

EKSPRES

Revija za film

1015

BLIŽNJI POSNETEK

Mohsen Makhmalbaf
Steven Knight

FESTIVAL

Benetke

TEHNO

Čas 3D podob

KALIBER 50 + 50

Utapljanje v številkah

MALA RUBRIKA GROZE

Ruski film katastrofe



9 770013 330005

Letnik I / november-december 2013 / 5€





samo od
18. novembra
do **1. decembra**

Veliki mojster

Wong Kar Wai

»Pravi mojster borilnih veščin ne živi za nekaj, on preprosto živi.«
- Bruce Lee



samo od
21. do 27.
novembra

Vse je izgubljeno

J.C. Chandor

Ekskluzivno enotedensko predpremierno predvajanje!



od
9. decembra

Llewyn Davis

Ethan Coen, Joel Coen

Iz Liffa v Kinodvor. Cannes 2013.



od
11. decembra

Philomena

Stephen Frears

Iz Liffa v Kinodvor. Benetke 2013.

Kinodvor. Mestni kino.

www.kinodvor.org

**LE
TO
KI
NA**



6.-17. 11.
 **cankarjev dom**
liffe.si

Člani pokrovitelj
TelekomSlovenija

Medijski pokrovitelj
DELO
Uradni predstavnik
Avno 78/16-18
Jeep



UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: Srečno 1984 (+ 30)
RAZGLEDNICA	3	Žiga Valetič: Londonski festival scenaristov
BLIŽNJI POSNETEK	4	Mateja Valentinčič: Mohsen Makhmalbaf
	9	Matic Majcen: Steven Knight
FESTIVAL	12	Simon Poppek: 70. Benetke
	15	več avtorjev: 70. Benetke – naj 5 filmi
FOKUS: NOVI SLOVENSKI FILM, DRUGIČ	16	Tina Bernik: Panika!
	17	Nina Cvar: Zapelji me
	18	Matevž Rudolf: Čefurji raus!
	20	Gorazd Trušnovec: Čefurji raus!
	21	Tina Poglajen: Gremo mi po svoje 2
POLEMIKA	22	Igor Kadunc: Koga še zanima prihodnost slovenskega filma?
KALIBER 50 + 50	24	Zoran Smiljanič: Utapljanje v številkah
TEHNO	38	Maja Manojlovič: Čas 3D podob, prvič
ESEJ	44	Andrej Gustinčič: Allan Dwan, preliminarni premislek
POSVEČENO: 50 LET KINOTEKE	49	Špela Barlič: Pogovor z Zorico Kurent
IN MEMORIAM	52	Valentin Perko: Vojku Podobniku v slovo
ZFS PREDSTAVLJA	53	Miha Tozon: Moj najljubši frejm
MALA RUBRIKA GROZE	54	Natalija Majsova: Ruski filmi katastrofe
KNJIGARNA	58	Tina Poglajen: Eksistencializem in sodobni film
TELEVIZIJA	60	Tina Poglajen: Goreči grm
	63	Tina Bernik: Vpliv piratiziranja na uspeh TV serij
	64	Ivana Novak: Minljiva slava
KRITIKA	65	Bojana Bregar: Vlažne cone
	68	Matic Majcen: Llewyn Davis
	71	Anže Zorman: Kaj ko bi živeli vsi skupaj
	72	Dejan Ognjanović: Gravitacija
	74	Nina Cvar: Duh leta '45
	76	Rok Govednik: Veliki mojster
	77	Ana Jurc: Otožna Jasmine
NA SPOREDU	78	Matevž Jerman: Jimmy P.
	78	Matjaž Zorec: Nesramni dedi
	79	Ana Šturm: Bela griva & Rdeči balon
	79	Ivana Novak: Konec je tu
NAJBOLJ BRANA STRAN	80	Krasni stari svet

Srečno 1984 (+ 30)

Gorazd Trušnovec

Kakovostne televizijske serije danes ključno oblikujejo sodobno predstavo o tem, kaj naj bi bila umetnost pripovedovanja v gibljivih slikah. Presežnike vedno bolj hranimo za vrhunske serije, ki so postale avdiovizualni ekvivalent velikega romana ali monumentalne drame. O kritičnih slavospevih, kot jih je bila deležna nedavno zaključena serija *Kriva pota* (*Breaking Bad*, 2008–2013), o kateri smo že pred leti pisali tudi v *Ekranu*, lahko sodobna filmska produkcija samo sanja, če niti ne trosimo soli na rano z navajanjem podatkov o gledanosti, odmevnosti in kulturnem vplivu sodobnih serij.

Ni kaj, mlajši brat je na lastnem terenu povsem ponižal velikega. Tisto, kar se je nekdaj malce pokroviteljsko označevalo z »malimi ekranu«, so danes postale zgodbe velikega formata; razsežnosti, pomen in domet »velikega platna« pa so se radikalno skrčili. Najboljše serije se celo že prikazujejo na filmskih festivalih. Tak je bil letošnji primer novozelandske *Skrivnosti jezera* (*Top of the Lake*, 2013), ki jo je soustvarila in režirala Jane Campion v resnično vrhunski formi, in je bila odmevno prikazana na festivalih Sundance in Berlinu. Po drugi strani pa številni filmski festivali opažajo in beležijo precejšen upad publike, saj si ta ogled filmov raje organizira v domači dnevni sobi, nekdaj rezervirani za pretežno »televizijske« namene.

Serije tudi vedno bolj vplivajo na naše doživetje tega, kar naj bi bila umetnost dobro vodenega pripovedovanja. In tu je zanimivo opozoriti na pojav, da so najboljši

tisti segmenti serij, v katerih protagonist najbolj trpi. Več kot se na glavnega junaka zgrne težav v posamezni sezoni in težje rešljive kot se zdijo, boljša je sezona znotraj serije (in nasploh). Poleg *Krivihi pota* je bila tu tretja sezona *Imperija pregrehe* (*Boardwalk Empire*, 2010–), v kateri je Nuckyju Thompsonu ostalo od prestolovanja razkošnemu imperiju le za prgišče pogorišča; tu je bila šesta sezona *Oglaševalcev* (*Mad Men*, 2007–), v kateri se je Don Draper komaj izvil iz preše osebnega pekla; za razlago o tem, kakšno revolucijo je v pripovedno dramaturgijo in razvoj protagonistov prinesla serija *Igra prestolov* (*Game of Thrones*, 2011–), kjer ni dobesedno noben osrednji lik varen pred šibo Božjo oziroma avtorjevo popolno samovoljo, kar se tiče podrejanja pričakovanjem in standardnim pravilom, pa je na tem mestu premalo prostora.

V temelju ni pod soncem seveda nič novega. Zgodbe, v katerih protagonisti skozi različne preizkušnje izgubijo vse privilegije in življenjske bonitete, so zgolj drugače oziroma sodobni ustvarjalni odmev Jobove knjige/Kalvarije, in kot kaže so se silovitosti izpovednih možnosti tega fabulativnega obrazca, ki so ga z odprtimi rokami zgrabile nekatere najboljše serije, zavedli tudi nekateri najbolj inteligentni filmski ustvarjalci. Toda ti s televizijo ne tekmujejo v razkošnosti produkcije – zdi se, da se je jeziček finančno distribucijskega modela že prevesil v prid TV mrežam – ampak v minimalizmu.

Kako bi si drugače pojasnili pojav, da so prav v obdobju, ki ga »pokriva« ta številka

Ekрана, tudi pri nas aktualni kar trije filmi tega kova. *Locke* (2013, Steven Knight) – v branje priporočamo ekskluzivni intervju z režiserjem – ne prikazuje drugega kot vodjo gradbišča, ki se mu na dolgi avtomobilski vožnji v realnem času sesuje življenje. Kakšna drama! V *Gravitaciji* (*Gravity*, 2013, Alfonso Cuarón) smo dovršen del filma vezani na en sam lik, pa lahko ob ogledu grabimo za rob stola. V filmu *Vse je izgubljeno* (*All Is Lost*, 2013, J.C. Chandor) pa smo ves čas priča boju za preživetje osamljenega mornarja Roberta Redforda. Trije resni kandidati za filme leta.

Ljudje, do skrajnosti atomizirani posamezniki, oropani vsega razen najnujnejšega, v boju za golo eksistenco, za čisto preživetje, poslani skozi najtežje možne preizkušnje. To so drame današnjega dne. To so zgodbe, ki najbolj natančno odražajo dobo, v kateri ena za drugo pokajo blazine socialne varnosti, ugodja in udobja. So podoba časa, v katerem je predvidljivo samo to, da nas čakajo še težje in še bolj nepredvidljive preizkušnje. Da smo vedno bolj postavljeni v položaj boja za obstanek. Prav ob zaključku redakcije te številke nam je izdajatelj (že spet) napovedal znižanje sredstev za dvomestno odstotno številko ...

Ker je to zadnja številka *Ekрана* v letošnjem letu in ker nas bodo v omenjenem boju tudi zasloni, v katere zremo vedno večji del svojih življenj, vedno bolj natančno zri nazaj, mi ne ostane drugega kot da le še voščim: srečno 1984 (+ 30).

Na začetku je bila beseda

Žiga Valetič, foto: LSF



Eno od upravičeno perečih vprašanj, ki so se v povezavi s filmsko in TV-produkcijo zacementirala v slovenski javnosti, je, ali res ne znamo snemati nadaljevanek. Vprašanje ni natančno. Raznolike in gledljive serije bi bržčas znali snemati, režirati in montirati, če bi jih kdo znal pisati. Problem niso režiserji, snemalci, kostumografi ali scenografi, temveč scenaristi. Toda krivde za nizko raven scenarijev ne moremo zvaliti niti nanje, teh filmskih delavcev namreč nimamo. Scenaristično izurjenih piscev, ki bi to delo opravljali dvanajst mesecev na leto, dejansko ni. Pa bi jih potrebovali? Jasno, prav bi prišlo vsaj kakšnih deset do petnajst garačev, kolikor jih denimo premore povprečni ljubljanski McDonald's. Imamo dramaturge, ki praviloma izhajajo iz gledališke tradicije; imamo goro pisateljev, od katerih nekateri pišejo tudi dramske tekste; imamo copywriterje, ki pišejo scenarije za TV-oglasne, in imamo novinarje, ki jim pismenost ni tuja. Toda vsi ti so na obrobju scenaristike, ki je široko razvejena obrt in znanost sama zase. Pisanja scenarijev se zato v večini primerov lotevajo režiserji, četudi se tej dejavnosti posvečajo sporadično, le kak mesec ali dva na leto – če naj za vatlje vzamemo tipičen 40-urni delovni teden.

To je le eno od spoznanj, ki so me spreletela med obiskom četrtega Londonskega festivala scenaristov (London Screenwriters' Festival 2013) ob koncu oktobra. Več kot sto predavanj na tridnevni cehovski fešti v petih dvoranh je potekalo od jutra do večera – in že prvo dopoldne sem dobil občutek, da prihajam z Marsa. Ne zato, ker se na Veneri ne bi znal počutiti kot doma, tudi ne, ker ne bi imel izkušenj z ustvarjanjem scenarijev, temveč zato, ker se je sto in ena stvar, za katero sem bil prepričan, da je zgolj moja osebna mōra, razodela kot vsakdanja scenaristična (ne)stvarnost v deželi, od koder prihajam. Razprave so bile arhetipske, globalne, vsakomur razumljive, raznovrstne, sodobne in tudi v primerih, ko so bili predavatelji dobitniki oskarjev ali scenaristi milijonarji, prav nič vzvišene. Kvečjemu nasprotno: realistične in cehovsko solidarne.

Na eni strani so bile to učne ure o notranjih zakonitostih pripovedovanja in dojemanja gibljivih slik, o razvoju vseh filmskih likov, o dramskem loku, pisanju dialogov, razvoju TV-nanizanke skozi več sezon, o pisanju komičnih serij, pa o tem, kakšna je razlika med gledanjem in snovanjem, kaj od scenarija pričakujejo igralci, katera so pravila pisanja po žanrih in kdaj šele smo zreli za kršenje

teh pravil. To je bila vsebinska, »obrtiška« plat festivala.

Bili pa smo deležni tudi predavanj o položaju in vlogi scenaristov v svetu filma (tako v evropski, pretežno subvencionirani produkciji kot tudi v ameriški industriji). Načeloma velja, da neveljavljeni scenaristi v formativnih letih pišejo stvari, ki jih od njih pričakujejo drugi. V primeru BBC se kalijo ob pisanju epizod za uveljavljene nizkopračunske nadaljevanke, kjer producenti več kot v tehnično produkcijo vlagajo v kakovost zgodb. Začetniki delajo tudi kot dopolnilni pisci in odkrivajo svoje prednosti: nekateri so boljši pri dialoškem pisanju, drugi blestijo v razvoju glavnega lika, v dodajanju suspenza ... Scenaristi, ki svoje delo opravljajo s srcem in dušo, četudi so morda zvezdniki kot Joe Eszterhas, se ne zmrdujejo nad sodelovanjem pri razvoju scenarijev isto mislečih filmarjev, in vsi po vrsti priznavajo, da v končno produkcijo pride le manjšina scenarijev, ki jih scenarist hrani v predalu svoje delovne mize. Prevladujoča praksa namreč veleva, da filme in še bolj serije piše več piscev, tudi če v odjavni špici sploh niso navedeni. Da se izluči in razvije kakovost, je torej treba delati. Veliko, raznovrstno in redno. Vse drugo je kompromis, ki prinese dobre rezultate le po naključju.

