodnih mukah v klasičnem prizoru filmskega rojstva, bi v taistih razmerah pomenil zgolj določitev otrokovega spola ob olajšujočem spoznanju, da je vse v redu in da je dete zdravo privekalo na svet. V situaciji, ki smo ji priča v uvodni sekvenci filma *Krog* (Dayereh, 2000) iranskega režiserja Jafarja Panahija, pa določitev spolne identitete vzbudi osuplost in nejevero porodnične matere, ki je – tako kot oče novorojenke in vsa njegova družina – po napovedih ultrazvoka pričakovala moškega potomca. Zgrožena starka, ki se še kako dobro zaveda, da neizpolnjena pričakovanja najverjetneje pomenijo zahtevo po ločitvi s strani družine očeta ničesar krive komaj rojene deklice, odtava iz čakalnice, kjer je moževo sorodstvo že zbrano v veselem pričakovanju sina. Na stopnišču sreča dekle (morda porodnično sestro) s šopkom v naročju, ji skrušeno potarna o usodni medicinski zmoti ter jo napoti, naj tragično novico čimprej prenese moškemu delu porodnične družine. Kamera sledi glasnici, hiteči k telefonski govornici, tam pa jo nepričakovano prepusti njenim potem in se osredotoči na tri mladenke, očitno razočarane in negotove, ker jim ni uspelo vzpostaviti zelene telefonske zveze ... Opisani prizor smo skušali podrobneje predočiti predvsem zato, ker gre v njegovi tragični konotaciji spolne določenosti tako na simbolni kot na konkretni ravni iskati ključno predpostavko in rdečo nit našega razmišljanja, ki se na osnovi treh filmov – vse je bilo v zadnjem času mogoče videti na projekcijah v okviru Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala – osredotoča na položaj ženske pod jarmom nekaterih socio-političnih sistemov “ne-zahodnega sveta”. Natančneje v okoljih, kjer pravila življenja določajo posamezni “fundamentalizmi”, ki nosijo funkcijo idejnih, ideoloških ali pravnih normativov. V središču našega zanimanja sta se tako poleg že omenjenega Panahijevega filma, ki obravnava položaj določenega dela ženske populacije v sodobnem Iranu, znašla še *Priimek Viet, ime Nam* (Surname Viet, Name Nam, 1995) režiserke Trinh T. Minh-ha, ki opozarja na nezavidljiv položaj žensk v vietnamski patriarhalni družbi, ter *Sveto* (Kadosh, 1999) Izraelca Amosa Gitajja, kjer je pod žarometi intimna drama sester, podvrženih neizprosni zakonem izoliranega življenja hasidskega krila ortodoksnih Židov v Jeruzalemski četrti Mea Shearim.

Za natančnejšo osvetlitev problematike je morda potreben za odtonek konkretniji pogled na vsebino obravnavanih filmov. Če nadaljujemo s Panahijem, je treba poudariti, da se v začaranem *Krogu* njegovega filma res soočamo predvsem z brezizhodnim položajem *neporočenih* žensk z “družbenega roba” – (bivših) kaznjenk, prostitutk, samohranilk itn., vendar pa se film ukvarja tudi z usodo iranske ženske nasploh. Z usodo, ki je nakazana v opisani uvodni sekvenci in jo izborno ilustrira tudi poskus obupane matere samohranilke, ki kljub neizmerni navezanosti na hčerko slednjo pusti pred vrati hotela, kajti posvojitev naj bi ji zagotavljala boljše življenjske pogoje kot otroštvo ob brezpravni materi. Čeravno ni mogoče trditi, da bi bile tolikšni brezpravnosti, kot jo slika *Krog*, podvržene vse ženske v Iranu (to na eni strani dokazuje tudi delo nekaterih pomembnih iranskih režiserk na drugi pa denimo film *Ločitev po Iransko* (Divorce, Iranian Style, 1999), ki na osnovi konkretnih primerov govori o pravnih možnostih Irana za razvezo neuspešnega zakona in po mnenju K. Van Daeleja predstavlja “... kľofuto vsem udobno zabubljenim v stereotipno predstavo nemočne ženske, žrtve v iranski družbi ...”), pa vseeno ne kaže spregledati dejstva, na katerega opozarja Panahi tako z izborom svojih protagonistk in celo z njihovimi imeni kakor tudi z odločitvijo za specifične formalne principe filmske govornice. “Očitno je, da so (protagonistke op. A.Š.) alegorične figure, ki predstavljajo različne generacije, družbene profile in stopnjo viktimizacije. Panahi pravi, da nosijo nekatera izmed njihovih imen ironične pomene kot npr. ‘angel’, ‘upanje’ in ‘cvetlica’. Zločini, zaradi katerih naj bi bile Arezou, Nagress in Pari prvič



Trinh T. Minh-ha





Priimek Viet, ime Nam

zaprte, so nakazani, vendar ostanejo nedefinirani. In četudi junakinje same ostajajo psihološke šifre, so okviri njihove skupne perspektive odločno izraženi s formalnimi prijemi." Uvodoma nakazana spolna določenost pa ni samo rdeča nit Panahijevega "črnega" pogleda na družbeno realnost in predmet njegove kritičnosti, ampak je tudi (do)končna "izjava filma", saj zaključna sekvenca, v kateri se protagonistke znova (z)najdejo v ječi, odločno poudarja nepredušno zaprtost v prekleti Krog.



Krog

*Priimek Viet, ime Nam* že v svojem naslovu predpostavlja – dvojni – "moški" imperativ. Na eni strani imperativ tistega, ki daje in ohranja rodbinsko ime, na drugi strani pa govori o principu, po katerem se moškega istoveti z državo, kar naj bi pomenilo, da ženska ni poročena samo z možem temveč tudi z – patriarhalno – državo. Film v ZDA živeče vietnamske vsestranske umetnice in intelektualke Trinh T. Minh-ha je na intervjujih zasnovan dokumentaristični esej o vprašanju zatiranja žensk v vietnamski družbi. Osrednje "realne" in hkrati nosilne osebe filma so vietnamske prebežnice v Ameriki, ki se spominjajo življenja v domovini, obenem pa se pripoved naslanja tudi na vrsto intervjujev z Vietnamkami, ki jih je prvotno v svoji knjigi objavila Mai Thu Van. Izjemno pomembno vlogo ima v filmu "igralski" delež dveh imaginarnih protagonistk. Prva je Ho Xuan Huong, "fantomska" vietnamska pesnica z začetka 19. stoletja, ki je postala razvpita zaradi svojega poveličevanja svobodne ljubezni, zavzemanja za samohranilstvo ter napadov na (pre)vladajočo dvojno moralo in še dandanes predstavlja trn v peti uradni vietnamski politiki do žensk. Druga pa je Kim Van Kiu, legendarna "junakinja" *Pripovedi o Kiu*, nacionalne epske pesnitve z začetka 19. stoletja s prelepo Kiu v nosilni vlogi, ki je zaradi svojega nesrečnega ljubezenskega življenja postala metafora za usodo vietnamske države. Trinh T. Minh-ha, ki s pomočjo posameznih – realnih in imaginarnih – "življenjskih zgodb" razpravlja o konkretnih vzvodih represivnih mehanizmov zatiralskega odnosa do žensk, v svoji temeljni tezi poudarja, da problem drugorazrednosti ženske ni toliko stvar posameznega političnega sistema, družbene ureditve ali socio-kulturnega trenutka, pač pa ga obravnava v prvi vrsti kot zgodovinski proces, ki mu znotraj patriarhalnega sveta ni videti konca. Univerzalni "model" za dokaz ključne trditve, ki jo film zagovarja, naj bi predstavljala prav *Pripoved o Kiu*, ki je "preživela" v vseh režimih vietnamske zgodovine. "Vsaka vlada je izoblikovala svojo lastno interpretacijo Kiu. Vsaka je izbrala svoj poseben način za prilaščanje in uporabo podobe ženske. Kiu je preživela v stotinah različnih kontekstov. Sprva je bila slavljenja zaradi obsodbe zatiralskega in korumpiranega fevdalizma, pozneje pa je postala alegorija tragične usode Vietnamu pod kolonialnimi oblastniki. Pozneje, ob njeni dvestoletnici, so jo visoko povzdigovali uradni vladni poeti, ki so v njej prepoznali revolucionarno težnjo po svobodi in pravici v kontekstu borbe proti ameriškemu imperializmu. Vietnamski izgnanci pa v njej vidijo priliko o eksodusu molčečega ljudskega odporiškega gibanja, ki vztraja v izpraševanju vesti mednarodne skupnosti."

Amos Gitai se na prvi pogled morda giblje v precej drugačnem univerzumu kot Jafar Panahi in Trinh T. Minh-Ha. Njegov interes se osredotoča na ljubeče razmerje religiji predanega Meirja in njegove žene Rivke, ki živita po svetih judovskih zakonih. "Napaka" v njuni z(a)vezi pa je dejstvo, da po desetih letih še nimata potomcev. Vzporedno z usodo zakona, ki v okvirih pravoverne skupnosti nima nikakršnih možnosti "preživetja" in se konča z razvezo ter Meirjevo





Krog

vnovično poroko z mlajšo žensko, sledimo zgodbi Rivkine sestre Malke, razdvojene med ljubeznijo do vrstnika, ki je zaradi odhoda v vojsko postal izobčenec, in spoštovanjem verskih pravil, ki jo vodijo v dogovorjeno poroko z enim najbolj fanatičnih ortodoksov skupnosti. Morda bi lahko rekli, da sta “žrtvi” v Gitajevem filmu v prvi vrsti oba zakonca, ki ne moreta imeti otrok. Vendar pa takšen pogled ne zdrži resne presoje, saj je že v zasnovi ortodoksnega judaizma nedvoumna predpostavka, da je vloga ženske zreducirana na reprodukcijo in gospodinjstva opravila. Opravka imamo s konzervativno religiozno držo pravovercev, zasnovano na zapovedih *Tore* (petih Mojzesovih knjig) in *halake* (pravnega sistema judovske postave), ki v svoji podvrženosti svetim temeljem zavračajo vsakršen dialog z zakonitostmi sodobnega sveta. “*Za oba vira ortodoksnii Judje verjamejo, da nista ustvarjeno delo človeške imaginacije, ampak pomenita – ravno nasprotno – transcendentalno jamstvo Stvarnikove absolutne avtoritete. Zato seveda ne moreta biti podložna zgodovinskim in socialnim silnicam, pač pa verujočemu nalagata strogo življenjsko disciplino v skladu s predpisi, ki ostajajo enaki, ne glede na konkretno socialno-kulturno situacijo, v kateri je verujoči posameznik prisiljen živeti.*” Kljub religiozni zavezanosti pa imajo – za razliko od iranskih ujetnic zaprtega kroga šeriatskega prava in vietnamskih žena, podvrženih dogmatizmu “štirih vrednot” in “treh pokorščin” – “žrtve” zakonov judovske pravovernosti možnost izbire. Nihče jim namreč ne more preprečiti izstopa iz skupnosti – prehoda v “normalni” svet, kjer imajo tudi ženske pravico do človeka vrednega življenja. Vendar pa *Sveto* ne govori o tistih, ki so odšle, temveč o tistih, ki ostanejo. O tistih, ki jim način življenja v izolirani brezčasnosti verovanja in verjetja predstavlja edini način obstoja in preživetja. O tistih, ki zaradi okov zaveze, v katere so ujele v vsem svojem bivanju, drugačnega, zunanjega sveta – kljub zavesti o njegovem fizičnem obstoju – sploh ne morejo zares predpostavljati, kaj šele doume(va)ti.

Preden se lotimo podrobnejše analize istovetnosti in razlik, ki “nosijo” filme in ki jih filmi prinašajo, moramo opozoriti še na dejstvo, da imamo opravka s formalno izjemno raznorodnimi projekti, ki “zvrstno” segajo od dokumentarca do fikcije, stilno pa od dokumentar(istič)nega eseja Minh-Hajeve, do “realistične filmske naracije”, s katero se poigrava Amos Gitai. Vendar pa pri nobeni obravnavani umetnini ne moremo govoriti o “čisti” zvrstni ali žanrski obliki. Vse so svojevrstni hibridi, ki preseganje zvrstnih definicij in žanrskih kodov načrtno izrabljajo za naglaševanje vsebinskih teženj. *Priimek Viet, ime Nam* se najpogosteje označuje kot lirični dokumentaristični esej, zgrajen na “odigranih” in izvirnih intervjujih, nadgrajevanih na eni strani z arhivskimi posnetki nekaterih grozljivih epizod polpretekle vietnamske zgodovine na drugi pa z upilmanimi “lirizmi” umetnostnih principov, ki jih avtorica uporablja za ilustracije nosilnih vlog ženske v ključnih trenutkih narodovega razvoja. *Krog* je v celoti (od)igrani film, ki pa zaradi snemanja po – če rečemo z danes morda že preveč



Priimek Viet, ime Nam

posplošenim in pogosto poenostavljanim pojmom, ki pa Panahijevemu filmu še kako pritiče – “dogmatičnih” principih vzbujata vtis dokumentarca. *Sveto* je v pričujočem kontekstu formalno najbolj tradicionalno delo. A tudi Gitai ruši principe “klasične realistične” pripovedi, denimo z uporabo naravne osvetljave in “dejanskih” lokacij ter s premnogimi detajli, ki estetsko izjemno stiliziranemu filmu dajejo neizbrisljiv pridih avtentičnosti. Kljub naznačenim raznorodnostim pa bi na osnovi vsebinske zasnove





obravnavanih del morda lahko povzeli določene skupne imenovalce, zaradi katerih se nam zdi tako formalno kakor vsebinsko – v grobem jim je skupna res samo obravnava zatiranih žensk – dovolj raznolike projekte sploh smiselno sopostavljati. V prvi vrsti imamo v mislih dejstvo, da imajo vsi filmi “kolektivne junakinje”. Protagonistke namreč niso posameznice kot nosilke individualnih usod temveč predstavnice določene skupnosti – družbenega sloja, verske pripadnosti, družine –, znotraj katere je individualna “zgodba” del mozaika, ki sestavlja celo(s)tno podobo obravnavane družbene formacije. Druga odločujoča skupna značilnost se nanaša na način pripovedi, ki se izogiba neposrednemu odnosu z represivnimi organi in se posveča predvsem ideološkim mehanizmom, katerim so neposredni izvršitelji podložni. Obenem pa je značilno, da so v vseh primerih nekatere izmed protagonistk že “prestopile prag postave” in tako v nekem obdobju svojega življenja na svoji koži občutile realnost “druge strani” ter posledice, ki so usodno zaznamovale dejstvo prestopa. V mislih imamo Panahijeve kaznenke, vietnamske begunke in Malko v Gitajevem filmu, ki se je kljub prepovedi predrznila sesta(ja)ti z izobčenim ljubimcem v dekadentnem okolju zunanjega sveta. Ne glede na povedano pa izhodiščno vprašanje, kaj – razen ujetosti v sisteme represivnih mehanizmov – naj bi nosilke izbranih pripovedi družilo pod skupni imenovalec, morda vendarle ni uperjeno toliko v “zgodbe” posameznih usod (niti v njihove skupne imenovalce) kot predvsem v možnosti dialoga žrtev vkleščenosti v okove patriarhalnih totalitarnosti s predpostavkami humanističnih vrednot, izoblikovanih v demokratičnem okolju “svobodnega sveta”. Gre za odločujoče vprašanje, v kakšnem razmerju do svoje “realnosti” naj bi bil avtor, ki na glas govori o vsem tistem, česar je zaradi svoje – nacionalne, eti(n)ične, socio-kulturne – “drugačnosti” v očeh zahodne javnosti tako ali tako že vnaprej obsojen. V mislih imamo vprašanje ideologije “konca politike”, o katerem govori denimo Slavoj Žižek, ko razpravlja o sodobnem “postmodernem” rasizmu v njegovi “najbolj arhaični obliki neprečiščenege rasističnega sovraštva do Drugega” kot *simptomu* multikulturalističnega poznega kapitalizma, ki privede na dan “... notranje protislovje liberalno demokratičnega ideološkega projekta. Liberalna ‘tolerantnost’ je zmožna opravičevati folklorističnega Drugega, oropanega svoje substance (ki ga predstavlja na primer množica ‘etničnih kuhinj’ v sodobnem megapolisu); vendar pa vsakega ‘realnega’ Drugega nemudoma ožigosa zaradi njegovega ‘fundamentalizma’, saj jedro Drugačnosti predstavlja uravnavanje njegovega uživanja. Zato je ‘realni Drugi’ po definiciji ‘patriarhalen’, ‘nasilen’, nikoli ni Drugi *zvzišene* modrosti in očarljivih navad.” Mi pa imamo v obravnavanih filmih oprava s situacijo, ko “Drugii” sam izpostavlja “fundamentalizem”, patriarhalnost, nasilnost družbeno-političnih ali ideoloških mehanizmov, ki vladajo v njegovem avtentičnem okolju. Povedano drugače: gre za vprašanje, ali so filmi iz “ne-zahodnega” sveta, z eksplicitno družbeno-kritično ostjo – v osnovi – namenjeni svojemu domačemu občinstvu oziroma morda celo “občestvu”, ki je predmet filmske obravnave (z vključeno predpostavko možnih cenzorskih

posegov in tudi prepovedi), ali pa v samem izhodišču merijo na neko “neodvisno” zunanjo javnost, s tem pa celotno strukturo izjavljanja že prilagajajo potencialni ciljni – praviloma zahodni – publiki. Dilema, ki se vzpostavlja na temelju vprašanja “notranjih bojov” posameznega socialnega razreda, sloja, skupine ali pa vsega naroda za pravice, ki naj bi jim po kriterijih obč(e)veljav(lje)nih moralnih imperativov demokratičnega sveta samoumevno pripadale, se namreč zaostruje prav na nevrvalgičnih točkah samega boja (za pravičnost, svobodo in enakopravnost) v tistem trenutku, ko je zaradi posredovanja nujnostnih gibal napredka – v našem primeru umetnosti – s posameznim problemom seznanjeno zainteresirano občinstvo širše svetovne javnosti. Še posebej v pričujočem kontekstu, ko naj bi kriterije “krivičnosti”, ki se odvija v socio-kulturnem okolju “ne-zahodnega sveta”, presojali z zakoni(tostmi), na katerih (naj bi) temelji(le) humanistične vrednote Zahoda. Gre za izjemno problematično vprašanje soobstoja različnih socio-kulturnih paradigem, s katerim se soočamo tudi v prenekateri razpravi o fenomenu pojma – v našem primeru – *filma “tretjega sveta”*.

V izhodišču razumevanja *filma “tretjega sveta”* najpogosteje naletimo na dve prevladujoči predpostavki, ki imata skupen kriterij enačenja pojma z odporom do Zahoda oziroma celo s sinonimnostjo za “gverilsko bojevanje”, v katerem naj bi bil zahodni imperializem glavni sovražnik, “identifikacija” tega sovražnika skozi procese zgodovinskih sprememb pa ena bistvenih nalog *filma “tretjega sveta”*, če ne celo odločilni korak v procesu “osvobajanja”. Na eni strani gre za stališča, izoblikovana v severnoameriških akademskih krogih, kjer “tretji svet” predstavlja drugo ime za opozicijo zahodnjaštvu, za proti-kolonializem, proti-imperializem, za borbo za nacionalno in kulturno avtonomijo ipd. Po drugi strani pa se je v evropskih levičarskih krogih uveljavilo prepričanje, da pojem zajema predpostavko podaljšane roke evropske marksistične avantgardne tradicije, ki naj bi se v kulturnih strategijah “tretjega sveta” odražala predvsem v opiranju na izsledke evropskega razsvetljenstva skozi “... poudarjanje spoznavne lucidnosti, produkcijskih razmerij, eksperimentiranja in emancipacije.” V obeh navedenih predpostavkah pa je zajeto tudi pojmovanje, po katerem naj bi predstavljal “nacionalizem” “tretjega sveta” v prvi vrsti reakcijo na imperializem “prvega”. Takšen “prvo-svetno-centričen” pogled zagotovo obseže določen del problematike. Predvsem v tistem segmentu, ki se neposredno navezuje na države, kjer se (kulturna) politika zavzema za vzpodbujanje odkrite sovražnosti do vsega ne-domačega in seje strah pred “zahodnim hudičem”. Vendar pa je delež uradne “kulturne politike”, zajete v predpostavki *filma “tretjega sveta”*, v veliki meri zanemarljiv, saj prav v kontekstu obravnavanega pojma pogosto naletimo na filme, ki so podvrženi cenzorskim posegom ali celo prepovedim s strani avtokratskih birokracij matičnih držav. Obenem pa so nemalokrat deležni tudi prepovedi predvajanja na Zahodu, tako da primeri tihotapljenja prepovedanih filmskih kopij za prikazovanje na različnih festivalih niso osamljeni.





Krog



Krog

Če se namreč ozremo na naslove filmov "tretjega sveta", ki so v devetdesetih na primer dobivali "uradna" in "moralna" priznanja zahodne kritiške in strokovne javnosti, bi težko naleteli na delo, ki bi se v kakšni presenetljivi meri ukvarjalo s problematiko zahodnega sveta ali vsaj z razmerjem med Vzhodom in Zahodom. In če se vrnemo k filmom, ki so neposredni predmet naše obravnave, vidimo, da se tudi njihove protagoniste ukvarjajo v prvi vrsti "same s sabo", s svojimi moralnimi, religioznimi ali povsem intimnimi problemi. Celo vietnamske begunke, ki so našle zatočišče v Ameriki, se v filmu Trinh T. Minh-ha ne ubadajo z razmerjem med zapuščeno in "obljubljeno deželo", temveč – kljub tragičnim izkušnjam – govorijo o ljubljeni domovini. Izpostavljena izhodišča tako samoumevno terjajo obrat paradigme odvisnosti "tretjega sveta" od "prvega". Obrat, s katerim bi bilo potrebno opozoriti na več kot polemično hipotezo, da (naj bi) filmska umetnost kot "izum zahoda" že v izhodišču predpostavlja (la) "zahodni pogled na svet" in da je torej filmska dejavnost "ne-zahoda" nujno podvržena vseskoznemu opredeljevanju do izvornega pogleda skozi "zahodnjaške oči". Ne samo, da je v takšnem pojmovanju izjemno vprašljiva predpostavka filma-kot-izvorno-zahodne-umetnosti (spomnimo se samo Eisensteina in njegovega "cineastičnega" odnosa do Japonske umetnosti), ampak je takšno razumevanje na enako trhljih temeljih kot na primer trditev, da se vsako pisanje v osnovi opredeljuje do Orienta, ker so pač Kitajci izumili papir. Kompleksnost vprašanja "součinkovanja v kulturi" v pričujočem kontekstu daleč presega predpostavke dominirajočih "umetnostnih vrst", še posebej tistih, ki so v največji meri podvržene fetišizmu potrošništva, saj namreč govorijo iz izhodišča in z dikcijo "dominirajoče ideologije same". V kontekstu takšne prvinskosti se neposredno soočamo s tisto obliko "...intelektualnega in simbolnega imperializma, s katerim je Zahod nadomestil nekdanjo politično dominacijo ali pokroviteljski odnos do "dežel v razvoju". Obrat, ki se nam zdi ključnega pomena, je tako zasuk, ki po spodmiku opore skupnega jedra – na eni strani "odvisnosti od Zahoda" na drugi pa "borbe proti Zahodu" – vzbuja vprašanje, kaj zahodnjaškega bi pravzaprav sploh lahko določalo kulture "tretjega sveta". Gre za vprašanje, kakršno na primer zastavlja Rey Chow v svojih analizah križanja kultur in inter-kulturnosti v postkolonialnem svetu: "Kaj pa če odpor proti zahodni dominaciji ni primarni interes kulture 'tretjega sveta'? Kako naj razumemo označevalni proces, ki dejansko izstopa iz uveljavljenega hegemoničnega razlaganja kultur tretjega sveta; razlaganja, ki vztraja zgolj na opozicionalnosti razlikovanja od Zahoda?"

Za vodilo v zaključek si tako jemljemo naslednjo trditev: ne samo da filmarji "tretjega sveta" niso permanentno obremenjeni z Zahodom, obstaja celo velik del ustvarjalcev, ki jim Zahoda – kot ustvarjalnega impulza – sploh ni mar; ukvarjajo se pač s svojim lastnim jezikom, s svojim lastnim socio-kulturnim okoljem, s svojim političnim sistemom ali preprosto s svojimi "osebnimi" problemi, ki pa so lahko *parcialni* ali *univerzalni* – glede na

konkretno problematiko in pa na način njene obravnave. Svoje ustvarjalne obsesije torej obračajo "vase", ne pa v nekakšen – sizifovski – spopad z "zunanjim sovražnikom". Takšna trditev se tesno prilega tudi zatiranju žensk kot "vsebinski rdeči niti" filmov, ki smo jih vzeli v obravnavo prav zaradi prepričanja, da gre za problematiko, ki celo v "demokracijah zahodnega sveta" še zdaleč ni "razrešena", pač pa, nasprotno, še vedno podvržena (samo)kritiki, (samo)refleksiji in (samo)zavračanju. Osredotočeni smo torej na "univerzalno" nevrvalgično točko problematike "humanističnih vrednot", ki so pod nenehnim udarom, ne glede na geo-politično ali socio-kulturno izhodišče. "Lokacijska" poljubnost območij kršenja civilizacijskih norm torej priča, da srž problema ne zajema dileme razmerij med "prvim" in "tretjim", ampak da nas mora vprašanje filma "tretjega sveta" zanimati predvsem kot vprašanje procesa prevajanja kultur. V konkretnem primeru bi se to nanašalo na vprašanje, ali moramo za polno razumevanje obravnavanih filmov poznati šeriatsko pravo, vietnamsko politično ureditev ali zapovedi *Tore* in *halake*. Seveda v tem kontekstu ne gre za zgolj prevajanje v njegovi literarni konotaciji, temveč za dejavnost, v kateri so zajete tiste predpostavke, ki imajo odločilen vpliv na formiranje določene kulturne paradigme – od razmerja med tradicionalnim in modernim, med elitno in masovno kulturo, med domačim in tujim, med različnimi umetnostnimi vrstami, zvrstmi, stili, med verbalnim in vizualnim ... V raziskavah tako kompleksne problematike seveda naletimo na niz vprašanj. Med njimi se zdi za naše potrebe odločilna dvojna dilema, o kateri ob koncu raziskave o medkulturnih prenosih v postkolonialnem svetu razpravlja Rey Chow: "Prvič, ali lahko teoretsko obravnavamo prevajanje med kulturami brez vsakršnega vrednotenja nekega "originala"? In drugič, ali lahko prenos med kulturami teoretiziramo na način, ki prevajanja implicitno ne spreminja v interpretacijo, usmerjeno h globljemu, "temeljnemu pomenu"?" Tako natančno razgrajena struktura vprašanja seveda v sebi že nosi tudi potencialni odgovor. Odgovor, ki z izdatno pomočjo Walterja Benjamina, (iz)postavlja tezo o "aktivni sili življenja", zaprti v ujetništvu originala, ki jo (naj bi jo) mora(l) prevajalec osvoboditi in tako s pomeni tujega jezika obogatiti ter poglobiti razsežnosti svojega. Glede na dejstvo, da je v sferi vizualnih umetnosti prevajalec najpogosteje kar gledalec sam, lahko zaključimo, da tako kot je – po Benjaminu – predpostavka prevoda prisotna že v originalu kot njegova izpo(po)lnitev, je potrebno tudi ustvarjalnost cineastov "tretjega sveta" presojeti predvsem na podlagi kriterijev prevajanja med kulturami, ne glede na njihove tematske naravnosti. •



# romanca ali ženska, ki govori ... in piše



Caroline Ducey, Sagamore Stevenin

*Kakšna nesreča je biti ženska! A za bitje, ki je ženska, je največja nesreča v bistvu v tem, da ne razume, da je to nesreča. (Kierkegaard)*

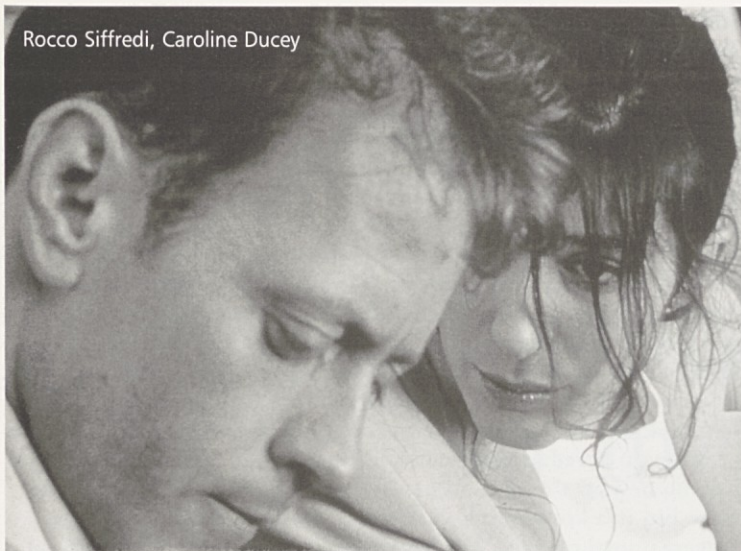
*Subjekt, neznan in ki nima biti, je subjekt, ki hoče biti. Subjekt išče bit. Zato, da bi razumeli hotenje kot iskanje, potrebujete manko. Subjekt, ki zelo jasno izkazuje iskanje biti, je histerični subjekt. (Colette Soler: Subjekt in Drugi)*

*Tisto, kar potrebuje Marie, je rojstvo same sebe iz same sebe, ne da bi se to zgodilo prek romance. Rojstvo je preizkušnja in preizkušnja je vedno grda. (...) Konec koncev je Marija devica, ki ne potrebuje moškega, da bi ustvarila Človeka. (Catherine Breillat)*

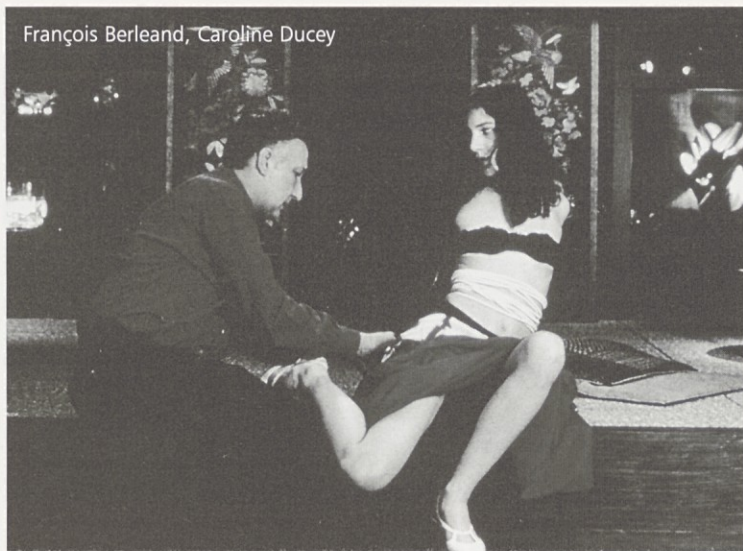
**mateja valentinčič**



Rocco Siffredi, Caroline Ducey



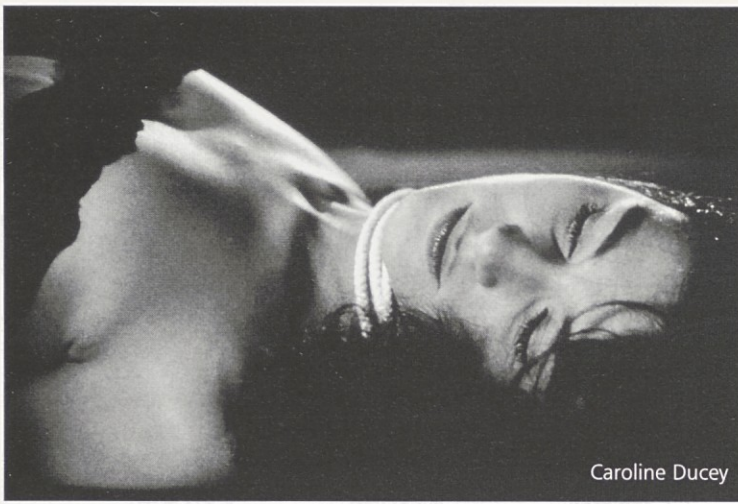
François Berleand, Caroline Ducey



Naj na začetku kar priznam, da je pisati o *Romanci*, sedmem in najbolj razvpitem celovečercu francoske feministične pisateljice, scenaristke in režiserke Catherine Breillat precej težje, kot sem si sprva predstavljala. Problematičen bi se komu lahko zazdel že pridevnik "feministična", saj so bili njeni filmi, v katerih se eksplicitno ukvarja z žensko seksualnostjo, željo in identiteto, s težavnostjo tistega, čemur Francozi pravijo "devenir une femme", v preteklosti zaradi svoje "kontroverznosti" deležni številnih feminističnih kritik. *Romanca* je v tem smislu nadvse hvaležna tarča, ker gre za psihoanalitično ortodoksen film, ki kljub izjemni avtoričini intimni odkritosti deluje klinično hladno, da ne rečem shematsko in v izpeljavi zgodbe celo dogmatsko. Seveda s tem niti najmanj ne zmanjšujem njegove estetske, sploh pa ne intelektualne in propedevtične vrednosti. Catherine Breillat je posnela film o tistem glasu, ki je bil skozi zgodovino utišán in preganjan, dokler ga ni v bolezenskih simptomih histeričnih pacientk ponovno odkril Freud, s čimer je histerija postala rojstno mesto novega vedenja o človeku, psihoanalize. V *Romanci* je zgodba o razmerju med junakinjo, ki išče sebe, in njenimi tremi moškimi, od katerih vsak pomeni mentalno figuro na njeni samoosvobajajoči poti, pripovedovana v prvi osebi, prek obsesivnega, nenehno rezonirajočega off-glasu protagonistke, kar filmu nedvomno daje literarni pridih. Ta komentirajoči notranji monolog junakinje, ki dobesedno fabulizira seksualnost, po eni strani nakazuje avtoričino decidirano anti-naturalistično stališče, da je seksualnost stvar možganov, ne pa genitalij ali biologije, po drugi strani pa dokazuje, kako globoko in v temeljih seksualnost oblikuje in posega v subjekt, v vsako človeško bitje kot družbeno bitje, katerega nezavedno je, če ponovim za Lacanom, strukturirano kot govornica. S tega vidika ni čudno, da je Breillatova svoji junakinji Marie pripisala disleksijo, kajti nezavedno, kot vemo, je tisto, ki v sanjah, fantazmah, spominskih in govornih spodrseljajih neprestano razkriva "neuspeh" identitete, spolne še posebej. Prav tako je pomenljiv prizor, v katerem Marie, osnovnošolska učiteljica francoščine, ob jemanju glagolov "imeti" in "biti" sama pri sebi razglablja, da lahko si, ne da bi imel, in da lahko imaš, ne da bi bil. Želja imeti in biti falos? Falos kot lacanovski označevalec želje in užitka, kot zastopnik biti subjekta v Drugem. Marie namreč živi s Paulom, manekenom, ki se kljub temu, da ji zatrjuje, da jo ima rad, noče telesno ljubiti z njo, ker, kot pravi, če bi jo fukal, bi je ne mogel več spoštovati. Shematičnost odnosov med protagonisti v zgodbi je pogojena z dejstvom, da jih je Breillatova zavestno označila "in extremis", kot zlahka prepoznavne, najbolj običajne psihopatološke primere: on je obsesivni nevrotik, ona histeričarka, njen starejši prijatelj Robert, nenadkriljivi Don Juan, mož z dva tisoč ženskami in mojster sadomazohističnega ceremoniala, pa perverznejš. Paul s premojšljeno narcistično ignoranco, s tem, ko Marie odreka užitek, nezavedno vzpodbuja njeno željo po njem in hkrati vzpostavlja sebe kot absolutnega gospodarja lastne želje. Lacan v spisu "Instanca črke v nezavednem" zapiše, da je nevroza vprašanje, ki ga bit postavi za subjekta. V Mariejinem primeru je