Po mnenju predavateljev, ki so prihajali iz srčike ameriške in britanske produkcije (agenti, producenti, igralci, režiserji ...), postaja LSF najpomembnejši dogodek te vrste na svetu. Tu mi žal ne ostane drugega kot toplo priporočiti naslednjo edicijo vsem, ki želijo poglobiti znanje obrti, ter drugim, ki želijo iskreno razumeti vlogo scenarista in scenarista. Ali kot je zloglasni Eszterhas parafraziral Janeza v uvodu svoje knjige *The Devil's Guide to Hollywood*: »Na začetku je bila beseda ...«

»Mi raje prižigamo sveče upanja, ker bolj kot v temo verjamemo v svetlobo«

Pogovor z iranskim režiserjem in disidentom
Mohsenom Makhmalbafom

Mateja Valentincič

Ob srečanju na motovunskem festivalu sredi letošnjega vročega poletja mi je Mohsen Makhmalbaf dejal, da v Iranu ne bi mogla v javnosti posneti takega intervjuja, ker so tam – ironično in perverzno – vsi odnosi med moškimi in ženskami seksualizirani. To mi je dejal nekdo, ki je začel svojo življenjsko pot (rojen leta 1957) kot mlad islamski aktivist, nasprotnik režima šaha Pahlavija, danes pa je znan iranski disident, neustrašen borec za človekove pravice, na katerega je iranska tajna služba izvedla že nekaj poskusov atentata. Njegov *Kandahar* (Safar e Ghandehar, 2001) je revija *Time* uvrstila med 100 najboljših filmov vseh časov, če to kaj pomeni. Ko sem ga vprašala, če je gledal oskarjevski film *Argo* (2012, Ben Affleck), ki obravnava ameriško-iransko krizo s talci ob zmagi islamske revolucije leta 1979, je rekel, da ni, da pa je o njem veliko slišal in da se ne strinja s črno-belimi prikazovanjem Irana kot monolitne, agresivne družbe. Iranski novi val je v 90. letih po njegovem mnenju vzbudil pozornost na festivalih po Evropi prav zaradi kompleksnejšega obravnavanja resnice, ki nikoli ni ena sama, kar je poudarjal izrazito refleksiven, družbeno kritičen, (psevdo)dokumentarističen način pripovedovanja zgodb v filmih režiserjev kot Abbas Kiarostami. Prav ta mojster dokuficije je svoj *Veliki plan* (Nema-ye Nazdik, 1990) posvetil Makhmalbafu, saj ga je posnel po resničnem dogodku, in procesu, na katerem so sodili človeku, ljubitelju Makhmalbafovih filmov, ki se je izdajal za slavnega režiserja Makhmalbafa in od neke teheranske družine izvabil predujem za svoj »novi film«, v katerem naj bi nastopali člani te družine. Makhmalbaf, ki se je brez formalne izobrazbe začel ukvarjati s filmom, potem ko je bil z zmago islamske revolucije leta 1979 izpuščen iz zapora, je konec 80. let prejel iransko nacionalno nagrado za režijo in scenarij filma *Kolesar* (Bicycleran, 1987). V Motovunu, kjer je prejel nagrado Maverick za uporniško filmsko držo, je predstavil svoj novi v Izraelu posneti dokumentarec *Vrtnar* (The Gardener, 2012). Iranske oblasti so iz ogorčenega maščevanja umaknile vse Makhmalbafove filmske nagrade iz Nacionalnega muzeja in jih uničile. Niso pa uničile njegovega nalezljivega humanizma.



Kandahar

V filmu *Kruh in roža* (*Nun va Goldoon*, 1996) ste inscenirali en dan iz osebne zgodovine, ki je povsem spremenil vaše življenje in prihodnost. Kaj se je zgodilo tistega dne in zakaj ste čutili potrebo, da o tem posnamete film?

Star sem bil 17 let, bil sem partizan, obseden s politiko, hotel sem, da diktator odide. Po aretaciji sem preživel pet let v zaporu. Mučili so me. Ob revoluciji sem spoznal, da ima diktatura korenine v naši kulturi. Ker smo spet dobili diktaturo in smo v še slabšem položaju. Pred islamsko revolucijo smo imeli diktatorja, toda vlada je bila sekularna in liberalna, potem pa smo to dvoje izgubili. Vprašal sem se, naj se ponovno borim proti diktaturi in kam bi me to pripeljalo. Iz političnega sem postal umetniški, kulturni aktivist, da bi spremenil miselnost ljudi. Zato sem napisal približno 30 knjig, posnel okrog 30 filmov in z vsakim od teh del sem skušal spreminjati kulturo. Umetnost skušam uporabljati kot ogledalo, ki ga postavim pred družbo, da bi zagledala lastno podobo in sprevidela, koliko problemov izhaja iz te kulture. Tako sem postavil ogledalo tudi pred lastno življenje. Zame je film *Kruh in roža* nekaj zelo čustvenega. Po več letih sem si ga spet ogledal in priznam, da sem jokal. Ko sem ga naredil, je bil znanilec evolucije, saj je tri leta po filmu v Iranu nastalo pomembno Gibanje za evolucijo. Pove pa *Kruh in roža* tudi nekaj o filmu kot takem, o časovnosti skozi *flashbacke*, kar je bila novost v iranskem filmu, ki so jo odtlej mnogi kopirali.

Ko ste snemali film *Naj živi kino* (*Salaam Cinema*, 1995), je na avdicijo prišel tudi resnični policist, ki ste ga kot sedemnajstletnik napadli z nožem, on pa vas je ustrelil v roko ...

Da, prišel je na avdicijo, vendar ga v filmu igra nekdo drug.

Zakaj menite, da je film tako popularen v Iranu? Iz vaših del in filmov drugih iranskih režiserjev je razvidno, da Iranci ljubijo kino, še več, da si skoraj vsi želijo nastopati v filmu ...

Ob islamski revoluciji je bilo v Iranu 30 milijonov ljudi. Vsa vrata so se jim takrat zaprla. Novi val iranskega filma se je začel po revoluciji. Zabave kot prej ni bilo več, zato je to postal film. Televizija je bila politično trobilo, mi pa smo filme snemali na iskren, realističen način, ki je bil blizu življenju. Občinstvo je iskalo resnico. Iranski film je bil skrita podoba Irana. Tudi v tujini se je veliko ljudi spraševalo, kaj se dogaja v Iranu, in ti filmi so jim pomagali to dojeti. In potem je iranski film zaslovel, ker je bil povsem drugačen od holivudskih filmov, in dobil ogromno mednarodnih nagrad. Iranski gledalci so se začeli spraševati, zakaj so iranski filmi tako uspešni v tujini. K temu je pripomogel tudi poetični slog iranskega filma, njegov humanizem. Veliko ljudi se je hotelo tudi pokazati na filmu v deželi, kjer morajo biti ženske ogrnjene v čadorje, film je pomenil priložnost postati viden. Ob

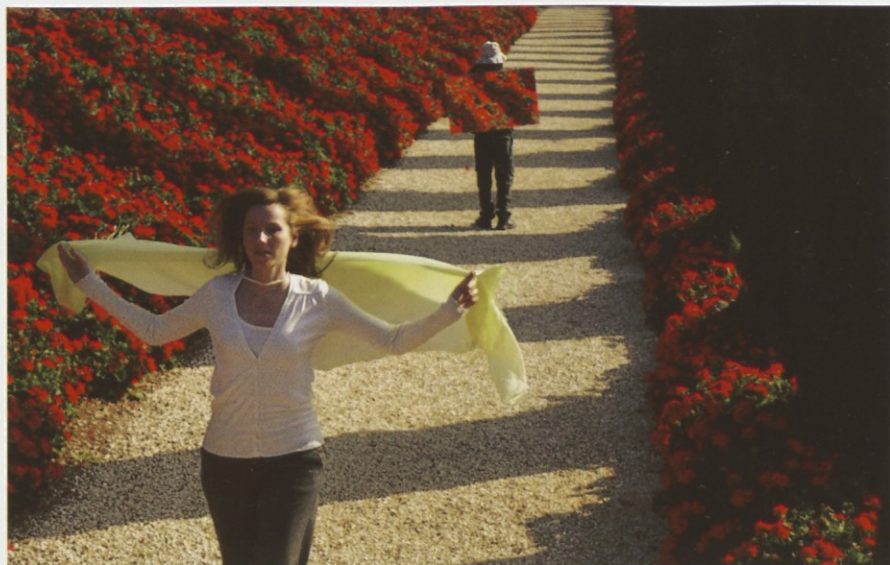
oglasu za avdicijo se je 5.000 ljudi zgrnilo na lokacijo, kjer je potekala, tako da so celo polomili vrata.

Kaj se je v Iranu zares spremenilo v zadnjih treh desetletjih? Kaj so za vas pozitivni in negativni vidiki islamske revolucije?

Na žalost je veliko negativnih vidikov. Ob izgubi sekularizma in liberalizma islamski režim nadzoruje našo zasebnost, vtika se v vse pore življenja s svojimi religioznimi načeli. Osem let smo se šli vojno z Irakom. Več kot 100.000 iranskih vojakov je padlo brez razloga. Več kot milijon ljudi je pohabljenih brez razloga. Danes pa iranska vlada prijeteljuje z iraško. Dobre stvari niso povezane z revolucijo, ampak z iranskim narodom. Danes je Irancev 80 milijonov, 68 odstotkov prebivalstva so mladi, stari manj kot 33 let, mlajši od revolucije. Ta generacija je drugačna. Mi smo bili revni v državi, v kateri je bilo 1.000 družin bogatih, drugi pa v revščini. Zadnjih 25 let šahove diktature je bilo 32.000 obsojenih političnih zapornikov, mnogi so bili tudi ubiti. Po islamski revoluciji je mlada generacija postala bolj izobrazena, ne zaradi revolucije, ampak zaradi tega, kar so dobili od starejše generacije. Mladi imajo zgolj izkušnjo ekstremističnega režima, hočejo pa drugačno obliko vlade. Bolj si zaslužijo demokracijo kot moja generacija. Mi smo vedeli, da ne potrebujemo kralja, nismo pa vedeli, kaj hočemo. Zato je bila islamska revolucija naša usoda. Mislim, da so mladi danes najboljše, kar imamo. So sekularni, moderni, uporabljajo internet, potrebujejo ljubezen, zaposlitev, svobodo. Oni so naše upanje, da bo iz kvantitete nastala kakovost.

Vprašanje religije, različnih pogledov na religijo je tudi tema vašega *Vrtnarja* ...

Ta film sem posnel v Izraelu in govori o bahajski religiji. Film je pogovor med mano in mojim sinom kot predstavnikoma starejše in mlajše iranske generacije, ki diskutirata o smislu vere nasploh. Sin zastopa stališče, da je religija uničila Bližnji vzhod in da lahko uniči ves svet. Zaradi vsega ekstremizma, ki ga dandanes lahko vidimo na Bližnjem vzhodu od talibanov in Al Kaide prek Hezbollaha v Libanonu do ekstremizma v Izraelu in drugod po svetu. Sam kot predstavnik starejše generacije pravim: »Dobro, če lahko religija vse uniči, pomeni, da ima moč. Zakaj ne bi obnovila sveta?« Moj film se ukvarja



Vrtnar

tudi z bahajsko vero, ki je zelo miroljubna. Nastala je pred 170 leti v Iranu in v tem času je oblast veliko bahajskih vernikov pobila ali jih izgnala. V Iranu živi 700.000 ljudi bahajske vere, ki so pod stalnim pritiskom islamskega režima. V trenutku, ko govorim z vami, je 130 ljudi bahajske vere v zaporu, na primer osemdesetletni stari in njegov vnuk sta bila pred kratkim obsojena na dvajset let zopora zgolj zato, ker nista muslimana. Pa čeprav se bahajska vera ne vpleta v politiko. To je drug poudarek filma *Vrtnar*.

Kakšna vrsta cenzure obstaja v Iranu?

Veliko jih je. Obstaja samocenzura, politična in ideološka cenzura, cenzura na področju kulture. Danes je na najvišji stopnji. Prej so cenzurirali naše sinopsise, če so jih že sprejeli, se je nadaljevalo s scenariji, potem so bili na vrsti filmi, potem filmi, ki bi lahko šli v tujino. Danes pa cenzurirajo tudi že filmske ustvarjalce. Jafarja Panahija so poslali v zapor, nadme so poslali teroriste, da bi me ubili. Nož cenzure zdaj reže vratove samih ustvarjalcev, ne zgolj filmov.

Že nekaj časa živite z družino v eksilu v Londonu. Kdaj ste spoznali, da morate zapustiti Iran?

Pred osmimi leti. Gospod Hatami, predsednik, ki smo ga imeli pred Ahmadinedžadom, dober človek, ki je bil še prej minister za kulturo, v 90. letih ni hotel cenzurirati dveh mojih filmov *Time of Love* (Nobat e

Asheghi, 1990) in *The Nights of Zayandeh-Rood* (Shabhaye Zayandeh-Rood, 1991) in je zato raje odstopil. Osem let je bil zunaj političnega življenja. Potem pa so ljudje spet volili zanj in je bil osem let predsednik države. Pred tem sem že hotel oditi, vendar sem si zaradi Hatamija premislil in ostal v Iranu. Proti koncu njegovega mandata sva se srečala in imela precej žalosten enourni pogovor iz oči v oči. Kritiziral sem ga, on pa je to v upanju na boljše prihodnost ponižno sprejel. Čeprav je bil predsednik, je bilo veliko mojih filmov prepovedanih, zato sem delal tudi drugje. Med snemanjem v Tadžikistanu je predsednik postal Ahmadinedžad. Odločil sem se, da se ne vrnem več v Iran. Pred osmimi leti sem v Afganistanu filmsko izobraževal mlade in se ukvarjal s humanitarno dejavnostjo, človekovimi pravicami, z zdravstvenimi problemi otrok in žensk. Imeli smo 72 različnih projektov. Po dveh letih dela je iranska vlada poslala agente, ki so me skušali najprej zastrupiti, drugič pa so na snemalno lokacijo podstavili bombo, ki je ubila enega človeka, več kot dvajset pa jih je hudo ranila, tudi otroke. Končali smo film, potem pa odšli v Tadžikistan, ker smo vedeli, da nas bodo sicer pobili v imenu Afganistancev z izgovorom, da območje ni varno. V Tadžikistanu sem posnel nov film in ustanovil filmski festival. Spet so poslali tajno službo, ki se je dogovorila s tadžikistansko vlado, da nam oteži življenje. Odšel sem v Pariz, kjer sem imel telesnega čuvaja, kar mi je šlo na živce, saj sem umetnik, ne politik. Kritiziral sem iransko vlado, ker je v

zadnjih letih aretirala 15.000 intelektualcev, novinarjev, študentov, umetnikov, ker vsak dan ubije kakšnega človeka v zaporu zaradi malenkosti, kakšnega članka ali če se kdo spreobrne v krščansko ali kakšno drugo vero, zaradi intervjuja s tujo televizijo ipd. Iransko vlado sem kritiziral iz humanitarnih razlogov. Francoska policija mi je rekla, da so šengenske meje preveč prehodne, da bi me lahko še naprej varovali, da pa vedo, da so teroristi vstopili na območje EU. Zato sem z družino odšel v London. Niti nisem hotel, da bi jih prišli, ker so to ljudje, ki so zaslepljeni, nevedni ... Mi raje prižigamo sveče upanja, ker bolj kot v temo verjamemo v svetlobo.

Kandahar je eden vaših mednarodno najbolj znanih filmov. Ukvarja se s posledicami vojne v Afganistanu, pa tudi s problematiko žensk, ne le pod talibani, temveč v islamskem svetu nasploh ... Kako vam je uspelo posneti ta film?