tendencia spraševanja več kot očitna, saj z divjostjo govorečega bitja vztrajno obtožuje Paula: zakaj nočeš spati z mano? Zakaj me ne ljubiš? Kaj ti sploh pomenim kot ženska? Kaj sem kot seksualizirano bitje? In končno: kaj sem kot živo bitje? Toda tudi Paul, sicer najbolj enigmatičen, neprosojen lik v filmu, se sprašuje o želji Drugega, kajti muči ga vprašanje, ali ga je Marie (že) prevarala, z drugimi besedami, zanima ga, ali ga še vedno ljubi, ali je še vedno njen edini objekt želje. Tako obsesivcu kot histeričarki je skupna neka strategija obrambe pred užitkom, pri čemer je iz *Romance* lepo razvidno, da pri tem prvi ohranja svojo željo kot nemožno, druga pa vzdržuje svojo željo kot nezadovoljeno; njuni subjektivni poziciji sta radikalno asimetrični. Noben od njiju noče biti vzrok užitka Drugega, kar postane evidentno iz dveh najbolj "škandaloznih" sekvenc filma, tiste, v kateri Caroline Ducey "fuka" s porno zvezdnikom Rocom Siffredijem, ter Mariejine fantazmatske v bordelu ... Prvi, s katerim Marie prevara Paula, je Paolo, bolj "organ" kot oseba, in kot sugerira že ime, njegov potentni alter-ego, ki ga v diegetskem smislu prepričljivo uteleša sam Siffredi, pravi pornografski objekt užitka. Torej ravno to, kar Paulu in Marie vzbuja tolikšen odpor. Telesnost, animalnost, genitalnost. Abjektnost mesa. Fukati namesto ljubiti. Užitek realnega namesto neujemljivosti želje. Ker ne zmoreta pomiriti nasprotja med telesom in duhom. Ker se jima upira ... Da bi izginila kot subjekta ... Predvsem Paulu. Marie se pred mesenostjo užitka zateka v govorjenje o njem, s ploho označevalcev obglavi Paola, da bi se mu izmaknila kot objekt (predvsem užitka, ne toliko želje): "Tistih, ki me fukajo, nočem videti niti gledati. Želim si biti luknja. Brezno. Bolj ko je zevajoče, bolj ko je obsceno, bolj sem to jaz, moja intimnost, bolj se odrekam sebi. To je metafizika: izginjam v premosorazmerju s kurcem, ki trdi, da me jemlje. Izvotlim se. V tem je moja čistost." V fantazmatski bordelski sceni se dekapitacija modificira v njeno lastno raz-telešenje, kjer fizična pregrada ločuje zgornji del teles ženskih objektov od njihovih pasov in mednožij, ki jih nastavljajo penetriranju anonimnih pohotnežev; Marie se sprašuje, zakaj nas vzbujajo grde, gnusne, opolzke predstave, pri čemer tudi sama prvič ne oporeka Paulovi indiferentnosti do spolnosti. Mariejina sadomazohistična fantazma raz-telešenja ali obglavljenega užitka najde svojo eksorcistično uprizoritev v scenah vezanja, s katerimi ji Robert namesto omejenosti fizičnega ustvari "imaginarno" telo ter pričara užitek brez drugega telesa in onstran telesa (Drugega kot označevalne verige), in ji tako odgovori na vprašanje njene seksualne želje. Robert se kot perverznejš ne sprašuje o želji Drugega, temveč z gotovostjo biti in presežno vednostjo o objektu užitka le-tega umesti natanko tja, kamor spada, v Mariejin histerični manko biti, vednosti in užitka. In jo s "sadomazohističnim ritualom" vezanja psihično razveže in odveže od njenega mazohističnega insistiranja v razmerju s Paulom. Ali kot sam razloži latinsko etimologijo francoske besede "séduire" iz "se-ductere": zapelje jo zato, da bi jo pripeljal k sebi. Osvobodi jo tistega freudovskega "Was will das Weib?", ki je za ženske ravno tako nerešljiva uganka kot za moške,





Caroline Ducey

saj želja nima ustreznega objekta, oziroma je vedno že želja po nečem drugem, kar vsi bolj ali manj občutimo kot, žal, neodpravljivo nezadostnost naših lastnih ljubezenskih razmerij ... Nasprotje med telesom in duhom pa je pri ženskah neprimerljivo bolj zaostreno (in nepomirljivo) zaradi dejstva biološke funkcije rojevanja in materinstva, na katero so ženske in pojem ženskosti reducirali vsi zatiralski diskurzi v zgodovini človeštva, od splošno kulturnega oziroma religioznega do vsakokratno ideološko političnega. In ne nazadnje medicinskega, ki je bil, ne glede na svojo "znanstvenost", zmerom v službi ideologije, o čemer je veliko napisal "arheolog zgodovine idej" Michel Foucault. V *Romanci* Catherine Breillat brutalno in brezkompromisno pokaže tisto, kar je sodobna feministična teorija poimenovala "nelagodje ženskosti". Če je prizor obiska pri ginekologu, kjer v vagino noseče Marie vtika prste serija nadobudnih študentov medicine, za koga ob misli na "sveti dar življenja" morda pretiran, pa je ta zgoščena metafora medicinske neobčutljivosti, s katero tehnološko podvrže in desubjektivira, razčloveči žensko, še kako realna slika ženske vsakdanjosti, o kateri se običajno molči. Ampak resnično nelagodje občutimo šele ob Mariejinem komentarju, ki vanj polaga neko sled užitka, ki gledalca prisili, da ta prizor gleda kot nadaljevanje tistega fantazmatskega scenarija v realnosti ... Avtoričina podoba ženskega mazohizma, zanikanja (bolečine) in potlačitve (negativnih čustev), teh sicer stalnih spremljevalcev "normalne" in družbeno sprejemljive ženskosti, bi lahko bila "unheimlich" za anti-lacanoški feminizem, kolikor hkrati razkriva (avto)destruktivno plat ženske seksualnosti, pod katero sadistično divja nihilistično nietzschejanski bes. "Smrt eksplodira znotraj miru, za katerega smo mislili, da smo ga sprejeli (nirvana, intoksikacija, tišina)." To je stavek iz *Ljubezenskih zgodb* (Histoires d'amour, 1983) Julije Kristeve, ki se neverjetno prilega zaključnim sekvencam *Romance*. V trenutku, ko Marie rodi svojega "brezmadežno" (brez vsakršnega užitka) spočetega otroka, njegov oče Paul skupaj z belo mačko eksplodira v stanovanju, kjer mu je, ker se po prekrokanu noči zaradi take nepomembnosti ni hotel zbuditi, pred odhodom v porodnišnico iz maščevanja odvila plinske ventile v kuhinji. Otrokov simbolni oče pa postane Robert. Ker sem na začetku omenjala občutek dogmatskosti v avtoričini izpeljavi zgodbe, moram dodati, da ga čisto zadnji, nadrealistični, skoraj sanjski prizor "črne vdove na pogrebu z detetom v naročju", subvertira kot slutnja parodije patriarhalnega simbola *par excellence*, katoliške device Marije. Sama sem se namreč ob gledanju *Romance* spraševala, čemu Breillatova svojo junakinjo po napornem preizpraševanju lastne seksualne želje in užitka potisne ravno v materinstvo. Ali drugače, na bolj eksistencialni ravni: od kod ženskam želja po otroku? Če je človek govoreče in družbeno bitje (če je torej ženska nekaj drugega od divje koze ali uboge krave), mora biti njegova seksualnost nekaj drugega od biološkega nagona po ohranitvi vrste. Najbolj adekvaten odgovor je spet lacanoški: tisti tretji člen med željo in užitkom, ljubezen. Ljubezen, kot pravi Colette Soler, nam podeli trohico biti. Nam zakrpa manko biti. Zato Lacan formulira ljubezen kot dati tisto, česar (kot subjekti simbolne kastracije) nimamo (več). Ženske so

lahko "ozdravljene" vprašanja svoje biti tako, da najdejo bit v želji moškega. Toda otrok jim z gotovostjo podeli več biti, kot to lahko stori katerikoli moški, celo najbolj ljubeč in ljubljeni. In to je vsa rešitev skrivnosti. Čeprav ne čisto vsa. Nekatero ženske, ne le lesbijke, si kljub temu raje izberejo identifikacijo z moškim. Če za moškega "vprašanje o Ženski" zadeva objekt, je za žensko to vprašanje vprašanje o njeni lastni biti. Problem je v tem, da za žensko v Drugem (v jeziku, v simbolnem) ni označevalca: ničesar ni, kar bi povedalo, kaj je ženska kot partner užitka. Vsi moški so subjekti kastracije (kar v razrešitvi ojdipovega kompleksa pomeni izgubo dela užitka, ki pogojuje seksualno željo moškega in mu s tem omogoča uporabo njegovega organa), oziroma, za vse moške velja falična funkcija. V tem smislu so vsi moški isti, kar v *Romanci* Robert duhovito ponazorila Marie s šalo o odrezanih kurcih, ki jih njihovi lastniki v skupnem smetnjaku ne bi več prepoznali. Seveda imajo tudi ženske odnos do kastracije, toda po Lacanu ne vsaka od njih in ne vsa ženska, zato nobena ženska ne more biti ista kot katerakoli druga ... Moški v terminih univerzalnosti obstaja, Ženske z veliko začetnico ni. Če še enkrat ponovim, vprašanje ženske želje je za oba spola enaka uganka, le artikulirata si ga in odgovorita nanj vsak drugače. *Romance* je film o poslednjih rečeh Subjekta, bolj filozofski traktat kot drama o partikularnih problemih (ženske) subjektivnosti. Pa tudi film o neki negativnosti, nasilju, ki je inherentno sami strukturi spolne razlike. Šele tako sploh dojamemo, zakaj je Catherine Breillat o filmu rekla, da "žge kot led" ... V *Cahiers du cinéma* začne Claire Denis pogovor o *Romanci* s citiranjem Kleistove drame *Penthesilea* (1808), v kateri naslovna junakinja pred nameravanim umorom Ahila izgovori naslednjo grenko žgočo misel: "Moram ga premagati, premagati njegov prezirljivi nasmeh, če hočem živeti." Misel, ki v *Romanci* korespondira z zmagoslavnim prezirom Mariejinega posiljevalca – "Pofukal sem te, cipa!" – in še bolj s perverzним sadističnim obratom Bobbyja Peruja v Lynchevih *Divjih v srcu* (Wild at Heart, 1990), ko prisili Lulo, da izdavi "Fuck me!" zgolj zato, da ji z globokim ugodjem ob njenem ponižanju lahko odgovori, da kdaj drugič. To je tisto, zaradi česar (nekatero) ženske pišejo, delajo filme in so pripravljene "ubijati"... Če je za Kierkegaarda najhujša nesreča žensk v tem, da ne razumejo svoje "eksistencialne" nesreče, je treba reči, da je velika razlika med tem, ali ne razumeš ali nočeš razumeti. Posebno če si ženska. •

Za mnoge prebliske se imam zahvaliti naslednjim tekstom in publikacijam

- Colette Soler: *Histerija in obsesija* (v *Kako ona uživa*, Problemi 1-2/1997)
- Jacqueline Rose: *Ženskost in njeno nelagodje* (Analecta, Ljubljana 1996)
- Thierry Jousse: *Les mysteres de l'organisme* (v *Cahiers du cinéma*, št. 534)
- *Le ravissement de Marie. Dialogue entre Catherine Breillat et Claire Denis* (v *Cahiers du cinéma*, št. 534)
- Vse doslej izdane številke revije Delta: Revija za ženske študije in feministično teorijo (Društvo za kulturološke raziskave, Ljubljana)



# prodajni agent, ki me je ljubil: *product placement* v filmih



Goldfinger

Predstavljajte si prizor: filmski junak se dolgočasi in se odloči, da bo gledal televizijo. Iz hladilnika vzame nekaj pločevink in se zavali na kavč. Po nekaj požirkih postavi pločevinko na mizico tako, da lahko razločno vidimo logotip izdelka. Sedaj pa si zastavimo vprašanje: ali je bilo to naključje ali pa je v ozadju vendarle neka sila, ki je omogočila, da smo razbrali ime izdelka. Prizor je sicer izmišljen, vendar so umestitve izdelkov v film postale tako pogost pojav, da jih preprosto ne moremo spregledati.

## Teorija ...

Umestitev nastopi, ko je neki izdelek oziroma blagovna znamka v filmu ali na televiziji uporabljena kot scenski rekvizit (Tom Cruise je npr. v filmu *Top Gun* nosil sončna očala znamke Ray Ban ipd.). Taka umestitev je lahko nenačrtovana, v večini primerov pa gre za vnaprejšnji dogovor med korporacijo oziroma oglaševalci in producenti filma. Poznamo tri vrste umestitev: *vizualno umestitev*,

kjer izdelek, storitev ali logotip le vidimo, *govorjeno (verbalno) umestitev*, kjer igralec oziroma glas v *offu* izgovori ime izdelka, in *uporabo izdelka*, ki ponavadi vključuje tudi vizualno in govorno umestitev, to pa je tudi tista oblika umestitve, ki si jo korporacije najbolj želijo.

Izdelki so se v holivudskih filmih pojavljali tudi v preteklosti in ne zgolj v zadnjih letih. V dvajsetih letih prejšnjega stoletja so modne trende nakazovali prav filmski zvezdniki, ki jih je tobačna industrija spodbujala, naj v filmih kadijo. Večina avtorjev in filmskih zgodovinarjev za prvi pravi primer umestitve izdelka šteje film *Mildred Pierce* iz leta 1945, v katerem je Joan Crawford pila viski znamke Jack Daniels. V naslednjih treh desetletjih so se začele blagovne znamke vse pogosteje pojavljati v filmih in postajati pomemben del mizanscene. V letih 1982 in 1983 sta dve umestitvi spremenili umeščanje izdelkov v film iz obrobne dejavnosti pri snemanju filmov v pravo industrijo. To sta bili umestitvi v filmih





Trumanov show

*E.T.* in *Nevaren posel* (Risky Business, 1984). V filmu *E.T.* je glavni junak s piškoti Reese's Pieces poskušal zvabiti prikupnega veseljčka iz skrivališča, prodaja piškotov pa se je po prihodu filma v dvorane povečala kar za 65%. Dodatno promocijo je ustvaril tisk, ki se je na veliko razpisal o tem primeru, saj je, denimo, korporacija Mars zavrnila ponudbo, da bi v tem prizoru uporabili njihove bonbone M&M's. V *Nevarnem poslu* je Tom Cruise kot glavni junak nosil sončna očala znamke Ray-Ban, ki so po nekaj mesecih predvajanja filma postala obvezen modni dodatek, prodaja pa se je povečala za trikrat.

Pot je bila torej nakazana. Korporacije so nato začele iskati možnosti, da svoje izdelke in storitve predstavijo v filmih, producenti pa so našli nov vir financiranja filmov, vendar so včasih na žalost pretiravali. Tako je npr. v filmu *Sam doma* (Home Alone, 1990) moč opaziti kar 31 blagovnih znamk, ki so v filmu omenjene 42-krat, v filmu *Bull Durham* (1988) pa so se na različne blagovne znamke sklicevali kar 50-krat oziroma na vsaki dve minuti. Pet najdonosnejših filmov leta 1990 je, denimo, skupaj vsebovalo več kot 160 umestitev. Ob tem bi bilo potrebno pripomniti, da je večje število umestitev znotraj enega filma lahko za gledalca moteče, vendar o podrobnostih pozneje.

Naraščanje števila umestitev je za seboj potegnilo vrsto procesov, eden od najpomembnejših pa je bilo ustanavljanje posebnih agencij, specializiranih za umeščanje izdelkov v film, ki trenutno obvladujejo to dejavnost. Strokovnjaki v teh agencijah analizirajo scenarije in iščejo možnosti za umestitev izdelkov ali storitev, svoje ugotovitve pa nato posredujejo zainteresiranim strankam. Običajen proces, ki privede do konkretne umestitve, pa se ponavadi prične na drugi strani. Skupina studijskih delavcev, ki jo sestavljajo producent, režiser, rekviziter in ostali scenski delavci, pripravi dva seznama predmetov, ki jih bodo potrebovali pri snemanju filma. Na prvem seznamu so predmeti, ki so nujno potrebni za upodobitev zgodbe. Lahko so določeni specifično (npr. rdeči Ferrari Testarossa) ali zgolj opisno (npr. novejši model športnega avtomobila). Drugi seznam obsega predmete, ki si jih ustvarjalci želijo, niso pa nujno potrebni. Seznama potem primerjajo z ugotovitvami filmskega delavca, ki je pristojen za umestitve, le-ta pa nato poišče predmete in sklene pogodbe. Pogodbe se sklepajo s specializiranimi

agencijami in korporacijami, ki delujejo brez posrednikov. Ko je pogodba sklenjena, agencije oziroma korporacije pošljejo zelene izdelke studijem, slednji pa te izdelke po koncu snemanja običajno vrnejo. Večina oziroma 97% vseh pogodb o umestitvi izdelkov v film ni povezana s finančnimi transakcijami, predvsem zato, ker studiji niso zmožni zagotoviti, da bo do umestitve izdelka v film dejansko prišlo. Če je v pogodbi prisotna visoka provizija, je studio pod velikim pritiskom, saj se mora držati določil iz pogodbe. Ker je umeščanje izdelkov v film težko nadzorovati, pomenijo pogodbe brez provizije poenostavitev sodelovanja, s tem pa se odpravijo tudi možni nesporazumi.

Opisani proces pa ne velja za obsežne umestitve, ki so vredne milijone dolarjev in so podprte z izdatnim oglaševanjem. Takšen primer so npr. filmi o Jamesu Bondu, kjer se korporacije kar tepejo, da bi tajni agent lahko vozil njihov avto in za to plačujejo mastne vsote. Pogodbe takega tipa so zelo podrobne, saj je že vnaprej točno določeno, kje bo stal določen izdelek, kdo ga bo uporabljal, na kakšen način ga bo pokazal kameri ipd. Korporacije pa med prikazovanjem filma ne sedijo križem rok, temveč izdatno oglašujejo film, v katerem se pojavlja njihov izdelek. Temu pravimo navzkrižna promocija, ki jo je doslej najbolje izkoristil BMW s svojimi umestitvami v zadnje tri filme o Jamesu Bondu. Ta zmagovita kombinacija je pravzaprav sinonim za umeščanje izdelkov v film.

#### ... in praksa

Zakaj naj bi se torej filmska ekipa odločila za umestitev nekega izdelka? Če hoče npr. režiser predstaviti moderno družbo, je primoran uporabiti določene blagovne znamke iz naravnega okolja, razen če želi ustvariti povsem izmišljeno okolje. Tukaj moram vsekakor omeniti film *Trumanov show* (The Truman Show, 1997), kjer "nastopajo" izmišljene blagovne znamke, nekateri liki pa se dobesedno norčujejo iz umeščanja izdelkov v film. V našem vsakdanjem življenju pa vendarle jemo, pijemo, vozimo in se oblačimo v blagovne znamke. Blagovne znamke iz resničnega življenja naredijo filmske like večdimenzionalne, hkrati okrepijo njihovo osebnost in nakazujejo njihov življenjski slog, gledalci pa se z njimi lažje identificiramo. Predstavljajmo si npr. film o formuli 1. Obstajata le dve možnosti: izmišljene ali prave blagovne znamke. Prva možnost



bi spominjala na parodijo, pri drugi pa bi filmska ekipa lahko celo zaslužila.

To dejstvo nas pripelje do izjemno pomembne lastnosti umeščanja izdelkov v film, to pa je zniževanje produkcijskih stroškov. Prihranki so zelo veliki in so najbolj vidni pri zagotavljanju rekvizitov, ki jih scenski delavci dobijo zastonj, saj bi morali v nasprotnem primeru te predmete kupiti ali najeti. Med temi rekviziti so avtomobili, čolni ali manjše stvari kot npr. televizijski aparati, oblačila, sončna očala itd. V Hollywoodu je za najem rekvizita za teden dni običajno potrebno plačati 10% vrednosti tega izdelka, za vsak naslednji teden pa še 5% vrednosti izdelka. Večino izposojenih izdelkov morajo studiji vrniti korporacijam v nepoškodovanem stanju, lahko pa se tudi zgodi, da studiji dobijo izdelke, ki so jih podjetja že odpisala (poškodovani izdelki, prototipi ...), in z njimi potem počnejo, kar se jim zahoče. Pri najemu "realnih" lokacij filmski delavci prihranijo precej denarja, saj bi najem ali celo izgradnja posebnih lokacij stala več deset tisoč dolarjev. V film se lahko vključijo tudi prehrambena podjetja, ki filmsko ekipo oskrbujejo s hrano in pijačo. Veliki prihranki so možni tudi pri stroških transporta. Letalske družbe in hoteli lahko v zameno za umestitev v film ponudijo zelo poceni ali celo zastonj letalske vozovnice in prenočišča. Ameriška letalska družba United Airlines si je npr. zagotovila kar šest minut in pol izpostavljenosti v filmu *Dobro jutro, Vietnam* (Good Morning Vietnam, 1987), saj so filmski ekipi omogočili zastonj polete na Tajsko in nazaj. Podobnih primerov je ogromno, prihranki pa so še posebej pomembni za neodvisne ustvarjalce, ki jih pesti kronično pomanjkanje denarja.

Hollywoodski studiji vseeno zaračunavajo provizije, vendar te redkokdaj presegajo 20.000 dolarjev, nekateri studiji pa provizije zaračunavajo le za izdelke, ki ne vodijo v navzkrižno promocijo. V Hollywoodu obstajajo tudi že prej omenjeni "veliki posli", ki v pogodbah vsebujejo veliko denarja, vendar je podatkov o tem malo, vprašljiva pa je tudi njihova resničnost in točnost. Revija *Advertising Age* navaja nepotrjene podatke, da je leta 1996 finski proizvajalec mobilnih telefonov Nokia plačal studiju Paramount za umestitev mobilnega telefona v film *Misija: nemogoče* (Mission: Impossible, 1996) okrogel milijon dolarjev. Naslednje leto so pri Nokii s Paramountom sklenili podoben posel, tokrat za umestitev mobilnega telefona 9000 Communicator v film *Svetnik* (The Saint, 1997), vrednost tega posla pa naj bi znašala 1,2 milijona dolarjev.

Filmska ekipa ima koristi tudi od navzkrižnih promocij, kot primer pa naj navedemo pogodbo, s katero si je McDonald's v Universalovi uspešnici *Kremenčkovi* (The Flintstones, 1997) zagotovil umestitev kot restavracija s hitro hrano RockDonald's, sodeloval je pri prodaji licenčnih izdelkov, film pa je promoviral v svojih restavracijah in na televiziji. Odveč bi bilo govoriti, kaj za film pomeni intenzivno oglaševanje v McDonaldsovih restavracijah.

### Interesi korporacij

Na kratko je potrebno spregovoriti tudi o koristih za korporacije, ki se podajajo v umeščanje izdelkov v film. Njihova umestitev je večna, kar pomeni, da jo na različne načine (v kinu, na televiziji, na videu, ...) lahko vidi ogromno število ljudi. Umestitev hkrati povečuje zavedanje kupcev o določeni blagovni znamki ali korporaciji. Cilj računalniškega giganta Apple je, da njihovih računalnikov v filmu ne bi uporabljali le hekerji, temveč najrazličnejši liki, od tajnih agentov in predsednikov pa do njihovih ljubic. Ko gledalci na platnu zagledajo izdelek, ki ga imajo ali so ga že kupili, ga takoj prepoznajo in hkrati dobijo občutek, da so ravnali pravilno. Pozitivne izkušnje pri uporabi izdelkov in storitev, ki jih gledalci vidijo v filmu, pa povečajo užitek pri gledanju filma. Gledalci se tudi lažje identificirajo s filmskimi junaki, ki uporabljajo iste blagovne znamke kot oni sami, še posebej pa to velja za filmske zvezde.

Cene za nastop filmskih zvezdnikov v televizijskih oglasih, ki se letem raje izogibajo, so ponavadi zelo visoke. Ko pa filmski zvezdnik v filmu uporablja določen izdelek ali se npr. vozi z avtomobilom, gledalci to vidijo kot zvezdnikovo izbiro. Gledalci, ki so kupili izdelek, ki ga uporablja filmski zvezdnik, bodo nakup takoj ocenili za pameten in ugoden, saj ga uporablja tudi njihov filmski heroj. Korporacije so zato zelo dovzetne za sodelovanje s Tomom Cruisom in ostalimi hollywoodskimi zvezdami, ki imajo poleg osebne privlačnosti še nekakšen magnet, ki privablja gledalce v dvorane.

Kino dvorane so danes veliko bolje opremljene za gledanje filmov kot katerikoli drugi prostor, kar omogoča, da je izdelek ali logotip na platnu lahko visok tudi tri metre ali več. Gledalci so v kinu ponavadi izjemno pozorni in zato bolj dovzetni za tovrsten način oglaševanja izdelkov. Oglaševalci tako niso v zagati, ki je prisotna pri ugotavljanju gledanosti oglasov, saj med filmom večina gledalcev ne menja kanalov, ne odhaja iz sobe in ne utiša televizijskega sprejemnika – kot nekateri, ki to počnejo med oglasnimi bloki na televiziji.

Za korporacije, še posebej pa za manjša podjetja, so umestitve izjemno poceni način predstavitve gledalcem in hkrati morebitnim kupcem. Strošek umestitve ponavadi znaša le nekaj kosov izdelka, vseeno pa je treba poudariti, da je za velik bum potrebno priti ob pravem času na pravo mesto, obenem pa mora cel projekt spremljati obilo sreče.

### Pasti

Za zelo uspešno umestitev je torej potreben pravi film s pravo zvezdo (lahko je filmska ali "le" James Bond), ki bo v dvorane prišel ob pravem času, ob šibki konkurenci, hkrati pa bo umeščeni izdelek uporabljen v pravem prizoru v pravem trenutku. Poleg tega naj bi ga uporabila zvezda, izdelek bo moral biti jasno viden, a hkrati ne preveč očiten, da ne bo žalil gledalčevega okusa. Za posledek pa bo morala ta umestitev pri gledalcu še prebuditi željo po nakupu, ki jo bo kasneje tudi uresničil. Se sliši zapleteno in nemogoče? Prav zaradi velikega števila pasti poznamo le malo globalno uspešnih umestitev, ampak gremo po vrsti.

V Hollywoodu je najpomembnejši podatek o komercialni uspešnosti filma blagajniški izkupiček, ki pa ga ni mogoče napovedati vnaprej. Največ tržnih izdatkov je zato usmerjenih v premiero filma in prvi vikend prikazovanja. Pri večini filmov je prav prvi vikend odločilen za nadaljnje prikazovanje in s tem posledično za blagajniški izkupiček filma. Konkurenca je zelo huda, saj pride v dvorane vsak teden približno 5 novih filmov. Če torej film finančno potone, ne bo umestitve videl tako rekoč nihče.

Druga nevarnost se skriva pri samem ustvarjanju filmov, kjer se režiserjev ego bori s producentovim, ki je v Hollywoodu pač pomembnejši (v večini primerov). Nepredvidljivost enega ali drugega (ali celo katerega tretjega) lahko že dogovorjeno umestitev prekličče ali celo izreže pri montaži. Prav nepredvidljivost je eden od pglavitnih razlogov za to, da večina pogodb o umestitvi izdelkov v film vsebuje le dobavo izdelkov oziroma storitev in ne plačila v denarju.

Predstavniki korporacij lahko negotovost pri umeščanju zmanjšajo s tem, da se vključijo v filmsko produkcijo dovolj zgodaj in hkrati tesno sodelujejo s studijem. Če do umestitve vseeno ne pride, pa korporacije ponavadi zahtevajo določena povračila. Da stanje ni alarmantno, so ugotovili v agenciji Rogers&Cowan, kjer so opravili raziskavo o realizaciji pogodb za njihovega naročnika AT&T in ugotovili, da propade manj kot 30% umestitev.

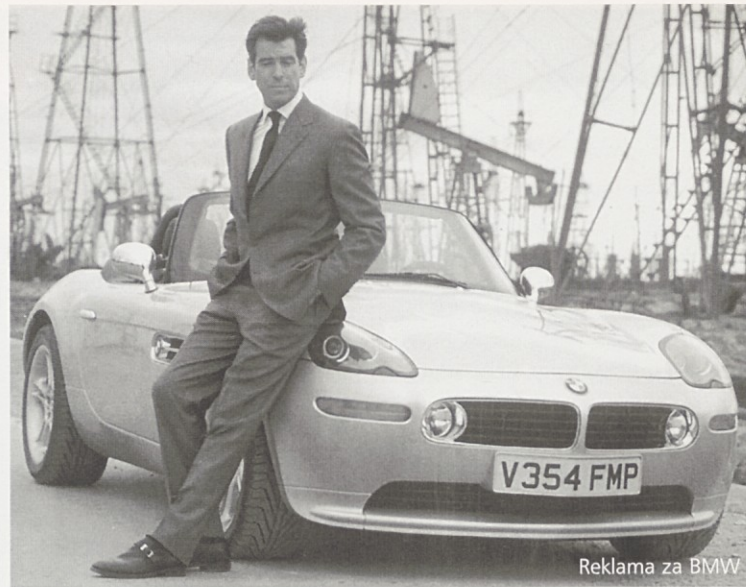
Nepredvidljivost umeščanja izdelkov v film lahko najbolje ponazorim s primerom. V filmu *Jerry Maguire* (1998) eden od glavnih junakov in bodoči zvezdnik ameriškega nogometa (Cuba Gooding, jr.) grdo ozmerja ameriškega proizvajalca športne opreme Reebok, češ da ne priznava njegovega talenta in ga že ves čas ignorira. Reebok je zaslutil priložnost za umestitev in se dogovoril s producenti filma (Tristar Pictures), da bo po koncu odjave špice prikazan njihov oglas.

V njem bi gledalci videli, da je Reebok postal sponzor omenjenega športnika in se mu hkrati opravičil, ker je dvomil v njegove sposobnosti. Reebok je tako za potrebe filma zagotovil svoje izdelke in promocijski material, sam izdelal spot, obvezal pa se je tudi, da bo film promoviral v trgovinah, na svoji spletni strani in v nekaterih časopisih. Vrednost omenjenih dejavnosti je bila 1,5 milijona dolarjev. Reebok je nato manj kot 10 dni pred svetovno premiero filma izvedel, da njihovega oglasa v filmu ne bo, čeprav je do tedaj tesno sodeloval s producenti. Ker oglasa v filmu res ni bilo, je Reebok tožil Tristar Pictures za več kot 100 milijonov dolarjev, sledila pa je izvensodna poravnava.

### Negativne umestitve

Pozitivno zavedanje o blagovnih znamkah je za korporacije zelo pomembno, saj za prepričevanje potrošnikov porabijo velik del svojih denarnih sredstev. Korporacije se zato izogibajo pojavljanju v





kontroverznih ali nasilnih filmih oziroma prizorih, prav tako pa nočejo, da bi izdelek v filmu uporabljal sociopat, morilec, posiljevalec, preprodajalec drog ali kakšen drug kriminallec. Svoj izdelek bi radi umestili v prizor, ki ne bo omalovaževal izdelka, izdelek pa bo prikazan na jasn in nedvoumen način. Nekatere korporacije se držijo posebnih pravil, ki določajo, kako je izdelek lahko prikazan. Tako proizvajalci alkoholnih pijač nočejo, da bi filmski junaki vozili pod vplivom alkohola, prav tako pa tudi nočejo, da bi mladoletniki popivali. Letalski prevozniki se izogibajo prizorov, v katerih je na letalu ali letališču prisotno strelno orožje.

V korporaciji Lucent Technologies si prizadevajo, da v filmih ne bi koga zadavili s kabli njihovih telefonskih aparatov, pri Fordu npr. ne dovolijo umestitev, v katerih bi se njihovim avtomobilom pokvarile zavore ali bi počila zračnica, po drugi strani pa se s Fordovim avtomobilom lahko prevaža glavni negativec. V filmu *Neposredna nevarnost* (Clear And Present Danger, 1996) eden glavnih kolumbijskih mafijcev vozi Fordov model infinity. Pri Fordu to umestitev opravičujejo z dejstvom, da si tak človek lahko zaželi katerikoli avtomobil, izbral pa je ravno infinity. Drugi proizvajalec avtomobilov, Lexus, ni imel te sreče. V filmu *Grand Canyon* (1991) se enemu od glavnih junakov na začetku filma pokvari avto omenjenega podjetja, kar sproži kar nekaj usodnih posledic. Lexus producentom ni dovolil, da bi v tem ključnem prizoru uporabili njihov avtomobil, vendar so ga le-ti kupili in se niso ozirali na njihove želje. Korporacije se o umestitvi izdelkov v film ponavadi odločajo na podlagi treh kriterijev: ali se film sklada s podobo blagovne znamke; ali je prizor, v katerega bo izdelek umeščen, primeren ali ne; ali je junak, ki bo izdelek uporabil, primeren ali ne. Čeprav holivudski studiji snemajo predvsem "neškodljive" in moralno neoporečne filme, pa jih vseeno vsako leto posnamejo tudi nekaj, ki ne sodijo v ti dve kategoriji. Zato morajo korporacije paziti na umestitev svojega izdelka že v procesu nastajanja filma. Pozorne morajo biti na končno obliko filma, še bolj pa na prizor, v katerega bo umeščen njihov izdelek.

#### Umetniška neokrnjenost

Če zanemarimo razprave o tem, ali je film umetnost ali ne, oziroma kateri film sodi v kategorijo umetniškega filma, lahko pri umestitvah izdelkov v film govorimo zgolj o ohranjanju umetniške neokrnjenosti filma. Pri tem se moramo vprašati, ali umestitve ne odvrta gledalcev od samega filma. To se namreč lahko zgodi, če je umeščenih izdelkov preveč ali če niso v kontekstu filma. Če umestitev izhaja iz scenarija, obstaja veliko manjša možnost, da bo izstopala, kot če je bila npr. izsiljena s strani korporacije. Nekateri filmi potrebujejo realne izdelke in storitve, saj drugače ne bi mogli odlikati pravih podob iz resničnega življenja. Umestitve takemu filmu dodajo realizem in atmosfero, ki je značilna za neko okolje. Pomanjkanje realnih blagovnih znamk bi takšnemu filmu zelo škodovalo, to pa bi najbrž opazili tudi gledalci.

Izvedba same umestitve mora biti narejena popolno. Izdelek mora biti vključen v sceno kot enakovreden del in ne sme izstopati. Umeščeni izdelki morajo v svojem okolju delovati naravno, saj lahko le na tak način prepričajo gledalce, da tja niso bili postavljeni namerno. Velikokrat lahko opazimo, da filmski liki držijo npr. pločevinko nenaravno zgolj z namenom, da bi gledalci videli logotip proizvajalca.

V filmih se včasih pojavljajo tudi izdelki, ki v resnici sploh ne obstajajo. V filmu *Twister* (1996) je npr. umeščen prenosni računalnik podjetja Silicon Graphics, ki prenosnih računalnikov sploh ne proizvaja. V filmu *Dan neodvisnosti* (Independence Day, 1996) pa Applov prenosni računalnik praktično reši svet, saj ga glavna junaka brez težav priključita na plovilo vesoljcev in ga potem tudi uničita. Takšni in podobni primeri dvomljivih umestitev so privedli do nastanka cele vrste parodij na umestitve izdelkov v film, najbolj znana pa sta vsekakor že prej omenjeni *Trumanov šov* in *Waynov svet* (Wayne's World, 1992), v katerem Mike Myers in Dana Carvey prepričujeta gledalce njune oddaje, da ju velike korporacije ne bodo prisilile, da bosta oglaševala njihove izdelke. Med njunim prepričevanjem pa pijeta Pepsi in grizljata čips znamke Doritos.