Obudili ste mi spomin na tragične dogodke. Leta 1999 sem na skrivaj odšel v Afganistan. Bil sem preoblečen v Afganistanca in ostal sem teden dni, ker sem hotel vedeti, kaj se tam dogaja. Takrat Afganistan nikogar ni zanimal. Z burko niso bile pokrite le afganistanske ženske, temveč vsi svetovni mediji, na primer CNN, BBC, ki po potrebi kažejo nekaj in ignorirajo kaj drugega. Neodvisni film pa skuša prodreti do resnice. Bil sem šokiran nad življenjem v Afganistanu pod talibani. Videl sem 20.000 ljudi v Heratu, ki so umirali od lakote; bili so otroci, ženske, moški, ki niso mogli niti več jesti. Vse ženske so bile v burkah, zelo malo sem jih videl na ulici, ker so bile zaprte doma. Oboroženi talibani so patrolirali po cestah, bilo je kot po državnem udaru. Strašna revščina, povsod invalidi brez udov, berači, ki so beračili od drugih beračev, zastrašujoče. Obljubil sem si, da bom o tem obvestil mednarodno javnost in občinstvo. *Kandahar* je zelo informativen film, ki skuša nekaj povedati tudi o razlogih te tragedije z ekonomskega, kulturnega, političnega vidika. Začel sem ga snemati leta 2000 ob meji z Afganistanom z afganistanskimi begunci. V filmu lahko vidite veliko ljudi, ki so dva tedna prej izgubili noge, reveži so resnični ljudje, nihče ne igra. *Kandahar* so prikazali maja 2001 v Cannesu, tri mesece pred 11. septembrom, ko so nenadoma vsi mediji uprli oči v Afganistan. *Kandahar* je bil tako uspešen, da so ga v Italiji istočasno prikazovali v 1.000



Mohsen Makhmalbaf na letošnjem festivalu v Motovunu, foto MFF

kinodvoranah, v Iranu pa je na žalost igral le v dveh majhnih dvoranah, ker ni bil po volji oblasti. Ta je menila, da film kritizira tudi iranske religiozne voditelje in sistem.

Afganistan ste opisali kot deželo brez poldob. Ali vidite kakšno upanje, da Afganistan postane bolj podobam in ženskam naklonjena država? Kaj pa Iran?

Danes je položaj v Afganistanu boljši, ker so talibani oslabili, del žensk se lahko šola, čeprav je izobraževalni sistem v povojih. Ženske se še vedno borijo z moško nadvlado. Doseganje miru in demokracije je proces, ki se ne zgodi v enem dnevu. Zahodne države in še posebej Amerika bi se morale sramovati. Kdo je ustvaril talibane? Kdo je iz afganistanskih in pakistanskih vojnih sirot ustvaril fundamentaliste, da bi se borili proti komunizmu? Proti nevednosti se ne moreš boriti na način, da ljudi bombardiraš, ampak da jim pošlješ knjige. V Afganistanu je vojna postala posel. Sprašujete me, zakaj sem občutljiv na problematiko žensk v naši

kulturi. Ker ženske v Afganistanu, Tadžikistanu, Iranu preprosto nimajo pravic. Čeprav so močne, nimajo pravic kot moški. Iranke so zelo izobražene, a so pod pritiskom moške nadvlade in islama. Moja mati je trpela zaradi te kulture, moja babico so poročili pri devetih letih, mama se je morala poročiti pri dvanajstih, prav tako moja sestra. Si lahko predstavljate, kaj se dogaja?

Ne.

Danes je sicer bolje, a še pred desetletjem se je 40.000 iranskih deklic poročilo pred štirinajstim letom. Kaj to pomeni? Kakšna je prihodnost teh deklet? V moji domovini ženska ne more postati niti predsednica države niti sodnica. Zakaj? Ženske nimajo takšne pravice do dela kot moški, ne morejo se ukvarjati z vsemi športnimi aktivnostmi, ne morejo se oblačiti, kot bi se hotele, oblast se vmešava celo v barvo njihovih oblek, v vse pore zasebnosti žensk. Če si Iranec in imaš mater, ženo, sestro, hčere, moraš nekaj narediti zanje.

Naj vas moje vprašanje ne užali, toda ali sta demokracija in islam sploh kulturno-politično kompatibilna sistema?

To je dobro vprašanje. A ni preprostega odgovora. Če pogledate talibane, bi rekli ne, če pogledate prejšnjega iranskega predsednika Hatamija, bi rekli da. On je vernik in hkrati zelo demokratičen človek. Vsak musliman verjame v drugačen islam. Ne samo islam, imamo veliko različnih religij. Razmišljati bi morali o tem, kakšno moč ima religija, koliko se lahko prilagodi modernemu življenju – če se ne more, ne bo obstala. Ker je življenje narava in ima več energije. Religija je katalog narave. Če nekdo reče »Ta knjiga je od Alaha«, to pomeni, da je katalog narave. Če se katalog ne sklada z naravo, kaj izberemo? Naravo seveda. To je narava človeka. Kot je Marx v Kapitalu razkril naravo družbe, ni pa razkril narave človeka, in je komunizem propadel, ker je bilo v jedru nekaj narobe z njim. Vse religije se ne ujemajo z naravo človeštva, z naravo družbe. V modernem življenju se zato ne morejo prilagoditi demokraciji. Toda morda bo nek del islama ali krščanstva poskušal obnoviti ali ustvariti drugačno različico religije. Zakaj ne?

Med filmi letošnjega beneškega filmskega festivala so najboljši paradoksalno pristali zunaj tekmovalnega programa. Med Cuarónovo *Gravitacijo* (*Gravity*, 2013), Wajdovim *Lech Walesa, človek upanja* (*Waleśa. Człowiek z nadziei*, 2013), Wisemanovim *Na Berkeleyu* (*At Berkeley*, 2013) pa se je vendarle znašel tudi povsem nepričakovan filmski naslov. *Locke* (2013), drugi film Stevena Knighta, je domala vzorčni primerek lokacijskega minimalizma, saj se vseh 85 minut filma v celoti odvije v avtu Ivana Locka (Tom Hardy), gradbeniškega delavca, ki med nočno vožnjo po avtocesti v središče Londona po telefonu rešuje takšne in drugačne razpoke v svojem osebnem in poklicnem življenju. Če se ne bi tega prej spomnil že nekdo drug, bi idealen naslov za *Locka* bržkone bil kar *Vozi!* (*Drive*, 2011, Nicolas Winding Refn).

Steven Knight je 54-letni Britanec, ki je za film napisal scenarij in ga režiral, sicer pa gre prej za enega tistih, katerih delo je znano bolj od njihovih imen. Ob koncu 90. let je na BBC-jev *Writer's Room* oddal scenarij, ki je leta 2002 postal film *Umazane lepe stvari* (*Dirty Pretty Things*, 2002, Stephen Frears), še en njegov scenarij pa je režiral David Cronenberg: *Smrtne obljube* (*Eastern Promises*, 2007). Letos je tudi sam postal polnovredni filmski avtor. In to s kakšnim tempom! Spomladi je debitiral s celovečernim prvencem *Hummingbird* (2013) z Jasonom Stathamom, že jeseni pa je tu *Locke* kot njegov drugi film. Še več, z beneške premiere se je Knight skoraj neposredno odpravil na snemanje filma *The Hundred-Foot Journey* s Hellen Mirren, za katerega je spet napisal scenarij. Čeprav govorimo o človeku, ki živi intenzivno filmsko življenje, se je izkazalo, da gre za nekoga, ki ..., heh, sploh ne mara gledati filmov. In ima za to še dober izgovor.

Steven Knight na letošnjem festivalu v Benetkah



»V TOMA HARDYJA SE PREPROSTO ZASTRMIŠ«

Pogovor s Stevenom Knightom
Matic Majcen

Verjetno ni človeka, ki se ne bi strinjal, da bi moral biti Locke uvrščen v tekmovalni program festivala.

Ah, vseeno mi je. Dokler ga ljudje vidijo.

Locke je neke vrste variacija na razmeroma manjšinski žanr diskurzivnega filma. Koliko je na vas denimo vplival Mallov film Moja večerja z Andrejem (My Dinner with André, 1981)? Lahko vaš film vidimo kot neke vrste individualizirano, s tehnologijo obdano adaptacijo za digitalno dobo?

Rad bi se inteligenčno pogovarjal o drugih filmih. V resnici se ne poglobljam v film kot umetnost. Včasih sem se ob takih vprašanih pretvarjal, da se spoznam na stvari, ampak se ne. Ne hodim v kino in se ne poglobljam v druge filme. Poskušam doseči, da ne bi vplivali name, ker potem se ti zgodi, da pišeš nek drug film, sam pa raje – koliko je le možno – poslušam, kako se ljudje v življenju pogovarjajo in kaj se dogaja, ko vstopajo v odnose, in potem poskušam to prenesti neposredno na film. Ker drugače ... Toliko scenarištvih pravil je, lok, tri dejanja, odrešitev. Vse te zadeve, zaradi katerih se lahko zapleteš v rutino pisanja enih in istih stvari. Po drugi strani pa mi v tej smeri neprestano omenjajo film *Zakopan* (Buried, 2010, Rodrigo Cortés), ki ga nisem videl. Ampak vedno ko na dan spraviš idejo, ki je drugačna, se pojavijo izjave v slogu »To je pa kot ...«. Zato se sprašujem, kako drugačen bi film res moral biti, da ga ne bi bilo možno primerjati z ničemer drugim.

Kje ste izvedeli vse to o betonu? Tisti, ki se redko srečujemo z gradbeništvom, izvemo o njem v Locku več kot prej v vsem življenju.

Izvirni razlog, zakaj sem za film izbral gradbeniški poklic, je bil ta, da sem hotel običajnega človeka, ki pa v resnici gradi neverjetne stvari. Poglejte Črepinjo (The Shard, nebotačnik v Londonu op.a.). Pozanimal sem se, kdo je to gradil, in izkazalo se je, da je nad vsem



Statham in Knight na snemanju *Hummingbird*

gradbiščem bdel en sam človek, odgovoren za projekt od ravnih tal do zaključka. Običajen človek z izjemno življenjsko vlogo. Z njim sem se nekajkrat dobil, povprečnež iz vzhodnega Londona. Gre za osebo, kakršne ne bi opazili, ko se vozi po cesti, ampak ko izvem, kaj taka oseba počne v življenju, se meni to zdi nekaj neverjetnega. Ko na gradbišče pripeljejo beton, je to največji gledališki dogodek, trenutek največje drame. Takrat moraš natančno vedeti, kaj storiti z njim, in to takoj, drugače se strdi in vse skupaj propade.

Vzhodnoevropski pridih likov je tudi vzlet iz trenutnega stanja v gradbeni industriji?

Takšno je gradbeništvo danes. Če greste na katero koli gradbišče v Angliji, bodo tam delali Poljaki, Madžari, Albanci. In vsi so dobri delavci. Delavci iz Vzhodne Evrope opravijo ogromno količino dela v Angliji.

Locke se dobro umešča v trenutno burno politično in gospodarsko situacijo kot neke vrste dostojen lik, ki hoče narediti dobro stvar v težki situaciji, tik preden se zdi, da bo vse skupaj razpadlo.

Res je. Več načinov je, na katere lahko gledamo nanj, in upam, da se bodo tudi gledalcem porajala določena vprašanja. Po eni strani lahko rečemo, da dela pravo stvar – za otroke, družino in vse okrog sebe. Po drugi strani pa gre vendarle zgolj za dokazovanje očetu, da ni tak kot on. Zato lahko rečemo tudi: »Poglejte, vse posledice s škodo, ki jo je storil drugim ljudem, so nastale samo iz egoizma.« Z moralnega vidika se lahko vprašamo, zakaj se preprosto ne zlaže. Locke je junak in obenem tudi ni.

Zanimivo, da Locke z različnimi ljudmi govori z različnim tonom. Na več točkah v filmu rahlo namigujete, da ne gre za portret norosti ali shizofrenije; film ne gre po tej poti, čeprav se s tem poigravate.

Morda je to res v filmu, in če je, je povsem nezavedno. Vsaj ko grem sam domov v Birmingham, govorim z družino drugače kot pa s sodelavci. Veste, kaj mislim? V sebi imamo različne glasove. Če bi kaj takega naredili načrtno, bi bilo genialno, tako pa je žal samo nezavedno.

Niti pogovarjali se niste o tem?

Ne. Razen glede odnosa z očetom. Njegov oče je bil grob in imel bi močan valižanski naglas in to se odraža na načinu, kako se je pogovarjal z njim.

Način, na katerega Locke odgovarja na telefonske klice, se zaradi hitrega izmenjavanja zdi kot nekakšna igra.

Všeč mi je bila ideja ritma zaporedja telefonskih klicev, tako da se včasih, ko telefon zazvoni, občinstvo skorajda zasmeji. »Pa ne še en.« Klici se vrstijo eden za drugim, nikoli se ne neha. In prihajajo hitro, zato si rečeš: »Dajte mu že mir!« A tega miru nikoli ni. Meni se vse to zdi nekoliko smešno, ker je zanj tako neizprosno, da sploh nima časa pokazati čustev. Ampak sodobni avtomobili, še posebej BMW-ji, imajo danes toliko zvočnih opozoril za razne stvari. Avto se sam od sebe neprestano oglašča, in namesto da bi jih izrezali, smo te zvoke pustili. Mestoma je opozorilo na čakajoči klic zakrilo druge zvoke v avtu.

Se je med snemanjem dejansko pogovarjal z igralci po telefonu?

Snemali smo tako, da smo ves scenarij posneli od začetka do konca, in to vsako noč enkrat ali dvakrat. Igralci so bili nastanjeni v sobi za konference v hotelu blizu avtoceste. Imeli so stalno povezavo do Tomovega brezročnega telefona v avtu. Izbrali smo odsek avtoceste z zelo dobrim signalom. Znova in znova smo preverili, da ni bilo nobenih lukenj s signalom. Rekel sem jim, naj vse skupaj jemljejo kot gledališko igro, in če bo šlo kaj narobe, naj se znajdejo, kot da bi bili na odru. Rekel sem jim tudi, da če se linija prekine, naj rečejo »Jebeš!« in naj odreagirajo, kakor bi sicer, če bi se jim to zgodilo. Največji tehnični izziv je to predstavljalo zvočnim tehnikom, zato smo imeli vseskozi odprto linijo, tako da niso zares neprestano klicarili v avto. V bistvu je šlo za en klic. Igralce sem postavil v zaporedje, v katerem naj se pogovarjajo s Tomom. Scenarij so imeli pred sabo. Igralec je oddelal svoje besedilo, se umaknil od mikrofona in odstopil prostor naslednjemu, ki je bil na vrsti. Tom je imel po avtu postavljene teleprompterje, da mu je bilo lažje glede besedila. Edino, zaradi česar smo ustavljali snemanje, je bilo takrat, kadar je na spominski kartici kamere RED zmanjkalo prostora, zato smo na vsakih 28 minut vse skupaj ustavili, kot da bi vse zamrznili, nihče se ni smel pogovarjati s Tomom, pustili smo ga samega, zamenjali kartico, zamenjali objektivne. Tri kamere so vse dogajanje vseskozi snemale hkrati. Ko smo končali, je bila ponavadi ura že štiri zjutraj. Če je bilo počutje dobro, smo vse ponovili še enkrat.



Locke

Koliko noči zaporedoma?

Snemali smo šest noči, torej obstaja približno dvanajst verzij filma, od tega so nekatere zelo različne od te končne.

Ste potem kopirali posnetke v končno verzijo ali je film zgolj ena izmed teh celotnih verzij?