#### BMW. Bondov BMW.

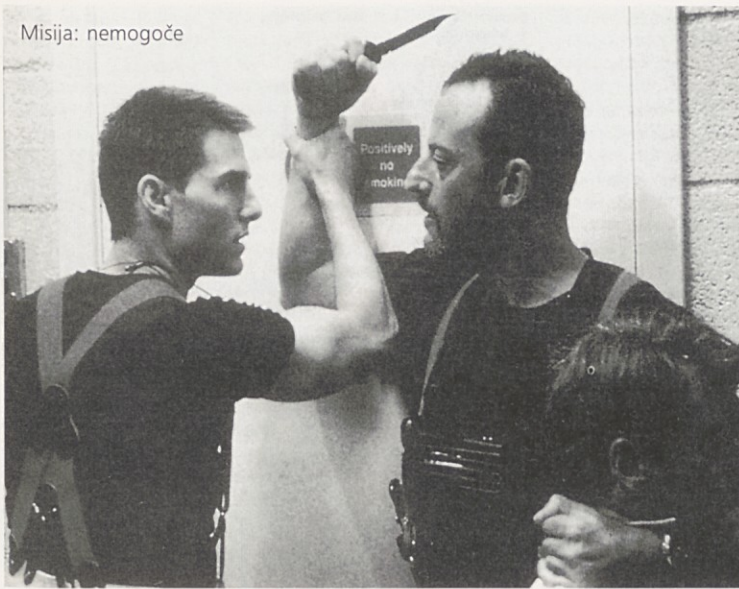
O tajnem agentu njenega veličanstva je bilo napisano že vse. Tudi njegov železni repertoar: pištola Walther PPK, avtomobil Aston Martin DB5, ura Rolex itd. Da ne bo pomote, to so blagovne znamke iz knjig in zgodnjih filmov; v devetdesetih letih pa Brosnanov Bond prisega na bavarske avtomobile, ure Omega in druge izdelke, ki se v filmu pojavijo za ravno dovolj časa, da lahko razberemo njihov logotip. Bondiade so pač poseben žanr, ki prenese tvorstve upodobitve, ki bi v drugih, bolj "resnih" filmih pregnale gledalce iz dvoran. Naštevaje vseh blagovnih znamk, ki jih je Bond uporabil v zadnjih treh filmih, je nesmiselno, zato se bom osredotočil le na najbolj znano – BMW.

BMW-jev roadster Z3 se je v filmu *Goldeneye* (1995) pojavil za slabi dve minuti, kar pa je bilo vseeno dovolj za uspeh globalnih razsežnosti. Čeprav je BMW poslal Z3 na trg šele tri mesece po premieri filma, so dobili neverjetnih 10.000 prednaročil v skupni vrednosti 300 milijonov dolarjev. BMW naj ne bi plačal za umestitev svojega avtomobila, temveč je s studijem MGM sklenil dogovor o oglaševanju. Za svoje (in hkrati Bondove) oglase so porabili približno 30 milijonov dolarjev, v avtomobilskih krogih pa so se kmalu začele širiti govorice, da je BMW studiju MGM plačal milijon dolarjev, da bi si zagotovil zdaj že slavno umestitev.

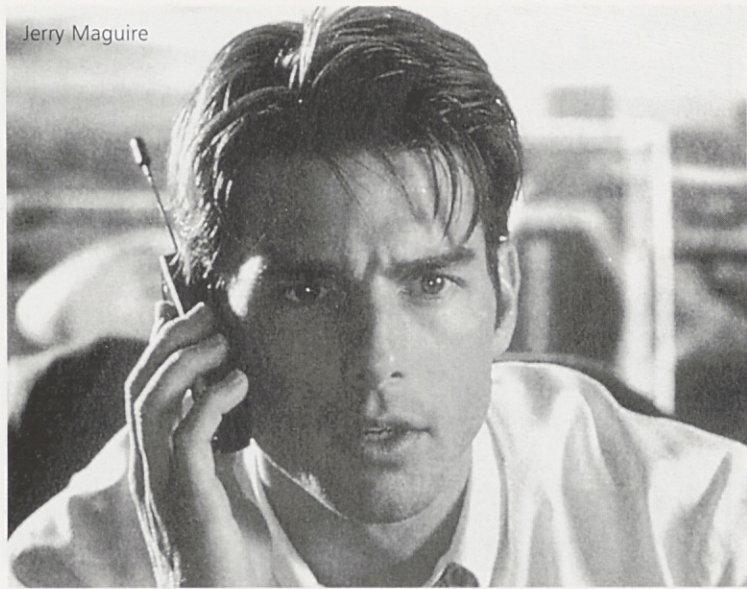
V filmu *Jutri nikoli ne umre* (Tomorrow Never Dies, 1997) smo opazili BMW-jevo limuzino 750iL in motocikel R1200C Cruiser, ki sta bila očem gledalcev izpostavljena bistveno dlje kot njun predhodnik Z3. Ob tem so jezno pihali pri nemškem Mercedes-Benzu, saj je BMW v film umestil že dve leti star model limuzine serije sedem. Kot zanimivost lahko povem, da se Bondovi nasprotniki v tem filmu vozijo v mercedesih in so po pravilu v



Misija: nemogoče



Jerry Maguire



svojem zasledovanju neuspešni, za nameček pa še razbijejo večino svojih dragih igračk.

Film *Vse in še svet* (The World Is Not Enough, 1999) je podoben prejšnjima, vendar je vseeno malo manj razvpit. BMW je na snemanje pripeljal tri ročno izdelane prototipe modela Z8 v skupni vrednosti 700.000 DEM, zaenkrat pa še ni konkretnih podatkov o uspešnosti umestitve. Če smo nekoliko predrzni, lahko rečemo, da je BMW-ju uspelo tudi v tretje, saj se drugače ne bi hiteli dogovarjati s studiem MGM o podaljšanju pogodbe.

O (pre)številnih umestitvah v Bondovih filmih ima verjetno vsak gledalec svoje mnenje, ne smemo pa spregledati dejstva, da so bondiade vsekakor prvovrstna zabava, ki je ne more pokvariti niti kopica bolj ali manj posrečenih umestitev. Pri studiu MGM zagotavljajo, da izdelki niso bili nasilno umeščeni v film, temveč so poiskali pravo priložnost, da bi bila umestitev kreativna in hkrati dovolj zabavna. Ker je očitno takih priložnosti vedno več, lahko le upamo, da ne bo James Bond z leti postal prodajni agent 007.

#### Stanje na domačih tleh

Izdelki slovenskih proizvajalcev se ne pojavljajo samo v domači produkciji, temveč tudi v evropskih in holivudskih filmih. V nemškem filmu *Cukrpučka* (Zückerbaby, 1984) lahko vidimo tovornjak z napisom "Avto Kočevje Jugoslavija". Predstavniki tega podjetja pravijo, da se njihovi tovornjaki pojavljajo povsod po Evropi in celo v nekaterih revijah, ta umestitev pa ni bila načrtovana. V filmu Wernerja Herzoga *Krik iz stene* (Schrei aus Stein, 1991) zagledamo napis "Color Medvode". V filmih se pojavljajo tudi počitniške prikolicice Adria, Tamovi tovornjaki in avtobusi ter Elanove smuči. Najbolj znan primer so smuči v filmu *Delovno dekle* (Working Girl, 1988). Pri Elanu so bili z umestitvami seznanjeni, saj jim je holivudsko podjetje UPP, ki sklepa pogodbe o umestitvah smuči, ponudilo sodelovanje, pri katerem naj bi se Elanove smuči v eni sezoni pojavile v šestih filmih. Pri Elanu še dodajajo, da do večine umestitev pride naključno, v bližnji prihodnosti pa ne načrtujejo nobene umestitve.

V slovenskih filmih lahko opazimo izdelke tujih proizvajalcev: cigarete Macho v filmu *Srčna dama* (1992), v filmu *Carmen* (1996) pa pivo Heineken. V Slakovem *Ko zaprem oči* (1993) filmski liki berejo Slovenske novice, Republiko in Dnevnik.

Leta 1998 je v kino dvorane prišel film *Blues za Saro*, ki je imel v Sloveniji 29.061 gledalcev, kar lahko ocenimo za zmeren uspeh. V film so bile umeščene lizike Chupa Chups, ki jih v Sloveniji ekskluzivno prodaja Kolinska. V Kolinski so se za umestitev odločili, ker je to del skupne strategije nastopanja na tržišču, ki jo zahteva partner Chupa Chups iz Španije. Del strategije je približati liziko Chupa Chups kot "cool" izdelek tudi mlajšim odraslim, hkrati pa naj bi postala del njihovega imidža. Chupa Chups je vodilni svetovni proizvajalec lizik in tak sloves ima tudi v Sloveniji (95% tržni delež). Prav zaradi dejstva, da je percepcija lizike enaka percepciji Chupa Chups, v filmu niso pokazali logotipa, temveč le

lizike. V Kolinski so prepričani, da so dosegli večjo prepoznavnost, učinkovitost te umestitve pa ni bila izmerjena. To je pravzaprav škoda, saj je Kolinska v film vložila okrog milijon tolarjev, v zameno pa je lizika postala eden glavnih filmskih rekvizitov. Detektiv Marlovšek tako vsakič, ko je živčen, namesto da bi kadil, v usta vtakne liziko, v enem izmed prizorov pa odpre hladilnik, v katerem so platenke Edine in kozarci majoneze Hellman's.

To je tudi najbolj znan primer umestitve izdelkov v slovenski film in prepričan sem, da bo kmalu dobil naslednika. Slovenski film namreč spet pridobiva ugled med domačimi gledalci, potreben je le še agresiven pristop producentov in posluš za slovenski film na strani domačih podjetij. Pa seveda pravi izdelek na pravem mestu, ob pravem času in v pravih rokah ...

#### Glavni viri

- *Advertising Age* [URL: <http://www.adage.com>].
- BMW's Marketing Strategy [URL: <http://bizednet.bris.ac.uk:8080/compact/bmw/bmw.htm>].
- DeLorme Denise E., Reid Leonard N.: *Moviegoers' experiences and interpretations of brands in films revisited* (Journal of Advertising, Provo, 28 (1999), 2, str. 71-95)
- Jowett Garth, Linton James M.: *Movies as mass communication* (Second Edition), Newbury Park (etc.) (Sage Publications, 1989, 160 str.)
- Pechmann Cornelia, Shih Chuan-Fong: *Smoking scenes in movies and antismoking advertisements before movies: Effects on youth* (Journal of Marketing, New York, 63 (1999), 3, str. 1-13)
- Reebok v. Tristar [URL: <http://www.courtvtv.com/legaldocs/business/reebok.html>].
- Šmuc Sonja: *Trženje: Filmski prijem z liziko* (Gospodarski vestnik, Ljubljana, 48 (1999), 3, str. 24)
- *Tobacco Placement in the Movies* [URL: <http://www.mediascope.org/pubs/ibriefs/tpm.htm>].
- Turcotte Samuel: *Gimme a Bud! The Feature Film Product Placement Industry* (Austin, University of Texas) [URL: <http://www.utexas.edu/coc/adv/research/papers/Turcotte/>].
- Wasko Janet: *Hollywood in the Information Age* (Cambridge, Polity Press, 1994. 308 str.)



# prežeči tiger, skriti zmaj



Zhang Yi Yi

## wudan vs. newton 1:0

Z vsem dolžnim spoštovanjem do starih mojstrov, ki so vrst azijskega sabljaškega filma, natančneje *Wuxia Pien*, pripeljali do vrhuncev, si tule drznem zapisati, da je *Prežeči tiger, skriti zmaj* tajvanskega akademika Anga Leeja žlahtnemu žanru odprl povsem nove razsežnosti, morda celo posekal vse prejšnje dosežke. Če takoj odmislim nesmiselne pripombe neposvečenih, ki so letele predvsem na dozdevno dramaturško nekonsistentnost, neprebavljiv patos, plehke dialoge in neverjetne prizore levitacije, ostane upoštevanja vreden edinole kritiški pomislek, da naj bi šlo za povzetek vzhodnjaškega žanra za zahodnjaka. Kar je sicer res in kar se morda sprva

jurij meden





sliši slabo, vendar po krajšem razmisleku spregovori temu izjemnemu filmu zgolj v prid. Obravnavani žanr se je namreč rodil in osmisli izključno z nalogo ugajati občinstvu znotraj ozko zarisanih geografskih meja. Dolga leta so režiserji, o katerih lahko zaman iščemo kakršnekoli domače študije, služili specifični obliki zabave in v nedogled kovali eno in isto kopito. Spoštovanja vreden opus več kot stotih pretepaških filmov veterana Changa Cheha lahko hvaležno podvržemo stotim poglobljenim kritičnim teorijam, ostareli režiser sam pa je še danes povsem nesposoben kakršnekoli refleksije svojih podob. Podobno velja za vse ostale režiserje, ki so akcijske melodrame po tekočem traku snemali pač tako, kot so tudi jedli, dihali, spali in prdeli. Na festivalu sodobne vzhodno azijske kinematografije v italijanskem Vidmu nas vsako leto presune slab ducat kinetičnih mojstrov, v pogovoru z njihovimi režiserji pa ti zgolj prostodušno skomigajo z rameni, se nasmihajo in ne zmorejo izdaviati več od tega, da so se na snemanju imeli lepo. Celo Johnnie To, najnovejši cvet vzhoda s svojim paketom vrhunskih trilerjev (*A Hero Never Dies*, *The Mission*, *Running Out of Time*), ki spodrežejo samega Johna Wooja, doseže vrh svojih razmišljanj z izjavo, da je glavni igralec njegov dober prijatelj. Na piedestal avtorja je azijskega obrtnika povzdignil šele navdušeni zahodni kritik, pri čemer prednjačijo zanesenjaki, zbrani okrog revije *Cahiers du cinéma*, ki so pred desetletji naredili podobno uslugo najprej Johnu Fordu, takoj zatem pa še Alfredu Hitchcocku. In nam (argumentirano) odprli povsem nov pogled na dotlej zapostavljeno branžo kavbojk in krimičev. Kaj je potem lahko lepšega kot azijski režiser, ki se zaveda svoje pozicije avtorja in namenoma skozi to prizmo posname film paradnega žanra azijske kinematografije. Rojakom prvenstveno za zabavo in zahodnjakom v razmislek, ki pa užitka nikakor ne izključuje, marveč ga na edinstven način plemeniti. Mar ni ravno Hitchcock, nemara opogumljen s Truffautovim zanosom, na stara leta posnel nekaj najodličnejših primerkov lastnoročno izumljenega žanra? Poslednji zadržek, tega se oklepajo privrženci stare šole, se nanaša na motečo zloščeno, tehnično brezhibnost *Prežečega tigra*, ki ni v resnici nikdar odlikovala njegovih rodbinskih predhodnikov. Pa je tudi razlog zanjo izredno preprost: Ang Lee si je pač lahko privoščil. Prepričan sem, da Chang Cheh z večjim budžetom vseh svojih filmov ne bi posnel na eni sami lokaciji, na majhnem kitajskem otočku namreč, kjer je bil nastanjen studio in okrog njega kolibe z vsemi potrebnimi filmskimi delavci, od tehnikov, prek igralcev, do kaskaderjev. In verjamem, da bi redkobesedni akrobati pod taktirko Kinga Huja leteli dlje, višje in bolj spektakularno, če bi njihovemu dirigentu to omogočala tehnika, čas in denar. Čudovito fotografijo in posebne učinke na stran – *Prežeči tiger* ima še vedno vse ostalo, zaradi česar smo se zaljubili v žanr. Napol mitskega, molčečega junaka, do onemoglosti podkovanega v borilnih veščinah in v vsakem odkritem spopadu vnaprej obsojenega na zmago, kar taiste spopade očisti nepotrebne negotovosti in zreducira na čisti estetski užitek ter poskrbi za maksimalno identifikacijo. Junakinjo podobnih lastnosti, ki, nalepljene na podlago ženske, dobijo erotično konotacijo in se kot take kažejo dvojno užitne. Tragično ljubezensko zgodbo; nemogočo, neuslišano, nekonzumirano ljubezen, ki akt dvobojevanja sublimira v (spet) erotične razsežnosti. Spopad dveh ideologij, podvrženih naboru doslednih moralnih načel, in obvezen poraz tiste, ki se nagiba k materialistični logiki. V osnovi hudo preprosto zgodbo z navideznimi dramaturški zastanki, ki se v

resnici zgolj strogo podreajo jasnejši karakterizaciji protagonistov. Tragičen, presunljiv finale, v večini primerov zaznamovan z dejanjem žrtvovanja, ki pa navzlic otožnemu tonu obvezno ponuja vzporedno pozitivno interpretacijo, obet za boljši jutri nekoga drugega. In pa seveda vagone sapo jemajočih borilnih koreografij, o kakršnih bodo na zahodu šolani režiserji lahko najbrž še sto let samo sanjali. Mesto junaka v Leejevem epu učinkovito zapolni globalni zvezdnik Chow Yun-Fat; vloga nepremagljivega wudanškega bojvnika mu je pisana na kožo in končno lahko pride do polnega izraza njegova poduhovljena karizma, ki jo je na primer John Woo tako rad kalil s komičnimi vložki. Rafinirana, prelestna Michelle Yeoh ob njem sicer v precejšnji meri izvaja reprizo svoje vloge neuslišane ljubimke mečevalca Andyja Laua v filmu *Moon Warriors* Sama Hunga, za neprekosljiv presežek pa poskrbi naravnost neverjetna kemija med obema glavnima igralcema: v enem samem, kratkem, toplem pogledu med njima je potlačene ljubezni vsaj desetkrat toliko kot v stavku "*here's looking at you kid.*" Orjaške zasluge za film nosi seveda koreograf borilnih prizorov Yuen Woo-Ping, ki mu posel koordinatorja in dizajnerja gibalnih vložkov za zahodni denar očitno diši bolj kot uspešna kariera režiserja doma; tam je namreč s svojimi strokovnimi prijemi v sedemdesetih napravil zvezdo iz Jackieja Chana (zrežiral njegova legendarna filma *Drunken Master* in *Snake in the Eagle's Shadow*) ter nato za bagatelne zneske snemal akcionerje z vrtoglavih rajanjem okončin v glavni vlogi (*Buddhist Fist*, *Wing Chun*, *Iron Monkey*). *Prežeči tiger*, *skriti zmaj* je kliše, ki ga strelice umnega kritičkega intelektualizma ne dosežejo; mojstrovina, obdana s poljem takšne lepote, na katerem pojem stereotipa sploh ne raste več. •



## billy elliot

**Billy Elliot**  
VB/Francija 2000 110'  
režija Stephen Daldry  
scenarij Lee Hall  
fotografija Brian Tufano  
glasba Stephen Warbeck  
igrajo Jamie Bell (Billy Elliot), Julie Walters (gospa Wilkinson), Jamie Draven (Tony Elliot), Gary Lewis (Jackie Elliot)

## Zgodba

V rudarskem mestu na severu Anglije leta 1984 rudarji začnejo s stavko, enajstletni knapovski sin Billy Elliot pa družinsko tradicijo treniranja boksa zamenja z učenjem klasičnega baleta, ki ga pripelje vse do Kraljeve baletne šole v Londonu.

Očitna BBC-jevska nakana je producirati filme, ki veliko zgodovino spojijo z majhnim odraščanjem okolju neprimerne posameznika. Hitrost identifikacijske mašine je v sorazmerju z dualističnim razponom, ki tokrat lansira baletne copatke na nogah najstnika v knapovsko okolje boksarskih rokavic. To operacijo izvede natančno vsaj dvakrat. Najprej z izjemnimi sekvencami Billyjevega plesa kot čiste igre telesa, odprtosti v svet, če hočete, takoj zatem pa tudi kot beg Billyjevega brata pred policaji, ki se zdi še ena izmed plesnih točk. Billyjevo telo najbolj natančno deluje točno tam, kjer ga uspe režiser Daldry pokazati kot mašino želje, ki proizvaja emocijo, ves vmesni čas pa se zdi zgolj priprava na tovrstni presežek oziroma zavestno proizvajanje tistih rutinskih scenarijskih epizod (odsotnost matere, spopad dveh razredov, nastavek spolnega razvoja ...), ki filmu podeljujejo kompaktnost *box officea*. Navidez nedolžen film v sebi skriva kljuko, na katero je moč obesiti telo kot stroj, ki ga disciplinirajo različni aparati. V tem je nekakšna prikrita tragičnost

pogumnega Billyja. Poslušal je T-Rexa in spotoma obrazilil še Clash, končal pa na Kraljevi baletni šoli in spotoma morda pozabil rokenrol. In obratno. Njegov oče in brat sta živela knapovsaki rokenrol in Billyju zato do konca poskušala prepričati, da bi se izvil iz primeža vladajočega razreda. Disciplina kot pogoj svobode. Rokenrol kot način, kako svoje telo posoditi aparatu.  
N.P.

## dekle na mostu

**La file sur le pont**  
Francija 1999 90'  
režija Patrice Leconte  
scenarij Serge Frydman  
fotografija Jean-Marie Dreuou  
igrajo Vanessa Paradis (Adele), Daniel Auteuil (Gabor), Demetre Georgalas (Takis), Catherine Lascault (Irene), Frederic Pfluger

## Zgodba

Adele nekega večera stoji na mostu, odločena, da se požene v globine. Mimo pride neznanec otožnega pogleda in s svojim spretnim jezikanjem jo skoraj odvrne od skoka. Skoraj. Punca namreč zares skoči, neznanec po imenu Gabor pa za njo. Gabor je profesionalni metalec nožev brez posla, ki Adele prepriča, da za nadebudno samomorilko ni boljšega poklica, kot biti modelček okoli katerega se meče nože.

Če radi gledate reklamne spote, vas bodo estetizirani, "flashy" produkti morda navdihnili; če radi gledate filme, vas bodo utrjujali. Film Patricea Leconta *Dekle na mostu* misli, dela in izgleda kot 90-minutni oglaševalski spot ... le da pri njem nazadnje ne najdemo poante, ki običajno krasi 30-sekundni oglas. Roko na srce, ne najdemo je ne na sredini ne na začetku filma, ko mlada Adele premišlja, ali naj skoči z mostu v Seno ali ne. Ko jo metalec nožev Gabor potegne na varno, pričneta razburkano profesionalno-intimno razmerje, ki je tako banalno in dekadentno, da potrebuje pomoč kontrastne, črno-bele fotografije, razburkanih montažnih preskokov,

divjih švenkov kamere ter divjega in glasnega soundtracka. *Dekle na mostu* je film, ki išče svojo poanto, išče artikel, ki naj bi ga reklamiral. Izgleda kot ideja o 30-sekundnem filmčku, a je poanta, ki je ni na spregled, zadevo raztegnila na celovečerno dolžino. Producent je nazadnje rekel "dovolj". Prazna estetika je najmilejša definicija pričujočega filma, ki mu lahko "sorodni duši" najdemo tako v Egoyanovi *Eksotiki* (1994) kot Winterbottomovem *Moja boš* (I Want You, 1997); lepota brez možganov, in to v črno-beli tehniki, ki je dandanes jasen indikator votlega formaliziranja. Črno-bel trak že zdavnaj ni več znak ne nizkega proračuna ne izbire umetniške forme; v devetdesetih ga je upravičeno nemara uporabil le Jarmusch, ki je razrešil žanrske principe, jih predelal in ponovno združil v svojem sijajnem anti-vesternu *Mrtvec* (Dead Man, 1995). Lecontu odsotnost barv predstavlja zgolj poskus vzpostavitve jasne distinktivne točke, ki je ni dosegel v nobenem kreativnem segmentu svojega dela. Pri nas mu bo morda celo uspelo, saj bo *Dekle na mostu* verjetno edini črno-beli film, ki ga bomo v letošnjem letu videli v slovenskih kinih.  
S.P.

## hotel milijon dolarjev

**Million Dollar Hotel**  
ZDA/Nemčija 1999 122'  
režija Wim Wenders  
scenarij Nicholas Klein, po zgodbi Bona Voxa  
fotografija Phedeon Papamichael  
igrajo Jeremy Davies (Tom Tom), Milla Jovovich (Eloise), Mel Gibson (detektiv Skinner), Jimmy Smits (Geronimo), Peter Stormare (Dixie), Amanda Plummer (Vivien), Julian Sands (Terence Scopy)

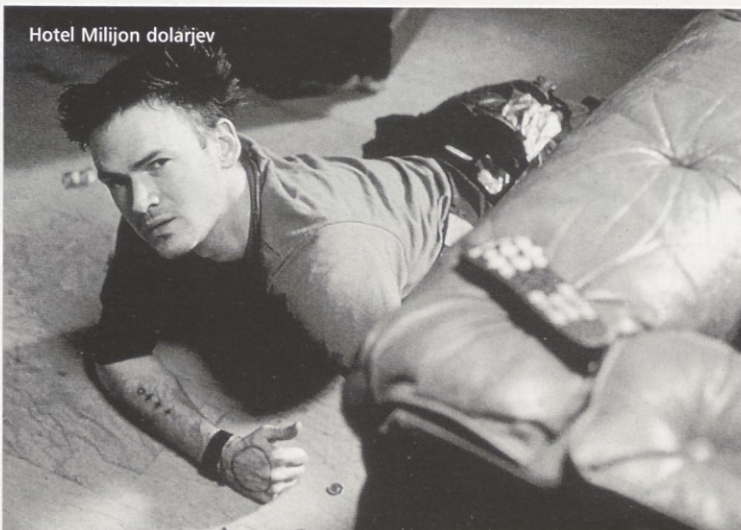
## Zgodba

*Los Angeles, leto 2001. Potomec bogataške družine pade s strehe zanikrnega hotela z zvenečim imenom. Na začetku prejšnjega*

stoletja je gostil smetano, na začetku tega pa je ubožnica za družbene odpadke. Agent FBI pride preiskovat smrt z naročilom, da mora najti krivca, saj se očetu umrlega, medijskemu mogulu, samomor zdi nesprejemljiv. Prebivalci hotela razen nejasne preteklosti ne posedujejo ničesar, vse skupaj bi lahko bilo zgolj plod domišljije. Preiskavi odločnega, a nespretnega agenta se izmikajo; s pomočjo medijev, ki zavohajo Zgodbo, pa skušajo nazadnje prodati slike pokojnika po astronomskih cenah.

Zgodbo izpoveduje najboljši prijatelj umrlega in se odvrti kot dvojna vijačnica. Večina nastopajočih ni to, kar se zdi na prvi pogled; sicer pa naj bi se tudi prava umetnost skrivala pod debelimi plastmi katrana. Film je otvoril lanski Berlinale in je tak, kot se za otvoritvene filme spodobi: delo znanega avtorja s šopkom zvezd in očitnimi art ambicijami, praviloma pa že vnaprej izven kategorije za nagrade.

Za nastanek novega celovečerca Wima Wendersa je zaslužen pevec skupine U2 – Bono, večino časa pa sledimo (retrospektivno, oropani pravega suspenza) romanci med TomTomom kot nedolžnim pripovedovalcem in Eloise kot načitano prostitutko. Film je posnet v nizkem ključu temnih, melanholičnih tonov; paleta vizualnih postopkov je očitno navdahnjena s slikarstvom Edwarda Hopperja. Najšibkejši je scenarij, meditiranje o temah, kot so nedolžnost pogleda, razmerje med psiho in telesom, otroška naivnost v zahodni družbi, trdnost identitete in cena, ki jo človek plača za spoznanje. Metafora o hotelu kot zatočišču, ekscentrični komuni, osvobojeni coni in varni hiši v enem je precej prozorna. Celo v primeru, če filma ne prepoznamo kot adaptacije *Leta nad kukavičjim gnezdrom* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975) za akademsko publiko, v kateri se avtor distancira od neposrednega prikazovanja realnih problemov. Wenders se ne more odločiti, ali bi bil arhitekt, rocker, socialni delavec ali



Hotel Milijon dolarjev



Možje časti



medijski kritik. Za vse to pa bi zadoščal že ustrezen razvoj likov in zgodbe! Namesto tega gledamo ljudi-klišee, ki so v film prikoralali iz trivialnih romanov, hkrati pa zavzemajo do njih distanco. V osrčju zgodbe, ki na klinično hladan način pripoveduje o zlomljenih srcih, kajpak ne manjka niti *femme fatale*. Nsploh je precej ironije in vsakršnih citatov – od tradicionalnih nastavkov detektivskih zgodb, kakršne so Wendersu kar blizu, do namigov na neštete drame zlatega obdobja Hollywooda tipa *Bulvar somraka* (Sunset Blvd., 1950).

Film sicer ni brez humorja, vendar lahko posrečene domislice, kot je recimo tista o petem članu skupine The Beatles, naštejemo na prste ene roke. *Hotel Milijon dolarjev* kar traja in traja; poanta je poudarjena in ponovljena – za tiste, ki vmes zaspijo. Vse skupaj se zdi estetiziran, a konfuzno razvlečen videospot, v katerem je igra večine vpletenih leseno karikirana. Liki so enodimenzionalni in se ne razvijajo; v najboljšem primeru so le plitve metafore, glede katerih ne občutimo ničesar.

Za filmom stoji eminentna ekipa, tako da naj bi ga jemali resno, čeprav gre za ironizirajočo, postmodernistično črno komedijo. V končni fazi pa nas je Wenders s sofisticiranimi in hkrati senzibilnimi filmi v preteklosti razvadil, zato je danes nekako neprijetno prisostvovati takemu zapravljanju talenta.

G.T.

## možje časti

**Men of Honor**

ZDA 2001 128'

**režija** George Tillman, Jr.

**scenarij** Scott Marshall Smith

**fotografija** Anthony B. Richmond

**glasba** Mark Isham

**igrajo** Robert De Niro (Leslie W. "Billy" Sunday), Cuba Gooding Jr. (Carl Brashear), Charlize Theron (Gwen Sunday), Hal Holbrook (g. Pappy), Michael Rapaport (Snowhill), Powers Boothe (kapetan Pullman)

### Zgodba

*Carl Brashear, potomec revne črnske družine z juga ZDA, odide v vojsko in se odloči, da bo postal prvi temnopolti potapljač. V šolanju napreduje, kljub temu da ga njegov idol, junaški potapljač-inštruktor Billy Sunday, neusmiljeno trpinči in so takorekoč vsi nastrojani proti njemu. Fizični torturi navkljub z jekleno voljo pride do diplome; po junaški akciji desetletje pozneje ostane brez spodnjega dela okončine in takrat se poti Billyja in Carla znova srečajo: prvi potrebuje psihično, drugi fizično rehabilitacijo.*

Stabilna, recimo temu večinoma uravnovežena režija in soliden, spoliran produkcijski nivo dvigneta projekt nad povprečje kake "resnične zgodbe" v tork zvečer na TV, je pa

film daleč od tega da bi ga jemali resneje od navedka nekje v opombah pod črto. Vendar pa, gledano retrospektivno, velja vendarle pripomniti, da film ni bistveno slabši od tipičnih primerkov vojaško-sodne drame (tipa *Zadnji dobri možje* (A Few Good Men, 1995) oziroma *Častnik in gentleman* (An Officer and a Gentleman, 1982)). Podton oziroma aktualistične ambicije filma *Možje časti* so bile tokrat na polju razkrivanja in bičanja arogantnega, institucionalnega rasizma, kar naj bi film zapeljalo v oskarjevsko ligo. Tam mu niso pomagali niti ekstremistični igralci, vzorčni primerki metode, kot na primer Robert De Niro, ki zadnje čase resnično ne zna reči ne. Vendar pa filmu zmanjka prave integritete in na koncu zdrsne v manipulativne, patetično patriotske klišeje. Precej karakterjev je v filmu povsem odveč, njihovega namena ni mogoče najti drugje kot v podaljšanju trajanja zgodbe, saj ji druge dimezije zagotovo ne dodajo. Film *Možje časti* je daleč od verizma, realizma in na trenutke celo verjetnosti. Glede na to, da temelji na resnični življenjski zgodbi Carla Brashearja (ki je dejansko vredna filma!) tole ni kompliment. Ves čas sem namreč razmišljal, da je vse skupaj ceneno neroden način opravičila – še toliko bolj nesmiselni v času, ko se ponekod v ZDA ponovno uvaja policijska ura v "nemirnih predelih" mest. In še posebej zato, ker oba "moža časti" na koncu združijo prav boj proti instituciji – kot da bi bila edini resni/rasni problem birokracija (na katero je kakopak najlažje zvrniti krivdo za vse). G.T.

## ne pozabite velikanov

**Remember The Titans**

ZDA 2000 114'

**režija** Boaz Yakin

**scenarij** Gregory Allen Howard

**fotografija** Philippe Rousselot

**glasba** Trevor Rabin

**igrajo** Denzel Washington (Herman Boone), Will Patton (Bill Yoast), Donald Faison (Petey Jones), Wood Harris (Julius Campbell)

### Zgodba

*Kako je Herman Boone leta 1971 pregnal rasizem iz ameriškega vzgojno izobraževalnega procesa in ameriški nogomet povzdignil v družabno igro enakih med enakimi. Po resnični zgodbi.*

Hej, bi lahko kdo poklical v Hollywood ter prijazno opozoril odgovorne, naj že enkrat nehajo na vsak drugi film lepiti napise, da je posnet po resničnih dogodkih? Mar ni Hollywood nekakšna tovarna sanj, zakaj potem ne proizvaja izvirnih zgodb in zakaj ne štanca originalnih likov? So vrelci domišljije debelo preplačanih scenaristov, ki tako ali tako ne znajo sprodirati spodobne

zgodbe za publiko, starejšo od dvanajst let, dokončno presahnili? Naj nekdo šefom dopove, da so vsi filmi tako ali drugače posneti po resničnih zgodbah in če to pretirano poudarjaš, dosežeš ravno nasprotni učinek. Kot bi hoteli reči: glejte, kako se reči, ki jih opisuje film, niso zgodile. Film po resničnih zgodbah niso nekaj, kar bi gledali v kinu, ampak so izum za polnjenje zgodnjevečernega programa komercialnih televizij. Resnica, ki jo servirajo resnične zgodbe, v resnici zanima samo stare mame. *Ne pozabite Velikanov* je razvlečena, razmočena, politično korektna in do bolečine poenostavljena sentimentalna žolca, ki jo je režiserski analfabet Boaz Yakin naslonil na resnično zgodbo, da bi širil bratstvo in enotnost med belimi in črnimi ter nas prepričal, kako je rasno razlikovanje v Ameriki že kakih trideset let stvar preteklosti. Da je v Ameriki zdaj vse lepo in kul. Da ameriški nogomet ni surovo pehanje za slavo in denarjem, ampak družabna igra enakih med enakimi. Takorekoč protistresna terapija, ki krepi telo in duha. In tako je menda vse od leta 1971, ko so v zvezni državi Virginiji, enem od epicentrov ameriškega rasizma, sklenili, da ukinejo ločene šole za belce in črnce. Po novem bodo vzgojno izobraževalne ustanove rasno mešane. Ne le to, rasno mešane bodo tudi njihove nogometne ekipe. Belega trenerja Billa Yoasta odstavijo in nastavijo črnega Hermana Boona. Integracija uspe, igralci zaštekajo, da so od vekomaj otroci istega boga, potegnejo skupaj in postanejo najboljši. Fino, ne. Hm, le zakaj potem pred integracijskim zakonom ni nihče protestiral zaradi rasno ločenih šol in rasične politike nasploh? Preveč kompleksno vprašanje za hollywoodski film, ki ga je sprodiral velemejster filmske hitre hrane Jerry Bruckheimer. Sicer pa, si predstavljate bolj patetično in naivno stvar, kot je družbeno angažirana drama v produkciji človeka, ki je med drugim sprodiral *Top Gun* in *Armageddon*? Verjetno ne.

M.M.

## prežechi tiger, skriti zmaj

**Crouching Tiger, Hidden Dragon**

Tajvan/Kitajska/ZDA/ 2000 120'

**režija** Ang Lee

**scenarij** James Schamus

**fotografija** Peter Pau

**glasba** Tan Dun, YoYo Ma

**igrajo** Chow Yun-Fat (Li Mu Bai), Michelle Yeoh (Yu Shu Lien), Zhang Yi Yi (princesa Jen), Chang Chen, Cheng Pei Pei

### Zgodba

*Naslov se nanaša na star kitajski pregovor, ki opisuje prostor, kjer nič ni tako, kot je videti na prvi pogled; prostor, v katerem domujejo junaki in se okrog njih pletejo legende. Li Mu*

*Bai je prekaljen in znamenit mečevalec, ki lepega dne odloži svoje orožje, starodavni meč Zelena usoda, da bi se lahko posvetil neizpolnjeni ljubezni, ki jo goji do plemenite bojevnice Yu Shu Lien. Načrte mu prekriža zagrizena sovražnica Zlobna lisica, ki je spravila v grob že njegovega učitelja. Štrene nepovratno zameša mlada pustolovka, princesa Jen, nihajoča med dobrim, zlim, strastno ljubeznijo do puščavskega razbojnika in kraljevsko poroko.*

Zapis o filmu glej na strani 40.