Rezali in lepili smo. Je pa res zanimivo, kako smo se pri tem vedno znova vračali k določenim posnetkom s tistih snemanj, ko je bila ekipa s Tomom vred najbolj izčrpana. Kar smo posneli, kadar smo vsi bili najbolj utrujeni, se je izkazalo za najboljše.

V vizualnem smislu film zaznamujejo čudoviti svetlobni odboji na vetrobranskem steklu in oknih avtomobila. Koliko teh odbojev je bilo ujetih na lokaciji, ste jih kaj dodali med postprodukcijo?

Vsi odboji so bili zajeti med snemanjem. Direktor fotografije Haris Zambarloukos je našel neko napravo – želim se spomniti, kako se ji reče – ki so jo uporabljali v 30. letih. Gre za neke vrste odbojno površino, ki smo jo postavili ob avto in je ojačala svetlobne snope. V bistvu sploh nismo imeli časa ali denarja za postprodukcijo.

Koliko je bilo improvizacij?

Nič. Ko smo se dobili s Tomom, smo sicer predvidevali, da bo tega veliko, ampak je on dejal, da se rad drži scenarija pri projektih, na katerih sodeluje. Če je scenarij pravi, potem lahko iz tega potegne, kar želi. Zato je tudi imel teleprompterje.

Je bil res vseskozi sam v avtu?

Avto je bil tričetrt časa na nizkem priklopniku. Kamera je bila takrat privezana na avto, sam sem bil v tovornjaku in sem komuniciral s Tomom in z igralci v konferenčni sobi. V ostalem času smo se tudi mi vozili s svojimi avti in takrat je Tom res bil sam v avtu in sprejemal klice. Takrat ni mogel imeti teleprompterjev, zato so bili to prizori, ki si jih je vžgal v spomin, in ti so se izkazali za najboljše. Takrat so bili v avtu trije ljudje.

Kateri Tomov film je bil tisti, zaradi katerega vas je prepričal kot igralec?

Nedvomno Nolanov *Izvor* (*Inception*, 2010). V njem ima zelo majhno vlogo, ampak v prizor vstopi na nek poseben način, da sem takoj pomislil: »Le kako to naredi?« In takrat sem vedel, da je to to. Nekaj posebnega je tudi na njegovem obrazu, neopisljivo. Preprosto gre za nekoga, v katerega se zastrmiš. Če bo na platnu 90 minut, potem to potrebuješ. Tom je nedvomno najboljši igralec svoje generacije v Veliki Britaniji.

Kaj pa Bronson (2008, *Nicolas Winding Refn*)?

Sploh ga nisem videl.

Hardy je svoje najodmevnejše vloge zabeležil z bolj temačnimi liki – Bronson, Bane, Tommy Conlon – tukaj pa je zelo uglajen, prijeten, spodoben družinski človek.

Ko je prvič prebral scenarij, je rekel, da bo to prva vloga brez pretvarjanja, ki jo je kdajkoli odigral. Tom je povsem običajen človek in to je bil tudi princip lika v filmu – biti povprečna

oseba med opravljanjem navadne službe, ki se ji zgodi tragedija, s kakršno se soočajo navadni ljudje. Vendar pa je tragedijo potrebno obravnavati kot nekaj velikega. To so stvari, zaradi katerih se vpletenim v trenutku sesuje svet.

Ste imeli kdaj dilemo, naj bo glavni lik ženska?

Niti ne. Ker je bila téma scenarija vseskozi zgolj očetovstvo. Temu ne moreš ubežati. Ženska ne bi mogla narediti takšnega obrata za 180 stopinj. Samo moški se lahko kar tako odpelje v stran od nečesa. Izvirno vprašanje je pravzaprav bilo, kakšno napako mora človek storiti, da ga bo ta pripeljala popolnoma na tla. Če bi bil ta lik slepar, bi bilo malce dolgočasno, zato se film raje vrtil okrog tega, kaj se lahko dogodi običajnemu človeku.

Ste avtor, ki niha med pisanjem za druge režiserje in scenariji, ki jih režirate sami.

Kako izbirate, katere boste posneli sami?

Nekatere filme napišem z mislijo, da jih bo režiral kdo drug, in teh se ponavadi sploh ne želim dotakniti. Spet druge napišem in vem, da jih bom režiral. Te si poskušam že vnaprej pripraviti čimbolj neboleče. Fizično snemanje filma je namreč izredno brutalno. Tvoje telo preprosto razpade. *Hummingbird* smo štiri tedne snemali ponoči v Sohu. Ko smo končali, sem si rekel, da se tega niti slučajno ne bom šel še enkrat. No ..., čez tri tedne smo začeli snemati *Locka*.

MED AZBESTNO JAMO IN NIHALOM GROZE

70. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica
Benetke (28. 8.-7. 9. 2013)

Simon Popek



Drugi mandat Alberta Barbere na čelu beneške Mostre po dveh letih že dobiva alarmantne obrise »koesslickizma«, če potegnemo hipno paralelo z Berlinalom, ki že dobro desetletje trpi pod škornjem nekdanjega delivca nemških filmskih subvencij. V Benetkah (no, na Lidu) so naenkrat vsi pozabili na kronične težave z infrastrukturo, na kontaminirano azbestno luknjo, ki lučaj od Salle Grande že pet let zija na mestu, kjer so leta 2011 nameravali odpreti spektakularno filmsko palačo, ki naj bi končno ustrezala normativom sodobnega festivalskega udobja; vraga, vsi po pozabili celo na odedruške cene hotelov, penzionov, apartmajev, kosil in kofeta na Lidu, ki si letni proračun evidentno polni z izplenom dvanajstih festivalskih dni na začetku septembra. Med letom »otok upokojencev« na robu beneške lagune, kot kaže, umira, tako lahko sklepamo glede na stanje nekdanjega prominentnih in ikonskih objektov, npr. Hotela Des Bains, kjer je Visconti – pomenljivo – posnel *Smrt v Benetkah* (*Morte a Venezia*, 1971), zdaj pa so ga dokončno zaprli ter zaplankali.

Vse našete težave se poročevalcem zdijo trivialne v primerjavi s programsko ponudbo, ki jo do neke mere (česar si nikoli nisem predstavljal) rešuje neuradna sekcija Dnevi avtorjev (*Giornate degli autori*). Barberova težava ni toliko tekmovalni program, kjer na A-festivalih po principu inercije in zavoljo pomanjkanja osnovnega avanturizma tako ali tako prihajajo le še preverjena avtorska imena in v katerem po verjetnostnem računu vsako leto ujameš tistih pet spodobnih ali celo dobrih filmov. Barberova težava so Horizonti (*Orizzonti*), pod Marcom Müllerjem vizionarska, dinamično programirana in vedno atraktivna ter politično uravnotežena sekcija, ki je odkrivala nova imena in orala ledino novega svetovnega filma. Barbera je tako rekoč izbrisal kakršno koli drznost Horizontov in jo degradiral na raven odpadnega programa mainstreamovskih filmov.

Tudi na račun Barberove kratkovidnosti sta sicer obstranski in neuradni sekciji Mostre, Dnevi avtorjev in Teden dni mednarodne kritike, prišli do kvalitetnejših filmov, ki bi pod drugo programsko ekipo bržkone pristali v elitnejših (in za medije bolj atraktivnih) Horizontih. Teden dni kritike je denimo zavrtil dva filma slovenskih korenin, *Razrednega sovražnika* Roka Bička, o katerem že veste vse, ter italijansko-slovensko koprodukcijo *Zoran, moj nečak idiot* režiserja Mattea Oletta, ki bo v slovenska kina prišel v kratkem

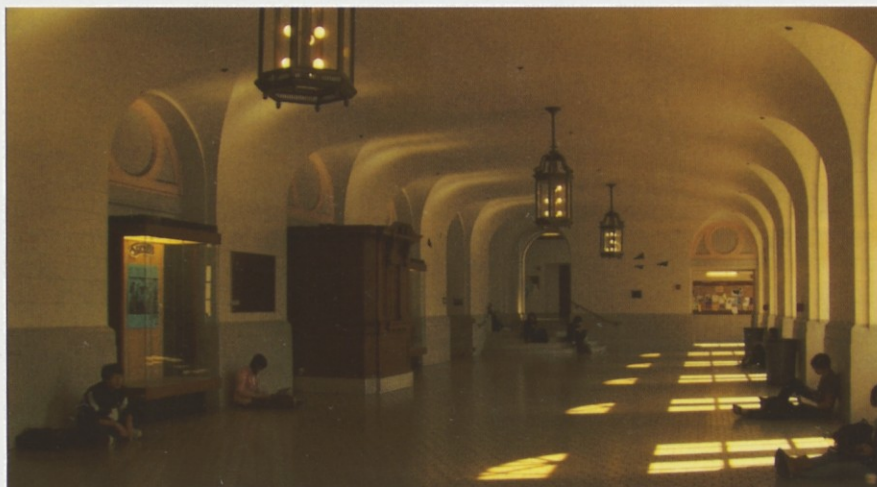
in ki z dobršno mero humorja in topline tematizira vse preredko obdelana razmerja v obmejni Furlaniji in Juljski krajini.

Če v pozitivnem smislu ne preseneča programska komisija, je letos prijetno presenetila vsaj uradna žirija z Bernardom Bertoluccijem na čelu, ki je zlatega leva (prvič na Mostri!) podelila dokumentarcu, filmu *Sveta obvoznica* (*Sacro GRA*) Gianfranca Rosija (pri nas smo videli njegov sijajni *El Sicario: Soba 164* [*El Sicario, Room 164*, 2010]). *Sveta obvoznica* sugerira besedno igro sveti gral. No, kljub neposredni bližini središča Rimskokatoliške cerkve pa film ne obdeluje nič svetega, »zgoj« vsakodnevni utrip navadnih ljudi ob Grande Raccordo Anulare (GRA), avtocestnem obroču, ki obdaja italijansko prestolnico. Rosi se je tja odpravil, da bi posnel antropološko in sociološko študijo življenja ob cesti. *Sveta obvoznica* ni toliko dokumentarec o cesti kot o ljudeh ob njej, režiser v objektivu ujame tako normalne kot ekstravagantne posameznike, bodisi prebivalce bodisi dnevne migrante pri vsakdanjih opravilih: bolničarje v rešilcih, prostitutke, dekadentno aristokratsko družino, botanika, ki preiskuje palme in njene naravne sovražnike, navdahnjenega filozofa in njegovo hči itd. *Sveta obvoznica* ni film o krajini ali urbanizmu ob obvoznici, vplivih in širših družbenih kontekstih, ni niti kritika političnih odločitev ob njeni izgradnji, kot je to npr. *London Orbital* (2002), v katerem sta Chris Petit in Iain Sinclair londonski cestni obroč M25, največjo obvoznico na svetu, zgrajeno pod vladavino Margaret Thatcher, razglasila za »zastarelo in dolgočasno.« Pri Rosiju, čigar navdih je bila knjiga Itala Calvina Nevidna

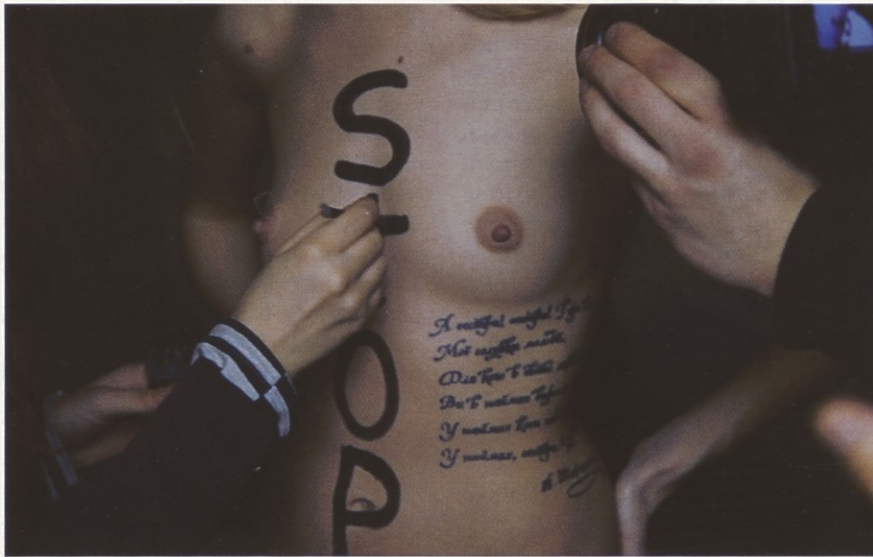
mesta, je obvoznica preprosto lep izgovor in izhodišče za ležerno, nemalokrat duhovito sociološko študijo Italijanov in italijanskega načina življenja.

Na Mostri so bili letos v ospredju dokumentarci. Najboljšega je kakopak prispeval Frederick Wiseman, čigar *Na Berkeleyu* (*At Berkeley*) – 244 minut! – je portret znamenite kalifornijske izobraževalne institucije, največje zasebne univerze v Združenih državah, ki se po ambiciozni zasnovi in kolosalni realizaciji lahko primerja le še z režiserjevo *Državno zakonodajo* (*State Legislature*, 2007). *Na Berkeleyu* prinaša Wisemanovo prepoznavno vivisekcijo glomazne institucije, kolosa izobraževalnega sistema, ki se nam predstavi v vsej gloriiji. Wiseman nam Berkeley razpre v vseh porah in instancah, od vodstva šole, učnih kurikulumov, razvedrila, neformalnih in kritičnih pogovorov o rasizmu in socialnih razlikah do razmerij med univerzo in mestom, film pa sklene s študentskimi protesti jeseni 2011, ko je množica v precej kaotičnih in neartikuliranih razmerah v za Kalifornijo finančno katastrofičnih časih zahtevala predvsem ohranitev brezplačnega šolanja.

Čeprav gre za totalni poraz kritičnega diskurza, je treba vsaj omeniti zadnji film drugega velikana ameriškega dokumentarca Errola Morrisa, ki je z *The Unknown Known* posnel šokantno brezzob in servilen portret Donalda Rumsfelda. Morris je obrambnemu ministru v vladi Georga Busha mlajšega, pregovornemu jastrebu, vojnemu hujskaču in apologetu ameriškega imperializma in intervencionizma, podelil tako rekoč *carte blanche*; predal mu je »oder« in omogočil,



Na Berkeleyu



Ukraine Is Not a Brothel

da igra vlogo Mr. Nice Guya, meša meglo in se izogiba konkretnim odgovorom. Morris bi si moral še enkrat ogledati Frostov intervju z Nixonom, ali vsaj lastni dokumentarec o drugem kontroverznem obrambnem ministru, Robertu McNamari.