## romanca

**Romance**

Francija 1999 95'

**režija** Catherine Breillat

**scenarij** Catherine Breillat

**fotografija** Yorgos Arvanitis

**glasba** Raphaël Tidas, DJ Valentin

**igrajo** Caroline Ducey (Marie), Sagamore

Stévenin (Paul), François Berléand

(Robert), Rocco Siffredi (Paolo), Ashley

Wanninger (Ashley)

### Zgodba

*Čeprav je v svojem moškem zaljubljen do ušes, mlada šolska učiteljica Marie ne more preboleti njegovega zapiranja vaze in preprečevanja razraščanju kakršnekoli intimne med njima. Vedno bolj razrvano jo nepotešena spolna sla žene v vse bolj nenavadne situacije.*

Zapis o filmu glej na strani 32.

## sovražnik pred vrati

**Enemy at the Gates**

Nemčija/VB/ZDA 2001 125'

**režija** Jean-Jacques Annaud

**scenarij** Jean-Jacques Annaud, Alain

Godard

**fotografija** Robert Fraisse

**glasba** James Horner

**igrajo** Jude Law (Vasilij Zajcev), Joseph

Fiennes (Komisar Danilov), Rachel Weisz

(Tanja Černova), Bob Hoskins (Nikita

Hruščov), Ed Harris (Major Erwin

Köning), Ron Perlman (Kulikov)

### Zgodba

*V neenakovredni pozicijski igri živcev in žrtev sredi najbolj krvave bitke v zgodovini človeštva pride v ospredje ruski ostrostrellec Vasilij Zajcev. Z nezgrešljivostjo in številnim žrtev začne rušiti moralo Nemcev, kar potencira ruska propagandna na čelu z Danilovim. Iz njega naredi heroja kot zgled vojski, ki vztraja na robu obupa. Vasilij začne dvomiti v novo vlogo, zaljubi se v isto vojakinjo kot Danilov, zapovrh pa Nemci pošljejo nadenj elitnega ostrostrelca, edinega, ki bi ga lahko ustavil. Stalingrad je tik na tem, da pade, igra mačke in miši pa se šele začena.*

Val ponovnega filmskega zanimanja za II. svetovno vojno se je začel že pred leti in takrat se je tudi v naših kinematografih skoraj istočasno znašel kup filmov, ki so se nanašali





Šesti dan

nano: Malickova *Tanka rdeča črta*, Spielbergov *Reševanje vojaka Ryana*, Benignijevo *Življenje je lepo* itd. Velik motiv pač, kakršnih v zadnjem času primanjkuje; v ozadju pa je morda še kaj drugega. Mir je namreč le obdobje med dvema vojnama: kljub gospodarski rasti je stalno prisotna grožnja globalne krize, hkrati pa se govori o novi svetovni ureditvi. Svet se definitivno giblje v smeri vse večjega totalitarizma – le da mi tega ne opazimo, tako kot iz vrele vode ne skoči žaba, če vodo počasi segrevaš. François Truffaut je izjavil, da protivojnega filma ne more biti, ker gledalce slejkoprej zapelje fascinacija z vojaško tehniko ter avanturistično-romantična narava samih zgodb. Ta trditev bi se z lahkoto nanašala na film *Sovražnik pred vrati*, sicer evropski koprodukcijski spektakel globalnih dimenzij, če nas ne bi že v osnovi hotel zapeljati z močjo vojne/volje in romantičnim trikotnikom. Zgodba Stalingrada je prikazana skozi perspektivo omejenega števila likov, med katerimi je vsaj osrednji lik Zajceva osnovan na resničnih osebi. V tem obrtno-tehnično dokaj dovršenem filmu so prizori bitk, dvobojev in anekdot iz zaledja dokaj spretno razporejeni, epski film režiserja Jean-Jacquesa Annauda pa premore le malo suspenza ali emocij. Ta nekako hladno distanciran stil pripovedovalca, ki sicer ima smisel za tehniko in estetiko, pa je takorekoč njegov zaščitni znak; spomnimo se samo *Sedmih let v Tibetu* (1997). Protagonisti so solidno vodeni, čeprav so na mestih okorni in včasih zapadajo v pričakovane klišeje – tak je hladnokrvni nemški major –, popestritev so le nekatere stranske vloge. *Sovražnik pred vrati* ne prinaša nič novega k tradiciji vojnega filma, kaj šele da bi jo nadgradil. Odvija se večinoma predvidljivo, resnejših moralnih dilem skorajda ni, fabulativna struktura se ne razlikuje od povprečnega vesterna, melodramatični trikotnik je umetno skonstruiran, mnogo sekvenc je nedorečenih, spet druge so impresivne, a ne izvenjajo. Standardni problemi velikih filmov, ki jih je treba skrajšati na standardno dolžino ...

Škoda, da Annaud ni izkoristil zanimivih ideoloških nastavkov; je pa vseeno osvežujoče videti film, ki po dolgem času kaže, da 2. svetovne vojne niso bojevali samo Američani. **G.T.**

## šesti dan

**6th day**  
ZDA 2000 123'  
**režija** Roger Spottiswoode  
**scenarij** Cormac Wiberley, Marianne Wiberley  
**fotografija** Pierre Mignot  
**glasba** Trevor Rabin  
**igrajo** Arnold Schwarzenegger (Adam Gibson), Robert Duvall (Drucker), Tony Goldwyn, Michael Rapaport, Michael Rooker

### Zgodba

*Bližnja prihodnost. Kloniranje ljudi je nezakonito, medtem ko lahko svojega preminulega hišnega ljubljencega klonirate kar v najbližjem nakupovalnem centru. Adam Gibson je družinski človek, ki nekega dne ugotovi, da so mimo njega ustvarili njegovega dvojnika. Njegovo spoznanje je smrtna obsodba: korporacija, ki izvaja nezakonito kloniranje – vodita jo dr. Weir in milijarder Drucker –, nadenj pošlje plačane morilce.*

Arnie je znotraj žanra tako velik, da je postal lastna referenca. Morda celo tako velik, da bi ga lahko pripeli na podžanr "gensko-mutantskega" mainstream filma. *Total Recall* + *Terminator* + *Twins* + *Junior* + *Batman&Robin*. Vse, kar si želite. Lov za lastnim spominom + kiborg + čudaški dvojček + noseči očka + romantični ledenko. Dvojnik, enojajčni dvojček, kiborg in replikant, pravzaprav vpisani v filmski dispozitiv, če za drugega ne kot "montažna" bitja, sestavljena iz svetlobe in teme, tokrat delujejo kot klon, svojo pozornost pa iščejo v uvodnem podarku zelo bližnje prihodnosti, ki naj vsled znanstvenih izsledkov služi kot identifikacijski oziroma prepričljivostni moment. Tokratna komedija zamenjav (Arnold je pač kloniran) ne redefinira paradigme, še žanra in narativnih možnosti ne,



Škandalozno pero

ampak poskuša maksimizirati Arnoldove preizkušene kvalitete. Težava je le v tem, da je graški stroj, morda zaradi let ali slave, precej počasnega skoka in lenega koraka ... **N.P.**

## škandalozno pero

**Quills**  
ZDA 2000 123'  
**režija** Philip Kaufman  
**scenarij** Doug Wright  
**fotografija** Rogier Stoffers  
**glasba** Stephen Warbeck  
**igrajo** Geoffrey Rush (Markiz de Sade), Kate Winslett (Madeleine), Joaquin Phoenix (Coulmier), Michael Caine (dr. Royer-Collard), Billie Whitelaw (ga. LeClerc)

### Zgodba

*Markiz de Sade preživlja zadnja leta svojega življenja v umobolnici Charenton, kjer mu je pod dobrohotnim pokroviteljstvom razsvetljenega Coulmierja dovoljeno ne le pisati, temveč celo uprizorjati gledališke igre z ostalimi sotrpini za senzacij željno meščansko javnost. Pač v smislu ustvarjalne terapije. Znosnega življenja je nemudoma konec, ko Napoleon pošlje svojega odposlanca, dr. Royer-Collarda, na inšpekcijo Coulmierjeve ustanove, ker iz nje še vedno prihajajo škandalozni markizovi rokopisi, ki jih zunaj ilegalno tiskajo in z dobičkom razpečujejo kot v posmeh oblasti in javni morali.*

Philip Kaufman se je po daljši odsotnosti po filmu *Henry in June* (1988), v katerem je razgaljeval razmerje dveh neustrašnih literarnih erotomanov, Henryja Millerja in Anaïs Nin, lotil še neprimerljivo večjega zalogaja, namreč fiktivne biografije največjega in najbolj cenzuriranega svobodomisleca vseh časov, razvpitega Markiza de Sada, ki so ga trije oblastni režimi, v katerih mu je bilo usojeno živeti na prehodu iz 18. v 19. stoletje, kar trideset let brutalno in vztrajno, a na srečo literature in filozofske misli brez kančka uspeha "disciplinirali". Izvirni scenarij Douga Wrighta je Kaufmanu, ki se rad

zanese na dobro spisane literarne predloge, ponudil možnost dovolj avtentične upodobitve duha tistega časa, družbenega prostora in glavnega lika. Vsekakor mu je uspelo ustvariti za današnji Hollywood nadpovprečno kostumsko dramo, ki sicer ne dosega Scorsesejevega Časa nedolžnosti (*The Age of Innocence*, 1993) ali Fearsovih *Nevarnih razmerij* (*Dangerous Liaisons*, 1989), vendar z bolj sofisticiranim in idejno izbrušenim scenarijem, primernejšim *castingom* in živahnejšo režijo brez težav preseže, na primer, Ivoryjevega *Jeffersona v Parizu* (Jefferson in Paris, 1995). Markiz de Sade ni v Wrightovi viziji in v interpretaciji Geoffreya Rusha nič manj prepričljiv kot shizofrenični klavirski virtuoz David Helfgott v *Sijaju* (Shine, 1996), za katerega je ta avstralski igralec že upravičeno dobil oskarja. Tisto, zaradi česar bi se Kaufmanov film vseeno dalo pohvaliti, je, da je kljub vsem mistifikacijam, ki se še danes držijo imena nesrečnega markiza, dokaj dobro zadel in narativno izpeljal ter dramaturško poudaril bistvo njegovega problema, namreč radikalno nepopustljivost njegove želje po svobodi, ki jo je lahko v okoliščinah nenehne represije realiziral izključno v aktu pisanja. Kajti de Sadova "škandaloznost" ni stvar obsceno morbidne vsebine njegovih besedil, temveč stvar čiste forme užitka; teksta, v katerega je investiral brez preostanka ne le lastno subjektivnost, ampak dobesedno zadnje kaplje svojih telesnih tekočin. Philip Kaufman se je s *Škandaloznim peresom* ponovno izkazal kot zgleden obrtnik, ki mu žanri ne delajo preglavic, ki zna izbirati sodelavce in ki mu je tudi v današnjem Hollywood ostalo še nekaj občutka za tisto, kar je celo v filmski industriji po logiki vzroka in posledice več od denarja – za film sam. Ocena: gledljivo. **M.V.**

**Max Modic, Nejc Pohar, Simon Popek, Gorazd Trušnovec, Mateja Valentinčič**



brez komentarja:

## celica

**The Cell**  
ZDA 2000 115'  
režija Tarsem Singh  
scenarij Mark Protosevich  
fotografija Paul Lauffer  
glasba Howard Shore  
igrajo Jennifer Lopez (Catherine Deane), Vince Vaughn (Peter Novak), Vincent D'Onofrio (Carl Stargher), Marianne Jean-Baptiste (Dr. Miriam Kent)

**Zgodba**  
Catherine Deane je psihoterapevtka, ki komatozne paciente oživlja s pomočjo nevarne tehnologije, s katero lahko potuje po njihovi podzavesti. Agenti FBI, Peter Novak in Gordon Ramsey, želita, da jima Catherine pomaga pri iskanju zadnje žrtve serijskega morilca Carla Stargherja.

## dajmo, punce

**Bring It On**  
ZDA 2000 98'  
režija Peyton Reed  
scenarij Jessica Bendinger  
fotografija Shawn Maurer  
glasba Christophe Beck  
igrajo Kirsten Dunst (Torrance Shipman), Eliza Dushku (Missy Pantone), Jesse Bradford (Cliff Pantone), Gabrielle Union (Isis)

**Zgodba**  
Torrance Shipman je na novo izbrana voditeljica srednješolske ekipe navijačic. Ker hočejo Bikice na vsak način ohraniti večkratni naslov najboljših navijaške ekipe, najamejo koreografa. Torrance se medtem zaljubi v Missyjinega brata, Cliffa.

## daj naprej

**Pay It Forward**  
ZDA 2000 123'  
režija Mimi Leder  
scenarij Leslie Dixon  
glasba Thomas Newman  
igrajo Kevin Spacey (Eugene Simonet), Helen Hunt (Trevorjeva mama), Haley Joel Osmont (Trevor McKinney), James Caviezel, Jon Bon Jovi, Angie Dickinson

**Zgodba**  
Trevor McKinney dobi v šoli nenavadno nalogo: spremeniti svet. Njegovemu razredu jo dodeli novi učitelj Eugene Simonet, čigar obraz kazijo opeklino. Trevor se domisli odličnega načrta: trem ljudem bo naredil veliko uslugo, ti pa mu je ne smejo vrniti – namesto tega morajo pomagati trem drugim ljudem.

## dokaz življenja

**Proof of Life**  
ZDA 2000 135'  
režija Taylor Hackford  
scenarij Tony Gilroy  
glasba Danny Elfman  
igrajo Meg Ryan (Alice Bowman), Russell Crowe (Terry Thorne), David

Morse (Peter Bowman), David Caruso, Pamela Reed

**Zgodba**  
Peter Bowman je ameriški poslovnež, ki v Andih gradi jez. Med napadom protivladnih sil na prestolnico Tecale ga ugrabijo uporniki in zanj zahtevajo visoko odkupnino. Njegova žena Alice zato najame profesionalnega pogajalca Terryja Thornea.

## film, da te kap

**Scary Movie**  
ZDA 2000 88'  
režija Keenen Ivory Wayans  
scenarij Shawn Wayans, Marlon Wayans, Buddy Johnson, Phil Beauman, Jason Friedberg, Aaron Seltzer  
glasba David Kitay  
igrajo Carmen Electra (Drew Decker), Shannon Elizabeth, Marlon Wayans, Jon Abrahams (Bobby), Shawn Wayans (Ray)

**Zgodba**  
Priključena srednješolka Drew Decker je prva žrtev zamaskiranega morilca, čigar glavna tarča je dekle po imenu Cindy Campbell. Ta skuša s pomočjo svojih prijateljev – fanta Bobbyja, ne preveč brihtne Buffy in nogometnega igralca Raya – odkriti njegovo identiteto.

## lepotica pod krinko

**Miss Congeniality**  
ZDA 2000 109'  
režija Donald Petrie  
scenarij Marc Lawrence, Katie Ford  
glasba Ed Shearmur  
igrajo Sandra Bullock, Michael Caine, Benjamin Bratt, Candice Bergen

**Zgodba**  
Zloglasni zločinec, ki že leta strahuje ljudi z bombami, požigi in streljanjem, zagrozi, da bo naslednjič udaril na svečanosti ob izboru najlepše. Ena od njihovih agentk se bo pod krinko pojavila na prireditvi kot tekmovalka. Načrt je preprost, zalomi pa se pri iskanju primerne agentke.

## mehikanka

**The Mexican**  
ZDA 2001 125'  
režija Gore Verbinski  
scenarij J. H. Wyman  
glasba Alan Silvestri  
igrajo Julia Roberts (Samantha), Brad Pitt (Jerry Walbach), James Gandolfini, Gene Hackman

**Zgodba**  
Mafijski kurir Jerry Walbach je pred težko izbiro. Po ukazu mafijskega šefa mora odpotovati v Mehiko po neprecenljivo starinsko pištolo, imenovano "mehikanka". Jerry se odpravi proti jugu. Zlahka pride do pištole, ko pa bi jo moral odnesti domov, se začne zapletati.

"Mehikanka" se po splošnem prepričanju drži urok.

## prava frekvenca

**Frequency**  
ZDA 2000 118'  
režija Gregory Hoblit  
scenarij Toby Emmerich  
fotografija Alar Kivilo  
glasba Michael Kamen, J. Peter Robinson  
igrajo Dennis Quaid (Frank Sullivan), James Caviezel (John Sullivan), Andre Braugher (Satch DeLeon), Elizabeth Mitchell (Julia Sullivan)

**Zgodba**  
John Sullivan je policaj, ki nikoli ni prebolel smrti očeta Franka in svoje zavožene kariere igralca baseballa. Svojo žalost utaplja v alkoholu, dokler nekega dne ne odkrije očetovega amaterskega radia. Zaradi vpliva polarnega sija John vzpostavi stik s Frankom, preden se je ta v gasilski akciji smrtno ponesrečil.

## prva ljubezen

**Down to You**  
ZDA 2000 90'  
režija Kris Isacsson  
scenarij Kris Isacsson  
glasba Edmund Choi  
igrajo Freddie Prinze, Jr. (Al), Julia Stiles (Imogen), Selma Blair, Shawn Hatosy

**Zgodba**  
Al je sin televizijskega kuharja, ki na kolidžu spozna obetavno slikarko Imogen. Njuno razmerje kmalu postane resno, česar nekateri njuni prijatelji ne odobravajo. Potem ko se Imogen po nekaj mesecih vrne iz Francije, se njuna zveza ohladi.