Avstralka Kitty Green je posnela *Ukraine Is Not a Brothel*, dokumentarec o ukrajinski feministični skupini Femen, ki je pozornost svetovne javnosti v zadnjih letih pritegnila s serijo odmevnih javnih akcij, ko so proti režimu, prostituciji ali za pravice žensk in drugih marginaliziranih skupin protestirale gole in popisane z bombastičnimi parolami. Punce iz skupine Femen trdijo, da 99 % Ukrajink ne pozna definicije feminizma ter da je povprečna ženska znotraj izrazito patriarhalne družbe podrejena moškimi po lastni volji. Film ni ravno vrhunec sodobne dokumentaristike, Greenova je bolj ali manj snemala pogovore z rahlo zmedenimi predstavnicami protestne skupine (ene so bolj artikulirane in predane od drugih), ter vključila posnetke nekaj protestov. Šok nas doleti v sklepni tretjini, ko dokončno postane jasno tisto, kar je bilo med filmom nekajkrat namigovano, da so dekleta pri svojem aktivizmu skoraj v celoti podrejena dominantnemu Viktorju, filozofsko in ideološko zmedenemu, retorično šibkemu strategu (evfemizem!), ki koordinira njihove akcije in jim daje napotke (med drugim izbira njihovo »garderobo« in si izmišlja parole). Skratka, radikalne nasprotnice patriarhata so moškemu vodji submisivne po lastni volji!

Tekmovalni program je pod črto napla-

vil par dobrih filmov. Ekološki terorizem in prikaz ničevosti anarhičnih destruktivnih akcij sta temi elegantnega, atmosfersko prepričljivega trilerja *Night Moves* režiserke Kelly Reichardt. Film ima sprva nekaj težav z artikulacijo (in argumentacijo) motivov in dejanj trojice (anti)junakov. Mlada pripadnica komune na ekološki kmetiji iz ameriškega severozahoda (Jesse Eisenberg in Dakota Fanning) se pridruži veteranu iraške vojne (Peter Sarsgaard), ki namerava v čolnu, napolnjenim z eksplozivom, zmešanim iz nitratega gnojila, razstreliti jez ob jezeru. Akcija z veliko muke in s ščepcem sreče sicer uspe, a izkaže se za banalen poskus iskanja pozornosti, ki ne bo imel posledic za skupnost. Pač pa občutek krivde trka na vest vse bolj paranoičnih protagonistov, katerih enotnost med skrivanjem razpada iz prizora v prizor. Filmi Reichardtove nikoli niso predstavljali čistega žanra, bolj njegovo dekonstrukcijo (*Meek's Cutoff* [2010] vestern denimo obrne na glavo). Tako je tudi z *Night Moves*; to je film vzdušja in izjemne zvočne sugestivnosti, predvsem pa izvrsten *antitriler*.

Hayao Miyazaki je še pred uradno predstavitvijo svojega filma *The Wind Rises* (Kaze Tachinu) preko svojih predstavnikov za tisk sporočil, da se odpravlja v pokoj, zato so mnogi predvidevali, da mu bodo podelili vidno nagrado. Bertoluccijsva žirija ni zgrabila vabe, čeprav je posnel politično dokaj drzno, do japonske militarizacije presenetljivo kritično animacijo, ki se dogaja v času od konca dvajsetih let 20. stoletja do konca 2. svetovne vojne. Osrednji lik, nad letali

navdušeni mladenič Jijuro, želi sprva samo leteti, kasneje pa postane vodilni japonski letalski konstruktor, ki ga spomini in fantazije neprestano vračajo v preteklost. Nesrečna romanca s tuberkulozno zaročenko vnese nepogrešljivi Miyazakijev smisel za melodramatično sentimentalnost, ki v kombinaciji s sklepnimi podobami razrušene Japonske tvorijo potentno in čustveno prepričljivo historično romanco, brez moraliziranja ali didaktičnega vsiljevanja.

Ob filmu *Locke* Stevena Knighta smo vsi delili isto mnenje: po vseh normativih (komunikativnost, kvaliteta, zložena produkcija, katarza ...) bi moral pristati v konkurenci za nagrade. Morda je Alberto Barbera (tako kot jaz) videl Knightov prvenec *Hummingbird* (alias *Redemption*), resnega kandidata za najboljši zabit film letošnjega leta, pa se je ustrašil oziroma podvomil v lastno sodbo. Strah je bil odveč, *Locke* je presenetljivo kvaliteten krimič, ki se v celoti odvije v avtomobilu. Gre



Night Moves

za križanca med filmom ceste, družinsko dramo, socialno kritičnim komentarjem in korporativnim trilerjem. Knight v prvi plan vrže moškega, ki drvi proti Londonu in se preko telefonskih pogovorov ukvarja s hudo urnikom problemov. Ženska, s katero je imel hipno afero, bo v kratkem rodila; medtem ženi sporoči novico o nezvestobi; kot vodja gradbišča se ukvarja z zapletenim procesom mamutskega betoniranja temeljev, ki ga čaka naslednje jutro in kjer zaradi vožnje v porodnišnico ne bo mogel biti fizično prisoten ... Knight pelje film v realnem času; v uri in pol mu s samo enim igralcem ne uspe izpeljati zgolj kompleksne logistike junakove brezizhodne situacije (za katero si je v celoti kriv sam), temveč – kar je poglobitvega pomena – mu uspe transcendirati »pusto«, »suhoparno« scenaristično zgradbo ter izluščiti avtentičen čustveni portret človeka, ki je imel na začetku potovanja vse (družino, dom, službo), da bi nazadnje ostal (skoraj) brez vsega.

»Naj 5« filmov - Benetke 2013

KOEN VAN DAELE

Glavni tekmovalni program:

ex-aequo: **Night Moves** (Kelly Reichardt) & **Jealousy** (La jalousie, Philippe Garrel)

Stray Dogs (Jiao you, Tsai Ming-Liang)

The Wind Rises (Kaze Tachinu, Hayao Miyazaki)

ex-aequo: **Ana Arabia** (Amos Gitai) & **Under the Skin** (Jonathan Glazer)

Druge sekcije:

Na Berkeleyu (At Berkeley, Frederick Wiseman)

The Reunion (Återträffen, Anna Odell)

Locke (Steven Knight)

Gravitacija (Gravity, Alfonso Cuarón)

MATIC MAJCEN

Tokrat brez mojstrov in, vseeno pa ...

... dva odlična:

Na Berkeleyu (At Berkeley, Frederick Wiseman)

Gravitacija (Gravity, Alfonso Cuarón)

... in trije zelo dobri:

Locke (Steven Knight)

Philomena (Stephen Frears)

Lech Walesa, človek upanja

(Waleśa. Człowiek z nadziei, 2013, Andrzej Wajda)

(Dobitnika zlatega leva nisem videl.)

NINA ZAGORIČNIK

Locke (Steven Knight)

Na Berkeleyu (At Berkeley, Frederick Wiseman)

The Wind Rises (Kaze tachinu, Hayao Miyazaki)

Parkland (Peter Landesman)

Razredni sovražnik (Rok Biček)

GLAVNE NAGRADE 70. BENEŠKE MOSTRE

Zlati lev: **Sveta obvoznica** (Gianfranco Rosi)

Velika nagrada žirije: **Stray Dogs** (Tsai Ming-Liang)

Srebrni lev za režijo: **Alexandros Avranas** (*Miss Violence*)

Najboljši igralec: **Themis Panou** (*Miss Violence*)

Najboljša igralka: **Elena Cotta** (*Via Castellana Bandiera*)

Najboljši mladi igralec: **Tye Sheridan** (*Joe*)

Najboljši scenarij: **Steve Coogan in Jeff Pope** (*Philomena*)

Posebna nagrada žirije: **Philip Gröning** (*Die Frau des Polizisten*)

Horizonti: **Eastern Boys** (Robin Campillo)

Žirija kritikov FIPRESCI: **Tom à la ferme** (Xavier Dolan)

Žirija kritikov FEDEORA: **Razredni sovražnik** (Rok Biček)

INGRID KOVAČ BRUS

Mojih pet beneških filmov:

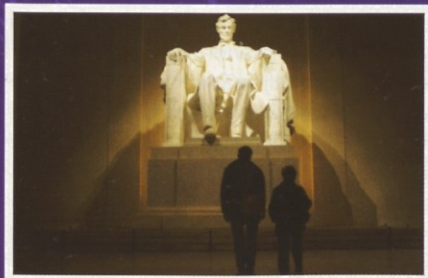
Na Berkeleyu (At Berkeley, Frederick Wiseman)

The Wind Rises (Kaze tachinu, Hayao Miyazaki)

Philomena (Stephen Frears)

Razredni sovražnik (Rok Biček)

Locke (Steven Knight)



Philomena



Sveta obvoznica



Stray Dogs

Panika!

Tina Bernik

»Kolk bi bilo lepo, da bi enkrat zjutraj kavica že čakala, pa da bi me Rudi kam pelal ven, na kosilo, na primer, al pa na potovanje. Ne, še boljše, na križarjenje,« med kuhanjem kave in sekljanjem zelenjave, ki že v uvodnih kadrih napoveduje seciranje in sesuvanje njenega življenja, razmišlja 40-letna Vera, mama, žena, medicinska sestra, predvsem pa zdolgočasena in kot nekaj samoumevnega sprejeta ženska, ki zase pravi, da je narejena za ležanje na plaži, »kjer bi hitr smisu najdla«. Ker pa ni ne plaže ne večerje, kaj šele križarjenja, ob pubertetni hčerki in možu, ki ji para živce s svojimi navadami in vedno istimi šalami, nekako začne bledeti tudi smisel.

Čprav so v filmu prepričljivi vsi člani igralske zasedbe, še posebno Gregor Zorc v vlogi prevaranega moža Rudija in Vladimir Vlaškalič v vlogi ljubimca Mitje, levji delež *Panike!* nosi Janja Majzelj, ki je z vlogo Vere oziroma njenim iskanjem poti do same sebe nekonvencionalna najmanj dvakrat. Medtem ko je za slovenski film že v osnovi neznačilno, da bi bilo prešuštvo stvar ženske, je v *Paniki!* še večji unikum to, da skoki čez plot ne prinašajo standardnih moralizatorskih razpletov oziroma takih, ki si jih glavna junakinja ne bi želela sama, česar recimo ne moremo trditi niti za najdrznejši slovenski celovečerec, *Maškarado* (1971, Boštjan Hladnik), v katerem je pobudnica prešuštva sicer prav tako ženska (Dina), vendar v nasprotju z Vero na koncu ostane sama. Odsotnost tipizirane kazni v *Paniki!* ni presenečenje samo zato, ker varanje (tako ali drugače) nikoli ne ostane nekaznovano, ampak tudi zato, ker so v slovenski literaturi in filmografiji glavni »junaki« s tragičnim ali vsaj nepozitivnim razpletom kaznovani že takrat, ko se odločijo vzeti usodo v svoje roke – kar pa se tako ali tako skoraj nikoli ne zgodi, ker ti, namesto da bi bili proaktivni, kot je recimo Vera, po tradiciji veliko pogosteje delajo samomore ali se zatekajo k pijači in samopomilovanju. Režiserka in scenaristka Barbara Zemljčič, ki je na filmu tako morda vzpostavila celo prvo slovensko žensko junakinja v pravem pomenu besede, je 200 strani dolg roman Dese Muck v celovečernem prvencu tudi sicer učinkovito reducirala na stominutni film, v katerem funkcionirajo vsi elementi, od igralske zasedbe in fotografije (Miloš Srdič) do montaže (Ivana Fumič), glasbe (Davor Herceg) in kostumov (Alan Hranitelj). Roman, ki bi zlahka postal nadaljevanka, pa je tudi

v adaptiranem scenariju ohranil tako bistvo zgodbe kot literarnega sloga. Zemljčičeva je namreč prepričljivo ekranizirala preobrazbo ženske v krizi srednjih let, poleg tega pa je s svojo filmsko govorico, tako kot Muckova z besedno, spretno krmarila med komičnim in tragičnim, ki se največkrat srečata na območju ironije.

Če je težko narediti dobro komedijo, je še težje narediti film, ki lahko gledalca enako učinkovito žalosti in zabava in ki mu je prav zato težko reči komedija, drama ali črna komedija. Z enakim problemom je gledalce in teoretike prvič zbegal že Evripid, ko je z Alkestido ustvaril dramo, ki je zaradi pretiravanja tragičnosti in uporabe ironije ni mogoče označiti ne za tragedijo in ne za komedijo. Zemljčičeva je rešitev našla v podobnem pristopu oziroma v tem, da je tragično tematiko blažila s komičnimi elementi. Fizična in verbalna duhovitost, pretiravanje, karikiranje, glasba oziroma izbor pesmi (Ti daješ, Vse je lepše, ker te ljubim, Samo nasmeš je bolj grenak, Vsak je sam, Med iskrenimi ljudmi), sploh pa notranji monologi oziroma voice-over vložki ne le ustvarjajo komičnost, ampak tudi razkrivajo čustveno dogajanje v Veri, obenem pa demistificirajo dogajanje zunaj nje oziroma delajo filmsko zgodbo človeško organsko in realistično. Hkrati zaradi komičnega tona nevtralizirajo moment varanja in drugih negativnih lastnosti glavne junakinje, ki postane vredna obsojanja šele, ko filmu na njegovem dramaturškem vrhuncu umanjajo komična sredstva. Zemljčičeva, ki je kot soscenaristka in igralka sodelovala že pri snemanju celovečerca *Kruha in iger* (2011, Klemen Dvornik), nase pa je opozorila tudi s kratkima filmoma *Lasje* (2009) in *Pravica ljubiti* (2013), v *Paniki!* z nekonvencionalno izpeljavo pripovedi ni ubirala bližnjic do gledalca, a ga obenem vseeno poteši, saj razplet kljub optimizmu ne deluje umetno, ceneno in neverjetno, ampak naravno, sprejemljivo in možno, z vsebino pa se zliva tudi forma. Film, ki je nastal v produkciji RTV Slovenija, v primerjavi z večino drugih igranih del, zlasti pa serij nacionalne televizije namreč lahko označimo tudi za vrhunski obrtniški izdelek, ki, kot je mogoče sklepati po videnem, ni bolehal za potrebo po varčevalnih bližnjicah, s svojo ambicioznostjo pa ni presegel samo okvirov televizije, ampak tudi domače (komične) celovečerne produkcije nasploh.



Zapeljevanje s filmskimi podobami

Nina Cvar

Zapelji me (2013, Marko Šantić) je eden tistih filmov, katerega premišljeno posnete podobe, ki z drugimi elementi filmskega jezika tvorijo čvrsto celoto, se hitro udomačijo v gledalčevih spominskih vijugah. Suvereno delo, za katerega je Šantić na letošnjem 16. FSF prejel tudi vesno za najboljšo režijo, simbiotično utripa z dobro igro zasedbe, izbrano fotografijo in nevsljivo, taktno odmerjeno zvočno kuliso. Celovečerni prvenec zapelje z dihajočo realistično reprezentacijo odrasčanja v disfunkcionalnih družinah, ki zavoljo izbranega reprezentacijskega modusa prerašča okvire intimnega psihologizma, ne nazadnje izrisujoč tudi portret neke generacije – generacije, ki so jo tisti, ki bi morali zanjo poskrbeti, pustili na cedilo.

Prepričljiva vizualizacija zgodbe o devetnajstletnem Luki (Janko Mandić), ki večji del otroštva preživi v mladinskem zavodu, ker mama (Nataša Barbara Gračner) zanj ni zmožna skrbeti, prebija standarde ekranizacij tovrstne tematike. Šantić, ki je napisal tudi scenarij, namreč v film vnese nekaj aktualno univerzalnega, kar gre onkraj konkretnega časa in prostora, a hkrati obe dimenziji popolnoma vsrka v posnete podobe distinktivne barvne skale ter zvoka in glasbe, ki jo

je prej premalo kot preveč. V tem oziru je Šantićev prvenec blizu novemu filmskemu realizmu, na primer ustvarjanju izvrstne Ursule Meier, pa tudi velikih bratov Dardenne. Vsi ti ustvarjalci namreč uspejo iz povsem konkretne zgodbe iztisniti tisto znamenito realistično podmeno o predstavljanju sveta takšnega, kakršen je, brez kozmetičnega olupševanja in montažnega priprojevanja resnice, kot bi se bržčas izrazili predstavniki sovjetskega montažnega gibanja. Dialektika v novem filmskem realizmu sicer ni več v ospredju oziroma je predrugачena s tako rekoč kanoniziranim realističnim obrazcem izgradnje scenarija, ki se izraža iz konkretnih življenjskih preizkušenj povsem običajnih posameznikov, večinoma zapuščenih bodisi od t. i. pomembnih Drugih bodisi odgovornih institucij.

Zapelji me se tako uvršča v zgornji okvir, a ga hkrati, v skladu z za prvenec presenetljivo zrelo avtorsko samosvojestjo zviija na sebi lasten način. Poleg standardnih prijemov vzpostavitve realistične reprezentacije, snemanja na realnih lokacijah ter vizualiziranja osebnih ter sistemskih krivic se *Zapelji me* poslužuje tudi značilnega fabulativnega algoritma novega realizma, to je prijema

zasnova/zaplet/rešitev. Prav način t. i. razrešitve je v Šantićevem prvencu izrazito poudarjen z osvoboditvijo obeh protagonistov, Jake in Ajde (Nina Rakovec), ki se spoznata v predelovalnici mesa.

Njuno srečanje je na prvi pogled trk različnih svetov; privilegirane Ajde, ki ji oče uredi priložnostno delo v predelovalnici mesa, v kateri je sam zaposlen kot delovodja, in Luke, ki ne le odrasča s prepričanjem, da je njegov oče mrtev, temveč je prisiljen živeti v domu, stran od matere in bližnjih. Toda kmalu se izkaže, da si Luka in Ajda le nista tako različna. Skozi njuno razmerje v tako rekoč geyrhalterjevsko obarvani mizansceni mesne predelovalnice, ki deluje kot kontrapunkt njuni krhkosti, se postopoma izrisujeta njuni težki, žalostni življenjski zgodbi, v katerih ni prostora za starševsko ljubezen. Za trenutek se sicer zazdi, v maniri dardenovskega pripovednega zamaha, da bo razmerje Luki in Ajdi pomagalo pozabiti na toksične družinske odnose, v katerih sta odrasčala. A pot k osvoboditvi ni enostavna; emocionalne rane obeh so namreč globoko vrezane v zemljevida njunega čustvenega doživljanja in vedenja.

Način soočanja Luke in Ajde z najglobljiimi strahovi in travmami, ki jima ga nameni Šantić, je zanimiv, vreden realističnih klasik. Proces čustvenega zdravljenja Luke in Ajde namreč ne poteka prek dobesedne ravni, temveč posredno, prek konfrontacije s starševskimi figurami, sočasno izrisujoč širšo družbeno panoramo razlik med generacijami ter med urbanim in ruralnim. Preizkušnje, pred katerimi se znajdetta Luka in Ajda, so tako v najmanj dvojni funkciji: po eni strani zgodbi odtisnejo pomensko razsežnost osebnega dozorevanja ter odrasčanja, po drugi strani pa pogumno nastavljajo ogledalo širši družbeni realnosti Luke in Ajde.

Zapelji me se tako vseskozi premika med individualnim in družbenim, pri čemer je Šantiću (ki je za kratke igrane filme doslej že prejel več uglednih mednarodnih nagrad) in ekipi uspelo posneti prepričljivo zgodbo, katere realizem tketa subtilen odziv na aktualni, širši družbeni položaj pozabljenih, pravzaprav na silo odpisane mlade generacije, pa tudi neverjetno, docela humanistično zaupanje v odrešilno moč ljubezni, v širši svet, če hočete.



»Knjiga je bla boljša«

Matevž Rudolf

18

Sprva je bil scenarij, ki ga nihče ni maral,¹ nato roman, ki se je s 17.000 prodanimi izvodi izkazal za nepričakovano prodajno uspešnico, sledila je prav tako odmevna monodrama z več kot 300 ponovitvami ter naposled znova (predelan) scenarij, ki je bil tudi realiziran. Govorimo seveda o Vojnovičevih *Čefurjih raus!*, ki so se v vseh pojavnih oblikah že zapisali v anale slovenske kulture.

Film *Čefurji raus!* je bil eden bolj pričakovanih domačih filmov, predvsem ker gre za adaptacijo najbolj popularnega romana v zadnjem času. Tu nas bodo zanimale zlasti primerne in neprimerne prakse adaptiranja tega romana v filmsko formo, skušali pa bomo tudi ovrednotiti izkoriščanje umetniških praks, ki jih ponuja interakcija književnosti in filma.

Morebitno oporekanje, da v tem primeru ne gre za klasično filmsko adaptacijo literarnega dela, saj je zgodba sprva nastala v formi scenarija, ne spremeni dejstva, da je roman v knjižni obliki izšel več kot pet let pred premiero filma, poleg tega je bila knjiga v javnosti odmevna in je zato bistveno

vplivala na produkcijo ter recepcijo filma.

Ustvarjalci filma *Čefurji raus!* so več kot mesec dni pred premiero presenetili s promocijsko spletno pasico, ki ni vsebovala nobenih slikovnih podob, temveč je bila pasica v smislu dražljivke (teaser) zgolj stilno oblikovana. V ospredju oglasa je bil naslov, okoli njega pa stripovski oblaki z bolj ali manj satiričnimi stavki. Še posebej izstopajoča se zdi izjava »Knjiga je bla boljša«. Gre za močno uveljavljen, a neutemeljen stereotip, da filmska adaptacija literarnega dela ne more preseči svojega izvornika. Takšnega promocijskega slogana v utečenih filmskih produkcijah ne srečamo. Če bi si nekdo drznil s takšnim predlogom pred holivudskega producenta, bi v trenutku izgubil službo. Filmi, posneti po književnih delih, se seveda radi promovirajo kot adaptacije popularnih romanov, nikoli pa ne boste slišali izjave v smislu: »Film je adaptacija romana, ampak ni vam treba gledati filma, knjiga je namreč boljša.« Že res, da je bil promocijski slogan *Čefurjev raus!* zamišljen ironično, a zaradi njegove stereotipske narave ciljnemu gledalcu tovrstno sporočilo deluje vse prej kot posmehljivo. Vprašanje, ki se poraja, je, ali so se filmski ustvarjalci zavedali, da v filmu

niso polno izkoristili umetniških praks, ki jih je ponujal roman, in so se na ta način želeli vnaprej obraniti pred morebitnimi negativnimi kritikami? Režiser je v nekem intervjuju² svoj razlog za tovrstno promocijo pojasnil z naslednjimi besedami: »Sam sem se odločil, da se s tem [s primerjavami med romanom in filmom] ne bom obremenjeval, in zato smo se med snemanjem ves čas hecali, Knjiga je bila boljša, s čimer smo enostavno odganjali te primerjave, ki v resnici niso produktivne, ker se film ne bo mogel izkoptati iz sence knjige, a to za njegovo kakovost ni odločilno.«

Če se osredotočimo na roman, ki je izšel leta 2008 pri Študentski založbi, lahko izpostavimo tri bistvene kakovostne lastnosti, ki so avtorju za njegov romaneskni prvenec med drugim prinesle kresnika ter nagrado Prešernovega sklada, dve najpomembnejši literarni odlikovanji v slovenskem prostoru. Sama zgodba romana je dokaj preprosta. Marko Đorđić, sin staršev priseljencev iz bivših jugoslovanskih republik, je uporniški najstnik s Fužin, ki iz kljubovanja opusti treniranje košarke in po spletu naključji zaide v mladoletno prestopništvo do te mere, da ga oče iz vzgojnih razlogov pošlje živeti k sorodnikom v svojo rodno vas v Bosni. Takšna zgodba oz. osnovne funkcije po Barthesu niso prav nič izstopajoče in pripoved bi lahko v romaneskni obliki za bralca zlahka ostala nepriljučna in neopažena. A avtor je fabulo zgradil premišljeno in pripoved prepletel s tremi bistvenimi aduti: fragmentarno strukturo, ironijo ter »živahnim jezikovnim brbotom, ki ustvarja zakladnico na novo izgrajene čefurščine – fužinščine.«³ Roman sestavlja 46 poglavji, ki delujejo »kot vodnik po Fužinama za telebane, poglavja se začinjajo z zakaj to in ono.«⁴ S tem je tragično zgodbo razdrobil na manjše dele in v vsakega od njih spretno vpeljal humor. Na primer: v poglavju z naslovom »Zakaj čefurji ščijejo ob Ljubljani« Markov prijatelj hudo pretepe voznika avtobusa in to je točka preloma, kjer za protagonista ni več poti nazaj. Ob teh dogodkih pa prvoosebni pripovedovalec sočasno obravnava enega izmed številnih »čefurskih stereotipov«, do katerih

1 Matoz, Zdenko: Tekma pred domačim občinstvom: Pogovor z Goranom Vojnovičem in Benjaminom Krnetičem. *Delo*, 12. 9. 2013, str. 17.

2 Lesničar – Pučko, Tanja: Intervju Goran Vojnovič. *Dnevnikov objektiv*, 31. 8. 2013, str. 9.

3 Vrbnjak, Eva: Čefurji raus! [Online]. *Bukla*, 2008. Dostopno na spletnem naslovu: <<http://bit.ly/1cRJ1Wp>>.

4 Bogataj, Matej: Goran Vojnovič: Čefurji raus!. *Mladina*, 4. 7. 2008, str. 66.

vedno zavzame razumsko distanco, tako da bralcu približa »čefursko mentaliteto« in s tem omogoča preprostejšo identificiranje z glavnimi junaki. Avtor na rdečo nit zgodbe obesi številne duhovite anekdote. Natančna analiza romana bi verjetno potrdila tezo, da so te zgodbe količinsko enakovredne glavni pripovedi. Še več, nekatera poglavja v romanu bi brez škode za razumevanje Markove zgodbe lahko preprosto izpustili. A tovrstna fragmentarna struktura je bistvena kvaliteta romana, ki poda tragično zgodbo na humoren način. A Vojnovič se pri tem ni ustavil. V pripoved je vpletel sočen jezik, ki so ga nekateri kritiki označili za izvorno mešanico jugoslovanskih jezikov, bistveno pa je, da jezik v romanu ni samemu sebi namen, saj z njim poudarja strukturni načrt romana. Vojnovičev roman je tako učbeniški primer teze Rolanda Barthesa, ki je v Uvodu v strukturalno analizo pripovedi skušal pojasniti, kako formalne strukture pripovedi omogočajo prenašanje smisla. Po Barthesu pomen [pripovedi] nastane zato, ker se nekatere funkcije pahljačasto povezujejo z elementi višjih ravni pripovednega besedila in šele tam dobijo svoj smisel oz. pomen. V tem pogledu je roman *Čefurji raus!* skorajda popoln obrtniški izdelek. In kako je Goran Vojnovič kot scenarist in režiser to dovršenost prenesel v filmsko formo?

Vsekakor je poglavitno, da se je odločil za vtis prvoosebne pripovedi, čeprav tovrstna



narativna struktura prinaša številne čeri, ki se jim ni v celoti izognil. S tehniko glas čez sliko je skušal podati anekdotno plat romana, a bistvena pomanjkljivost je v dejstvu, da ima gledalec težave s tem, da poveže *off* glas z glavnim protagonistom. Močnega povezovalnega elementa med njima ni ne na začetku pripovedi kot tudi ne kasneje, zato se zdi prvoosebna pripoved preveč vsiljena, umetna. Tudi subjektivni vložki glavnega protagonista oziroma halucinirana okularizacija ni prepričljiva v podajanju prvoosebne pripovedi, saj je prepogosto premalo povedna in ostaja na ravni shematskosti. Ne nazadnje vtisa prvoosebne pripovedi ni dovolj tudi zato, ker ima glavni protagonist Marko v filmu preveč resigniran pogled na dogajanje, medtem ko je v romanu kot prvoosebni pripovedovalec glavno gonilo pripovedi. V filmski naraciji umanjka tudi drugi bistveni element, in sicer fragmentarna struktura. Namesto 46 razdelkov, ki bi bili, roko na srce, za klasično filmsko formo vsekakor prevelik zalogaj, se je Vojnovič odločil za delitev dogajanja na dneve, ki z ostrimi rezi in mednapisi prekinjajo pripoved. A izkaže se, da je tovrstna časovna delitev nepotrebna, saj je časovno rangiranje povsem odveč in zgolj moti gledalca pri recepciji. Veliko učinkovitejša bi bila »tarantinovska« tematska porazdeljenost, ki jo je Vojnovič s povednimi naslovi poglavij pravzaprav nakazal v romanu. Tudi natančna jezikovna analiza bi pokazala, da se filmski jezik bolj navezuje na pogovorno ljubljansščino kot na

inovativno izpiljeno zapisano fužinščino. V tem smislu bi bil Vojnoviču vsekakor lahko za zgled Welsh/Boylov *Trainspotting* (1996).

Filmska pripoved *Čefurjev raus!* z mankom treh bistvenih »adutov« romana tako ostane zgolj izluščena tragična zgodba, ki je z dodanim koncem (vsi Markovi prijatelji prav tako doživijo žalosten konec) le še poudarjena. Zaradi vsega tega tudi filmski kritiki nad izdelkom niso bili tako navdušeni kot literarni. Peter Kolšek⁵ delo označi za »normalen« film, Zdenko Vrdlovec⁶ za »ne dobrega ne slabega«.