## 102 dalmatinca

**102 Dalmatians**  
ZDA 2000  
režija Kevin Lima  
scenarij Kristen Buckley, Brian Regan, Bob Tzudiker, Noni White  
fotografija Adrian Biddle, Roger Pratt  
glasba David Newman  
igrajo Glenn Close (Cruella De Vil), Gérard Depardieu (Jean-Pierre Le Pelt), Ioan Gruffudd (Kevin Sheperd), Alice Evans (Chloe Simon)

**Zgodba**  
Po psihoterapiji Cruella De Vil spustijo iz zapora. Zdaj je spremenjena, ljubi pse in dobrodelne prireditve, še posebej pa je navdušena nad policistko Chloe, ki vzgaja družino dalmatincev ...

## vertikala smrti

**Vertical Limit**  
ZDA 2000 125'  
režija Martin Campbell  
scenarij Robert King, Terry Hayes  
fotografija David Tattersall  
glasba James Newton Howard

igrajo Chris O'Donnell (Peter Garrett), Bill Paxton (Elliot Vaughn), Robin Tunney (Annie Garrett), Scott Glenn (Montgomery Wick), Izabella Scorupco (Monique Aubertine)

**Zgodba**  
Peter in Annie Garrett sta brat in sestra, ki sta po očetovi smrtni nesreči med plezanjem izgubila medsebojni stik. Zopet se srečata med pripravami za odpravo na vrh težko osvojljive gore K2. Annie in izkušeni gorski vodič Tom morata do vrha pripeljati bogatega podjetnika Elliota Vaughna. Malo pred vrhom pa jih zasuje plaz ...

## začaran

**Bedazzled**  
ZDA 2000 93'  
režija Harold Ramis  
scenarij Larry Gelbart, Harold Ramis, Peter Tolan  
fotografija Bill Pope  
glasba David Newman  
igrajo Brendan Fraser (Elliot Richards), Elizabeth Hurley (Hudič), Frances O'Connor (Alison/Nicole)

**Zgodba**  
Elliot Richards je dobronar, a nepriključni anonimnež. Zaljubljen je v sodelavko Alison, ki ga ta čas sploh ne opazi. Nekega večera se pred njim prikaže zapeljiva ženska, ki trdi, da je Hudič. Ni potrebno dosti prepričevanja, da Elliot za sedem želja proda svojo dušo.



# bosonoga grofica



Joseph L. Mankiewicz

**Barefoot Contessa, 1954**

**režija** Joseph L. Mankiewicz **produkcija** Angelo Rizzoli, Robert Haggias  
**scenarij** Joseph Mankiewicz **fotografija** Jack Cardiff **umetniško**  
**vodstvo** Arrigo Equini **glasba** Mario Nascimbene **montaža** William  
Hornbeck

**igrajo** Humphrey Bogart (Harry Dawes), Ava Gardner (Maria Vargas),  
Edmund O'Brien (Oscar Muldoon), Marius Goring (Alberto Bravano),  
Valentina Cortese (Eleonora Torlato-Favrini), Rossano Brazzi (Vincenzo  
Torlato-Favrini)

Film je posnet v Italiji (januar – april 1954)

Premiera v ZDA: 29. septembra 1954

## Vsebina filma

Na malem pokopališču Rapalla v Italiji se med deževnim nalivom odvija pogreb grofice Torlato-Favrini. Med ljudmi, ki gredo v spremodu za pokojnico, je tudi režiser zadnjih treh filmov, ki jih je posnela, ko še ni imela plemiškega naslova.

*Pripoved Harryja Dawesa:* Bogati dedič, Kirk Edwards, je zaposlen z iskanjem novega obraza za glavno žensko vlogo v filmu, ki ga želi posneti na začetku svoje producenstke kariere. Odloči se za scenarij režiserja in scenarista Harryja Dawesa. Edwardsov prijatelj Oscar Muldoon, agent za stike z javnostjo, in njegova žena Myrna se v Madridskem kabaretu navdušita nad povsem neznano plesalko Mario Vargas, ta pa se pod nobenim pogojem ne družijo z ljudmi, ki jo spoznajo v kabaretu. Edwards prosi najprej Muldoona, potem pa še Harryja, naj Marijo Vargas vendar pripeljeta k njihovi mizi. Harry najde privlačno Marijo v njeni loži; spremlja jo neznan glasbenik, ki se izdaja za njenega bratranca. Med Mario Vargas in Harryjem Dawesom se začne spletati prijateljstvo; Harry kasneje celo obišče Marijin dom, kjer spozna njenega brata Pedra in starše, ki se Marijinemu vedenju glasno upirajo. Marija, ki bi se rada čimprej rešila neprijetne odvisnosti od volje staršev, se končno odloči in sklone oditi za Harryjem v Rim, kjer jo čaka preizkusno snemanje.

Harry na uspelo projekcijo njenih posnetkov povabi tri ugledne filmske strokovnjake in pojasni, da Marije s producentom Edwardsom še ne obvezuje nobena pogodba, zato njena prihodnost ni odvisna od volje enega samega producenta.

## Joseph Mankiewicz o Bosonogi grofici

Hotel sem se okleniti zgodbe o Pepelki iz Hollywooda. V nobenem trenutku filma ne govorimo o tem, da gre za zelo dobro igralko. Govorimo le o dejstvu, da je povzročila navdušenje ob ocenah *box*

matjaž klopčič



officija in da se o njej veliko govori in tisku. Osnovna želja je zasledovala ironijo, s katero se podobne ocene pojavljajo v tisku. Mlado dekle sanjari o očarljivem princu, ki se bo z njo poročil in s katerim bo srečno živela do smrti. V hollywoodski verziji je princ homoseksualec ali pa spolno nezrel, nemočen. Na koncu dekle doživi tragedijo. Morda gre za metaforo dejstva, da film želi postati umetniško delo, pa je konec koncev samo predmet čiste zabave. Zelo nevarno je imeti velike želje ali upanje v zvezi z dosežki, ki jih nihče prav ne ceni in od filma niti ne pričakuje: ugajati je treba kar najširšim množicam in raven teh želja stalno pada. Kaj naj torej ... V *Bosonogi grofici* sem skušal poudariti, da mlademu filmskemu režiserju stalno ponavljamo, naj ne pripravljaja scene z iskalcem objektivna v roki, ampak naj preizkuša igralce, kar zahteva pripravo scene in čas. Ampak današnji režiserji so vedno v stiski s časom. Prvič se pojavlja groznja, da lahko posameznik svet tudi poruši. Sam sem odraščal v času, ki je bil tako zanesljiv kakor naša preteklost. Poznali smo obljubo zanesljive bodočnosti: hranili smo naša pisma, predmete. Danes tega več ne počnemo. Ne verjamem v sijajne obete. Mislim, da se norost človeka stalno obnavlja: v resnici sem ikonoklast! In zabava me, ko opazujem, kako si človeško bitje stalno izmišlja nove odenke destrukcije. Preteklost najdemo v sedanju in njegovih manifestacijah. Oče me je naučil treh stvari. Prva je Descartova misel: "Mislim, torej sem!" Druga: "Pomisli, čas beži!" In končno, tretja misel Samuela Johnsona, ki ostaja skupna vsem ostalim; gre za načelo, katerega se skušam držati: "Ravnaj se po svoji vesti!" Če hočeš ostati pošten, se moraš te misli stalno zavedati. Če hočeš ravnati pošteno, moraš imeti veliko duha, kajti samo z njim se ti bo posrečilo preživeti: "Otresi se vseh laži!" Ob pogledu na današnji svet se lahko samo smejem, čeprav je to včasih malce grenko.

Ženske, moj Bog, so tako očarljive in nenavadne. Narejene so, kot da bi bile iz samega vetra. V primerjavi z moškimi so veliko zanimivejše. Vzgojene so za osvajanja, da bi bile bogate, zanesljive. Že od malega vedo, da se ne morejo spoprijemati z moškim, ki ga imajo pred sabo. Vsaka na svoj način pridobiva orožja, ki jih nujno rabi, in že zelo zgodaj išče pomoč v svojih odlikah, ki jih dobro pozna. To je fascinantno!

Kar me skrbi, je misel Samuela Johnsona: dotika se naših priučenihi laži, katerih se mrzlično oklepamo. "Lažna predstava" je ključna odlika našega časa. Mislimo, da imamo sodobno gledališko kulturo, v resnici pa je ne poznamo – naslanjamo se na dosežke preteklosti! Filmsko umetnost izkoriščamo za ustvarjanje vrste trikov, ki naše življenje samo lažno poenostavljajo. Živimo v dobi, ki pozna stalno naraščanje števila analfabetov; to stanje se razrača kot rak in v tej vojni zmagujejo posamezniki, ki jih Francozi imenujejo "smešne precioze". Rekel sem vam že: pokažite mi sto mladeničev, ki pravijo, da želijo študirati film, in pokazal vam jih bom petindevetdeset, ki si v resnici ne želijo nikakršnega študija. Hočejo gledati filme in ničesar več! Dr. Johnson bi zanje rekel, da bežijo pred vsako resničnostjo! Če bi moral izbirati med igralko, ki me čustveno vznemirja, in drugo, ki je vznemirljiva zaradi mišljenja, s katerim oblikuje svojo vlogo, bi se odločil za drugo možnost: izraža improvizacije zapisanega teksta, veliko razumevanje vloge, sveta, dolžnosti. Briga me, če prva joče in ji tečejo prave solze: to vendar ni njena naloga. Publika je tu zato, da bi delila njene stiske. Da bi ona zares jokala.

### Odlike filma

V času, ko je napisal in režiral ta nenavadni film, ki je bil obenem pravljica, satira in melodrama, si je Joseph Leo Mankiewicz že pridobil solidno ime scenarista in producenta mnogih pomembnih filmov. Film je opremljen z odličnimi dialogi, ki so bili vedno Mankiewiczova odlika, in je narejen ob pomoči izjemnih obrazov. Scena Azurne obale v petdesetih letih je poznala vrsto pomembnih ameriških filmov. Tudi naša tedanja država je v podobnih, uspešnih koprodukcijah cvetela v začetku druge Jugoslavije. Našejmo tujce, ki so tedaj snemali pri nas: Orson Welles, Silva Koscina, Marcello Mastroianni, Allida Valli, Curd Jürgens, Stewart Granger, Pierre Brice, Klaus Kinski, Claudia Cardinale, Alain Cuny, Yves Montand, in mnogi, mnogi drugi.

Joseph Mankiewicz, neodvisen in jedek ustvarjalec, je bil velikokrat tudi gonilna sila pri tako uglednih produkcijah, kakor je bil film *Trije tovariši* (Three Comrades, 1938), ki ga je produciral po scenariju Scotta Fitzgeralda, bil pa je tudi producent filma *Bes* (Fury, 1936) Fritza Langa. Njegov opus se sproži leta 1946 z vrsto uspešnih, briljantnih komedij in melodram, kakor so *Pustolovščina gospe Muir* (The Ghost and Mrs. Muir, 1947) ali *Vse o Evi* (All About Eve, 1950). Njegova režija filma *Kleopatra* (Cleopatra, 1960) je še vedno sijajna ekranizacija uglednega dela, tedaj najdražjega filma, ki so ga pripravljali v Rimu.

Ob filmu *Bosonoga grofica* so omenjali Pirandella, Balzaca in Stendhala. Nikdar niso povsem prodrli do bistva tega nenavadnega filma, baročnega poliptiha, ki ga je sestavil umetnik dialogov, slednje pa namenil eni najprivlačnejših igralk tedanje filmske kulture. Kompozicija scenarija je sestavljena iz vrste pripovedovanj, ki Avo Gardner vežejo z igralci, kot so Marius Goring, Humphrey Bogart, Edmund O'Brien, Rossano Brazzi, Warren Stevens, Valentina Cortese; od daleč spominjajo na *Državljana Kanea* (Citizen Kane, 1941) in sestavljeno dramo, ki se – za razliko od *Kanea* – razpleta v okolici Monte Carla in Rapalla. Pot do usode Marije Vargas sestavlja vrsta preskokov v zgodbi; ti nas seznanjajo s pravo podobo junakinje, ki je žrtev govorit tedanjega show businessa, lenobnosti in intrig tega baročnega sveta. Slika nam pot filmske igralk, njene zmote in usodna srečanja; slednja so jo zaznamovala z usodo nekakšne Pepelke, ki se je hotela umakniti v svoj sanjski svet. Verjela je vanj, skušala pretrgati dekadentno usodo stare italijanske grofovske družine, se v svojih željah uštela, postala igralka za kratek čas, grofica še za krajšo dobo in s svojo usodo preprečila ali pa omogočila bleščečo filmsko podobo zapletanja v aristokratske zanke tedanjega jet-seta, med člani katerega je sama propadla in se izgubila.

Strukturalna konstrukcija *Grofica* nas v prvem trenutku preseneča in osuplja: lahko bi trdili, da z izbrano strukturo časovnih preskokov Mankiewicz izrablja in uporablja vrsto pripomočkov, tako scen in tudi prizorišč, ki nas opozarjajo na posebnosti narativne strukture. Podobno kot glasba je tudi film umetnost izbranega in določenega časa: projekcija filma je vedno določena s trajanjem. Bralec lahko knjigo le prelista, preskoči del, ki se mu zdi nepomemben, ali jo prebere ponovno, če se mu tako zahoče. S trajanjem filmske projekcije je povsem drugače, saj ima na voljo vse možnosti kompozicije, ki lahko uveljavljajo vse poljubne inačice same pripovedi.

"Branje" poljubnega filma je tako lahko skrajšano ali podaljšano, saj imamo vrsto pripomočkov, ki v fazi nastajanja filma nikakor niso obvezni, v montaži pa jih lahko uporabljamo po mili volji kot elipse, po potrebi celo presenetljive posnetke suspenza; tako lahko trajanje filma zaokroži časovni preskok celega stoletja in več. Za razliko od časa projekcije film seveda ni linearen, zadostuje nam samo pripomoček, ki nas opozori na možnost povratka v preteklost, tako imenovani *flash-back*.

Poznamo mnenje, ki je dokaj razširjeno, da je filmska umetnost vplivala na pripovedne odlike evropskega romana, celo na knjige







analize posameznikov počivajo na realnih dejstvih. Več ko izvemo, manj razumemo!

Mankiewiczova beseda se gradi na moči in dinamiki, ki ostaja dokaz njegove izjemne inteligence. Mediokritetam pa podobne vloge – nasprotno – dovoljujejo maksimalne mahinacije in spletke, s tem pa dobivajo v roke orožja, ki nasprotujejo velikim projektom. Moč besede je pri Mankiewiczu vedno ohranjena v preteklosti – zato tolikokrat uporabljeni *flashback*, odtod moč njihovih iluzij, katerih se Mankiewicz mora zavedati. Film je zgrajen s *flashbacki*, ki naj bi gledalca prepričali, da nekateri ljudje ne morejo ubežati usodi, ki jim je namenjena, Ostali bodo morda živeli naprej, “... ampak Marija je bila rojena, da bi umrla, in Harry je lahko samo nema priča dolge in strašne agonije”.

Ko za vlogo skrivnega zaupnika izbere velikega igralca, Humphreyja Bogarta, ga postavi na visoko, ugledno mesto. Njemu lahko popolnoma zaupaš. Njegova vloga je najdragocenejša, pozicija je sintetična in nasprotujoča, kakor vse vloge modrih poznavalcev življenja in njegovih iluzij. Svet je mogoče zavračati, nikoli ni niti malo njegov: dobrih dvajset let se že potika po teh zlaganih, motnih, nepredvidljivih in prav zato nevarno zamotanih, a nujnih poteh filmske iluzije. Neromantični junak Bogart jih dobro pozna, zaveda se njihove lokavosti in svoje ranljivosti: lirična karakteristika filma je v njegovih prizorih. •

#### Prihodnjč

Persona (1966), režija Ingmar Bergman

vseh mogočih avtorjev, kar še posebej velja za razpravo o uporabi *flash-backov* v filmski umetnosti v članku Jeana Mitryja, ki se je s tem ukvarjal že leta 1948. Lahko trdimo, da se je vsaj do sredine dvajsetih let film predvsem posvečal kontinuirani, časovni naraciji. Šele anglosaksonska literatura, ki smo jo dobili po tem času in na katero je močno vplival film z novimi narativnimi tehnikami, je uveljavila večkratna vračanja in pripovedi, ki so bile močno zaznamovane s stalnim prekinjanjem časa in prostora.

V *Bosonogi grofici* je pripoved v preteklosti velikokrat povezana s kratkimi preskoki v “sedanjost”. Ta sistem je primeren za situacije, ko skušamo odkriti ali izvedeti več podatkov o osebi, za katero se zanimamo. Takrat za to poizvedovanje uporabljamo *flash-backe*, ki gradijo preteklost v vestnem in natančnem zaporedju, kar velja za trenutke okrog nenadnih strelav v *Grofici*, ki tvorijo eno najosuplivejših Mankiewiczevih scen.

Ob tem naj opozorim še na dragocenosti izbranega rituala, na pogreb grofice, s katerim Mankiewicz začne in – kot je pri njem navada – z izbranim ritualom postavi vprašanje o smrti *Grofice*, ki ostaja uganka vse do razpleta v zadnjem zvitku. Zadnje snemanje, zadnji film grofice d'Amato, je tudi zadnji film Marije Vargas, ki z nenehnim in ponavljajočim se vprašanjem – *Che sara, sara?* – uvršča usodo zadnje grofice Torlato-Favrini v vrsto večnih obrazov filmskih zvezd, ki jih še tako nesrečna in zla usoda ne more povsem izbrisati. Njen portret ostaja večer in ob vsaki novi projekciji spet zaživi. Kot del filmske kulture ostaja pravzaprav večna.

Mankiewiczove osebe želijo ovojiti svet z besedo. Z njo želijo doseči uspeh, prepričljivost: odtod dolge scene razgovorov, s katerimi lahko v trenutku osvojiš, dobiš. Ne da bi se dobro zavedli, postajajo junaki svojih lastnih medijev, žalovanj, obsodb. Mankiewiczovi filmi so zgrajeni na paradoksih, ki jih je treba prepoznavati. Beseda, vedno močnejše orožje, postaja njihov časten, uspešen medij, ne da bi zares znali pojasniti to dejstvo. Njegove junake je treba dobro osvetliti: občutiti moramo, da naše









romanca, režija catherine breillat