Da je mogoče roman *Čefurji raus!* prenesti v druge forme, je kmalu po njegovem izidu dokazal gledališki režiser Marko Bulc, ki je v gledališču Glej uprizoril istoimensko monodramo v interpretaciji Aleksandra Rajakovića – Saleta. Ta je v slabi uri in pol odigral 22 likov in pripomogel, da je »Vojnovičev roman na Glejevem terenu zadržal vso svojo pristnost«⁷. Monokomedija je obveljala za »dognano, dobro izvedeno in učinkovito predstavo, ki gledalca kljub svoji skrajno okleščeni odrski podobi brez scenografije ali rekvizitov, /.../ drži v nenehni pozornosti ves čas svojega trajanja, pri tem pa poskrbi tudi za obilico zabavnih trenutkov«⁸. V filmski adaptaciji gledalec tega žal ne občuti. Ob tem se poraja vprašanje, kakšna bi bila filmska pripoved, če bi *Čefurje raus!* režiral nekdo drug in ne avtor/pisatelj. »Zunanji« ustvarjalen režiser bi se ob priredbi skorajda moral oprijeti vseh bistvenih lastnosti romana, ne pa jih popolnoma opustiti, hkrati pa bi ob sami romaneskni zgodbi morebiti podal tudi lastno interpretacijo.

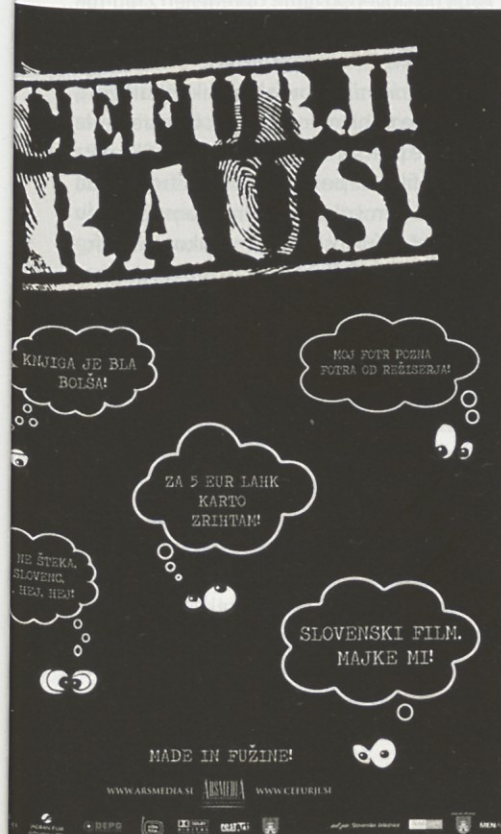
Čefurji raus! so ena redkih slovenskih filmskih adaptacij, v prvi vrsti posnetih zaradi prepoznavnosti samega literarnega dela, saj naši filmski ustvarjalci književnost obravnavajo zgolj kot vir dramatičnih zgodb, motivov in tém. Kljub temu pa se potrjuje ugotovitev, da scenaristi ob adaptiranju domačih literarnih del le redko izkažejo svojo avtorsko poetiko, še pogosteje pa z osredotočanjem na fabulativno plat prepogosto zanemarijo druge, stilno-slogovne vidike izvirkov.

5 Kolšek, Peter: Film: *Čefurji raus!*. *Delo*, 5. 10. 2013, str. 19.

6 Vrdlovec, Zdenko: Ne dobri ne slabi – *čefurji*. *Dnevnik*, 6. 9. 2013, str. 19.

7 Jesenko, Primož: Marko Đorđić, *čefur*. *Delo*, 11. 3. 2009, str. 33.

8 Butala, Gregor: Uspešna odrska presaditev. *Dnevnik*, 10. 3. 2009, str. 24.





Asimilacija uspela: Čefurji raus!

Gorazd Trušnovec

»Multikulti ist tot!«¹ je pred tremi leti vzklila Angela Merkel in s tem dodala še kakšno sporno dimenzijo že tako umazani besedi asimilacija. Toda ker je na vsebinskem preigravanju tega pojma Goran Vojnovič zgradil večji del svoje publicistične kariere, je njena uporaba na mestu. Še posebej v kontekstu zanimivega paradoksa v novejši slovenski kinematografiji, ko sta s svojimi celovečernimi deli kot takimi, njihovimi protagonisti, vzdušjem ter načinom razvoja pripovedi in interakcije med liki najbolj zadela tisti abstraktni pojem »slovenskega filma«, ki se ga v javni zavesti držijo praviloma slabšalni atributi (čeprav natančnejša analiza kaže, da gre za prejkone fantomski skupek predsodkov), prav Miroslav Mandić s filmom *Adria blues* (2013), o katerem smo dovolj natančno pisali v prejšnjem *Ekranu*, in Goran Vojnovič s *Čefurji raus!* (2013). Oba filma ponazarjata – v nasprotju z uvodnim vzlikom – uspešno asimilacijo, dasiravno ne nujno na neposredno razviden način. Skozi natančnejše razčlenjevanje filmov namreč ugotovimo, da sta skoraj dobesedni uprizo-

ritvi vseh ali vsaj številnih negativnih lastnosti, ki jih lepimo na ponarodelo pojmovno tvorbo »slovenski film«. Govorimo seveda o poenostavitvah, toda tu gre predvsem za vprašanje, v kolikšni meri avtor pristaja na tiste kulturne vzorce, katerih skupek lahko skozi nereflektirano in pogosto povsem namerno ali celo nezavedno ponavljanje in utrjevanje postane nekakšna generična oznaka (kot taka seveda strokovno sporna, vendar očitno dovolj opisna, da se uveljavi tudi ali predvsem za splošno uporabo), v kolikšni meri pa jih ustvarjalno preoblikuje, preseže ali celo zanika. Kljub temu, da *Adria blues* in *Čefurji raus!* obravnavata milje in protagoniste priseljencev oz. njihovih potomcev oziroma da pripadata temu miljeju tudi avtorja dotičnih del, sta njuna celovečerca povsem ukalupljenja v omenjene vzorce.

Kaj je sploh problem Marka Đorđića, protagonista filma *Čefurji raus!*? Definira ga skoraj bartlebyjevsko zanikanje želje po čemerkoli – predvsem se mu ne ljubi trenirati košarke. Sicer pa živi v prav čedni, barvito idilični stanovanjski soseski, brez

resnih socialnih problemov, in rad molče gleda v prazno. Večinoma se mu nekaj kar dogaja, pasivno pada v situacije, še raje zgolj poseda pred blokom, aktiven je le v izogibanju konfrontacijam, predvsem tisti s košarkarskim trenerjem (raje, kot da bi se soočil z njim oziroma se mu dejavno uprl, zaključi s športom) in z očetom, kjer je krivda glede razreševanja konfliktov sicer deljena. Bolj ali manj neučinkovit poskus soočenja ali vsaj resnejše komunikacije, kjer Marko ne izjeclja drugega kot jamranje, kako težko mu je bilo ob raznih priložnostih, nazadnje izzvneni v pobeg v Bosno. Film izpostavi tisto, kar je z jezikovnim briljiranjem prikrila njegova razvpita literarna predloga: da je v središču pripovedi luzerski protagonist, ki vse do konca ne ve, kaj bi sploh rad.

Če posebej ne izpostavljam trpeče (pasivne) matere, skozi lik očeta zanimivo priplava na površje motiv determinizma: človek ni gospodar svoje usode, rešitve in avtonomije ni, akcija je obsojena na neuspeh ipd. Markovemu očetu je njegov oče prekinil obetavno nogometno kariero in ga posadil na vlak za Slovenijo, kjer ga je čakala služba, v naslednji generaciji pa se to ponovi v nasprotni smeri, saj oče po Markovi prekinitvi obetavne košarkaške kariere sina posede na vlak za Bosno (kjer naj bi se naučil dela). Napredka ni, upor je nemogoč, samo iz generacije v generacijo se ponavljajo neke bedaste geste.

Toda v tem, ko v *Čefurjih raus!* gledamo »tipično slovenski film«, opredeljen z niti-niti mlačnostjo (ne smešen ne resen, ne v dialektu ne v slovenščini, ne dober ne slab, kot ga je v *Dnevniku* povzel Zdenko Vrdlovec), lahko vse to gledalca uspava, da spregleda v ozadje potisnjeno »družbeno kritiko«. Pa čeprav film neposredno otvori trditev, da komunizem sploh ni izumrl, ampak prav lepo živi v »fužinskem komšiluku« (metaforično: v Sloveniji), kjer vsak komu kaj zrihta ali vsaj koga pozna, ki to lahko (metaforično: korupcija cveti), sprejemanju odgovornosti in kazni se pa najraje pobegne (metaforično: zakon je zgolj za bedake).

Markov trenutek upora se izrazi skozi požig kosovnega odpada oziroma v požaru, ki je samemu sebi namen, v katerega plamenih predvsem narcistično, infantilno (govorimo o likih, ki dekleta odganjajo s kamenjem) halucinira podobo sebe in svojih dvoriščnih kompanjonov. V tem kontekstu omenjati hlapca Jerneja in njegov konec bi bila kajpak blasfemija, razen kot še en dokaz uspele asimilacije ...



Gremlino mi po svoje 2

Tina Poglajen

V kulturnem imaginariju slovenstva planinska narava in gore od nekdaj zasedajo poseben prostor, ki se je od samih začetkov prenesel tudi na domači film: od *V kraljestvu zlatoroga* (1931, Janko Ravnik) in *Triglavskih strmin* (1932, Ferdo Delak), slovenskih različic *Berg-* in *Heimatfilma*, pa kasneje do *Kekca* (1953, Jože Gale) in *Cvetja v jeseni* (1973, Matjaž Klopčič) je mogoče zaslediti povezavo med nacionalnostjo, »domovino« in naravo; kontrast med krhko naravno idilo, ki ji grozi urbana kultura; ter nostalgično vračanje v okolje zdravega in vedrega (slovenskega) planinskega raja. V času krize takšni sentimentalizmi dobijo nov zagon, še posebej če se najdemo ne le v ekonomski krizi, temveč tudi v »krizi vrednot«, pred katero opozorila od vsepovsod kar dežujejo – pri čemer gre običajno za vrednote, ki so nedoločena zmes poštenosti, preprostosti (uveljavljenih označevalcev slovenskega nacionalnega značaja) in tradicionalizma.

Morda so takšni premisleki v zvezi z nadaljevanjem slovenske megalopisne, *Gremlino mi po svoje* (2010, Miha Hočevar), pretirani in je postavitev v naravo pod Julijskimi Alpami slučajna – konec koncev, kje pa naj se dogaja film o tabornikih drugje kot v naravi? Morda je celo glasbena referenca na *Cvetje v jeseni* in *cameo* Milene Zupančič le cinefilski pomežik klasiki. Nič zato. Taborniki v obeh delih *Gremlino mi po svoje* so namreč tako preprosti, pošteni, prizadevni, dobronameri (občasen, neškodljiv hec je v to seveda

všet) in tako naprej, da dodatne simbolike niti ne potrebujejo. Pravzaprav delujejo kot *poster-boys* za vse tiste vrednote, ki naj bi bile danes v nevarnosti. Radi imajo (našo) naravo, čeprav niso ekologi. Vzgapajo mlajše od sebe, ampak ne permissivno ali zaščitniško. Radi imajo svoj red, ne pa birokracije (sploh, če je ta slavnata). Radi imajo joške in riti, čeprav priznavajo, da so ženske kot celota sicer sitne in zakomplicirane. Tehnologija (*Gremlino mi po svoje*) in mediji (*Gremlino mi po svoje 2*) so prej vir splošne panike in napačnih informacij kot pa orodja. Med njimi so regionalna rivalstva, a ko se je treba boriti proti zunanjemu vsiljivcu, znajo stopiti skupaj.

Morda bi glede na ta opis pomislili, da gre za skupino tabornikov, ki jo sestavljajo starejši konservativni slovenski (beli, heteroseksualni – ti označbi sta seveda skoraj odveč) moški, a bi se v tem zmotili: gre za mladinski film, v katerem je večina junakov (in junakinj) otrok in najstnikov. Junaki so politično nekorektni Kekci in Mojce, iztrgani iz svojega časa in na silo preseljeni v 2013, ki z ukano in dobro voljo v rog uženejo zlobno Anjo Panjo, katere edini smisel obstoja je, da jim greni užitek in moti njihov način preprostega življenja. Inšpektorica otroke muči podobno kot ravnateljica Volovškar iz Dahlove *Matilde* (preverja, če je vse v skladu z evropskimi predpisi), zato jo povsem zaslužno doleti tudi (skoraj povsem) enaka usoda, le da je inšpektorica pred tem deležna še bežne spolne objektivacije. *Gremlino mi po svoje* (2)

se v nečem vendarle razlikuje od Kekcev in drugih predhodnikov, od »modernizacije« je film le nekaj odnesel: sproščenost v vulgariziranih ter v oprezajočem moškem pogledu.

Če je pri več branjih najzgodnejših slovenskih gorskih filmov moč zaslediti idejo o ogroženem slovenstvu v kontekstu srbskega imperialističnega pritiska tistega časa in interpretiranje tovrstne filmske produkcije v smislu simbolne pokrajine, pa ima »nova« stara simbolna pokrajina tudi novega zunanjega sovražnika: v političnem in ekonomskem vplivu tujih, evropskih in svetovnih organizacij, ki otežuje vsakdanje življenje in učinkuje razdiralno. V *Gremlino mi po svoje 2* skupina prej omenjenih konservativnih tabornikov, ujetih v telesa otrok ali mladostnikov, v odgovor na »iznajdbe sodobnosti« odmahne z roko, češ to so komplikacije – poglejte, mi sami jih nočemo, pa smo vendar otroci. Reševanje sodobnega razkrajanja družbene kohezije na ta način je bolj klavarno: sestoji iz poskusa vračanja v nekakšno mitično izvorno stanje, ki naj bi se vrnilo že z dovolj vnetim zanikanjem razlik med kategorijami spola, rase in podobnega. Skupnost se v taki ideji ne združuje več politično (pravzaprav je v *Gremlino mi po svoje 2* na tem poseben poudarek), ampak (spet) na podlagi identitete; tudi z glorificiranjem domnevno idiličnega (ali vsaj »avtentičnega«) preteklega življenja. Vendar pri tem nastopi težava: takšno družbeno vezivo je po definiciji izključujoče in normativno (če zanemarimo, da se ohranja in obnavlja z ideologijo 19. stoletja, z utrjevanjem nacionalnih partikularizmov kot identitetnega odpora); rešitev situacije »krize vrednot« in zvneča poenostavitve življenja pa neizogibno pomenita poenostavitve le za močnejšega.

Koga še zanima prihodnost filma v Sloveniji?

Igor Kadunc

Na festivalsko soboto, 14. septembra letos, se nas je v zeleni dvorani Avditorija Portorož zbralo kakšnih dvajset, da bi poslušali, kaj se v teh turbulentnih časih obeta slovenskemu filmu. Namen organizatorjev je bil celo še bolj ambiciozen, saj naj bi imeli strokovni posvet o strateškem razvoju avdiovizualnega (AV) področja v Sloveniji. Pa žal ni bilo nič od tega. Prisotni so sicer bili v. d. generalne direktorice direktorata za medije Ženja Leiler Kos, dva člana sveta in direktor SFC Jožko Rutar ter urednik igranega programa na TV Slovenija Jani Virk, vendar ni bilo skoraj nobenega producenta, režiserja, niti novinarjev. Zdelo se je, da so organizatorji in direktor SFC tam le ker je bil posvet najavljen in se je »moral zgoditi«. Meni, ki sicer ne sodim med avtorje, je bilo kar malce grozljivo, skoraj srhljivo. Že nekaj časa se podpora slovenskemu filmu zmanjšuje, kaj bo naprej, pa tako rekoč nikogar ne zanima. In to v času, ko je očitno, da se bo morala vsa AV-produkcija še kako boriti za vsak evro! Ali se je vsa energija izčrpala v razpravah Filmske iniciative, premlenju osnutka NPK ali pa v festivalskih in pofestivalskih aktivnostih, ne vem.

Pa je bilo vredno prisostvovati, kajti posredovanih je bilo nekaj sporočil, ki ne napovedujejo nič dobrega. Jožko Rutar je posvet razdelil na tri dele, od katerih je bil prvi posvet o prihodnosti filma, kar si je zamislil bolj kot dialog z Janijem Virkom, drugi prikaz aktivnosti SFC pri trženju lokacij in tretji del posvet o izobraževanju.

Prvi del je bil spodbujen z dan prej podpisanim pismom o nameri med SFC in RTV Slovenija. Iz vsebine izhaja obupna želja, da bi instituciji začeli vsaj malo sodelovati in olajšali delo producentom in avtorjem. Že za nastanek je bila potrebna pomoč MzK.

Ustanovi doslej enostavno nista našli načina, da bi se dogovorili o osnovnih stvareh, ki bi producentom omogočile uskladitev z obeh ustanov pomembno podprtih projektov. Čeprav je res, da je RTV kot koproducentka pogosto sodelovala pri projektih, ki so pridobili sofinanciranje SFC (in pred tem FS), vendar je bilo to sodelovanje odvisno od sposobnosti producentov in pripravljenosti odgovornih na TV Slovenija za sodelovanje. S spremembami tehnologije (filmski laboratorij RTV postaja odvečen ...), z možnostjo snemanja glasbe drugje ali omejitvijo produkcije kostumskih filmov se je obseg tega sodelovanja zmanjševal.

Nov zakon o SFC in potrjena obveza za vlaganje 2 % od RTV-prispevka pa daje osnove za drugačno sodelovanje. V pismu o nameri je temu namenjenih pet vrstic. Te govorijo o tem, da si bosta ustanovi izmenjavali informacije, pomembne za razvoj filmske in AV-dejavnosti. Zagotovo bi to – glede na to, da sedeža obeh ustanov loči le 300 metrov – lahko počeli tudi brez zaveze v pismu! Pomembnejše je določilo, da bosta usklajevali programsko politiko in sodelovali pri filmskih oz. AV-projektih, ki jih bosta prepoznali kot nacionalne projekte večjega pomena. Takšne projekte bosta uvrstila v svoji srednjeročni programski strategiji. Za RTV to ne bi smelo predstavljati večjega problema, kajti tudi svoj prispevek v obliki 2 % za filme, prvenstveno namenjene kinematografskemu predvajanju, lahko pogojuje. SFC pa bo imel z izvajanjem tega že lahko probleme. Ustanovljen je namreč (poleg drugih nalog) za razdeljevanje s strani EU dovoljenih državnih pomoči podjetjem za produkcijo filmov in AV-del. Za razdeljevanje pomoči pa mora spoštovati osnovne principe delovanja, to je imeti zelo jasno

določene kriterije izbora projektov, ki jih bo podprl, tako da se vsi producenti lahko z enakimi možnostmi prijavijo za pridobitev sofinanciranja. Torej bo potrebno prepoznane nacionalne projekte večjega pomena pretočiti v sistem točkovanja, ki ga mora za povrh potrditi še Komisija EU. Torej bi bil lahko problem, v kolikor bi SFC pričel izvajati tudi zelo aktivno programsko (ne le žandarsko) politiko. Upam, da so na SFC in MzK preverili in našli ustrezen način, kako bo lahko to SFC kljub temu izvajal.

Sam menim, da bi lahko že sedaj direktor SFC v okviru projektov, ki bi jih strokovna komisija ocenila z zadostnim številom točk, podprl in izbral za sofinanciranje tiste, ki naj bi predstavljali pomembne skupne projekte. Problem pa je drugje – projekti so bili namreč do sedaj televizijski ali pa so nastali v neodvisni produkciji z majhno podporo RTV. Sedaj pa bodo morali biti takšni projekti neodvisnih producentov sprejeti v sofinanciranje TV v okviru razpisa za porabo 2 % in s sofinanciranjem SFC (upam, da ne več z omejitvijo najvišjega zneska sofinanciranja 600.000 EUR). To pa pomeni, da bo moralo priti do časovno usklajenih razpisov (ne le datumov, ampak tudi časa izbora) ter da bodo morali projekti zadovoljiti tako komisijo (urednike) RTV kot tudi strokovno programske komisije SFC. Če bo to narejeno, potem bi skupni projekti nastali brez vsakršnih problemov. In zakaj niso že doslej? Ne vem, kajti to je že določala 4. alineja 5. člena zakona o SFC. Vem samo, da bi bilo za to po odločitvi ustavnega sodišča, da mora RTV nameniti za svoje projekte 2 %, potrebne le malo dobre volje odgovornih. No, s podpisanim pismom o nameri bo to postala moralna obveza, ki naj bi jo nadziral direktorat za medije. K temu jih zavezuje

tudi zadnji stavek omenjenih petih vrstic, da bosta usklajevala roke in pogoje javnih razpisov. Zadnjega (namreč določanja pogojev) pa po mojem skromnem mnenju SFC pravzaprav ne sme početi.

Vse drugo, zapisano v dotičnem pismu, bi lahko RTV in SFC izvajala že doslej. Če bo k temu pripomogla sedaj predvidena delovna skupina, potem je upanje, da se povsem običajne in tudi že zdaj v določeni meri izvajane aktivnosti tudi realizirajo.

Morda je prav podpis tega pisma o nameri vzrok, da si je vodja posveta Jožko Rutar zamislil kot osnovo za razpravo o problematiki slovenskega filma dialog med seboj in Janijem Virkom. Zanimivo, vendar je prihodnost slovenskega filma odvisna še od česa drugega kot od urejanja odnosov med SFC in RTV. Že sedaj sta namreč 2 % od RTV-prispevka (1,6 mio EUR) znesek, ki je praktično enak letnemu znesku sofinanciranja filmov s strani SFC! Problem, ki ga izpostavljajo predstavniki RTV, je, da sedaj s svojimi kadri vplivajo na nastajanja svojih projektov v vseh fazah, po diktaciji zakona pa bodo ta vpliv izgubili in – tako kot je pri sofinanciranju projektov s strani SFC – na koncu dobili izdelek, ki bo nastal v celoti le pod vplivom producenta in njegovih avtorjev. Ali gre za namišljeni ali stvarni problem, s katerim se srečuje tudi SFC, prepuščam za to poklicanim. Vsekakor pa vredno poglodbene diskusije.

Zanimiv je bil prispevek direktorice direktorata za medije Ženje Leiler Kos. Denarja za SFC v letu 2014 ne bo nič več kot v letu 2013. To pomeni 3,8 mio EUR za delovanje sklada in sofinanciranja vseh dejavnosti ter 700.000 EUR za AV (sedaj se že ve, da bo slednjega le za 616.000 EUR). Če vemo, da so bili običajni proračuni za oboje okoli 6 mio EUR (leta 2011 6,75 mio EUR), potem je jasno, da tudi pod tem vodstvom MzK ne priznava, da bi bila filmska dejavnost znotraj

kulturne podfinancirana! Se še kdo spomni, da naj bi leta 2012 za SFC bilo na voljo 8,5 mio EUR? Sedanji znesek je pol manjši od tedaj sprejetega! In to kljub vsem argumentom in aktivnostim Filmske iniciative. Svojo naklonjenost filmu branijo na MzK s tem, da naj bi bila že zagotovitev sredstev v enaki višini velik uspeh!

Ker se je že zdelo, da prave razprave sploh ne bo, sem zburkal zanimanje z željo po nekaj osnovnih, vendar bistvenih odgovorih. In bili so interesantni. Zanimalo me je namreč, kdaj bodo odpravljene omejitve delovanja SFC, ki jih je prinesel ZUJF (plača samo za tri zaposlene in nepokrivanje materialnih stroškov SFC), in z njimi obveznost producentov, da plačujejo delovanje SFC. Priznam, odgovor me je šokiral. MzK se namreč s tem sploh ni ukvarjalo, kajti to naj bi reševali z novim zakonom o SFC, in to na predlog vodstva SFC! Predvsem zaradi tega, ker naj bi nov zakon prinesel dodatne »izvenproračunske vire«! To je sicer (fiksna) ideja Rutarja že od prvega sestanka z dr. Žigo Turkom. Namesto da bi SFC takoj usposobili za delovanje in bi ta odpravil zaračunavanje tarif, se vztraja na nečem, česar skoraj zagotovo ne bo. Namreč, če se ni našlo izvenproračunskih virov v času, ko nismo poznali besede kriza, je sedaj to praktično nemogoče izglasovati v parlamentu! Že pred festivalom sta bila tako premierka Bratuškova kot finančni minister Čufer jasna, da »novih davkov ne bo«! Še bolj šokantno je, da naj bi bil učinek tarif celo pozitiven, ker naj bi bile vloge kakovostnejše. Direktor je posredoval tudi podatek, da so producenti lani prispevali več kot 30.000 EUR za delovanje SFC. Če to postavimo ob bok izgubljenim 700.000 EUR proračunskega denarja, ker zaradi potrditve tarif na vladi ni bil pravočasno objavljen razpis za AV-medije, potem vidimo, kakšen »dober posel« je naredil Rutar. Kdaj bi bil nov zakon o SFC sprejet, nismo izvedeli.

Iz besed direktorice direktorata za medije je tudi jasno, da denarja iz »izvenproračunskih« virov ni pričakovati vsaj do leta 2015. Prav tako nimajo niti rezervnega scenarija za zagotovitev vsaj približno primernih sredstev za film! Torej, če jim ne uspe sprejeti novega zakona o SFC in obdavičiti dejavnosti, povezanih s filmom, potem bodo ostali cilji, zapisani v osnutku NPK, črke na papirju brez vsakršne možnosti za realizacijo. Od Filmske iniciative zahtevanih 4,4 % sredstev MzK tako očitno ostaja le iluzija.

Iluzija ostaja tudi aktivna vloga SFC na področju spodbujanja tujih producentov za snemanje v Sloveniji. Brez denarja za delovanje, brez primerne osebe na SFC, ki bi se s tem intenzivno ukvarjala, bo predstavljeni spletni portal edina aktivnost. Verjetno vsi vemo, da je tak portal pogoj za delovanje, vendar sam od sebe ne prinese veliko, ker je potrebno proaktivno delovanje. Torej intenzivno osebno privabljanje producentov. O tem, kako jih prepričati, da bi prišli k nam, ko pa imajo na Hrvaškem veliko boljše davčne pogoje, pa nič. Pa čeprav vemo, da brez tega ne bo šlo. Še vedno se recimo pri nas sendvič statistu šteje kot njegov avtorski honorar in bo sedaj obdavčen ne le z dohodnino in s prispevkom za SPIZ, ampak še za zdravstveno varstvo.

Pričakujem, da bo za del posveta, ki se je nanašal na izobraževanje, objavljen poseben prispevek. Vtis je bil, da so udeleženci po dveh letih veljavnega zakona veliko preveč govorili v smislu francoske fraze »il faut« (potrebno bi bilo).

V času zaključevanja redakcije se v parlamentu sprejema proračun, ki je določil, da bo za področje filmske kulture v letu 2014 po razredu MzK na voljo vsega skupaj 5,9 mio EUR, leta 2015 pa 6,2 mio EUR. Oboje je manj, kot je bilo predvideno za leto 2013.

Pregled predvidenih sredstev

	Proračun 2013	Predvideni proračun za 2014	Proračun 2014	Proračun 2015	Index 2014 na 2013	Index 2015 na 2013
za javne zavode na področju filma in AV kulture	1.300.000	1.300.000	1.274.437	1.456.078	98,0	112,0
za Slovenski filmski center	4.094.491	4.094.491	3.856.730	3.957.411	94,2	96,7
za programe za avdiovizualne medije	700.000	700.000	616.000	626.718	88,0	89,5
za art kino in nakup filmov skupno	123.000	123.000	123.441	125.572	100,4	102,1
skupaj za filmsko kulturo	6.217.491	6.217.491	5.870.608	6.165.779	94,4	99,2



Utapljanje v številkah

Zoran Smiljanić
Filmski naslovi od 1 do 100

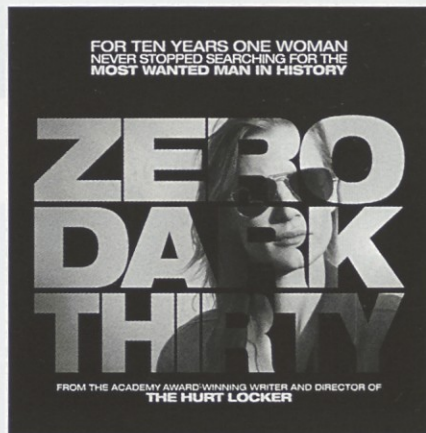


Se spomnite filma *Utopljanje po številkah* (*Drowning by Numbers*, 1988, Peter Greenaway)? Po vsem filmu so bile razporejene številke od 1 do 100 (ne vedno v pravilnem zaporedju), pojavljale so se na vseh mogočih mestih, včasih jih je nastopilo več hkrati ali pa so jih izgovorili protagonisti. In porodila se je ideja: kaj ko bi sestavili seznam petdesetih, ne, stotih filmov (in še kakšnega za povrh), ki imajo v naslovu številke od 1 do 100? Brez prekinitve, tako kot na filmu? Rečeno, storjeno. Od številke 1 do 10 se je filmov kar trlo, zato smo morali mnoge zanimive naslove odšteti, tudi od 10 do 20 se jih je kar množilo, lahko smo računali na tiste do 50, po številki 60 pa so se naslovi hudo zdesetkali. Da bi ohranili neprekinjen niz, je bilo treba poseči tudi po bolj obskurnih naslovih.

Številke imajo svojo moč in pomen. Filmi so jih od nekdanj radi uporabljali, na veliko so jih kradli pravljicam (3, 7, 9, 11, 12), mitom, legendam, Bibliji, literaturi ... 4 jezdec apokalipse. Petek 13. Ali Baba in 40 razbojnikov. 101 Dalmatinec. 120 dni republike Salò. 127 ur. 300. 400 udarcev. Fahrenheit 451. THX 1138. 1941. New York 1997. 2000 manijakov. 2001: Odiseja v vesolju. 1984. 20.000 milj pod morjem. Beverly Hills 90210 ... Številke, ki so se zapisale v zgodovino. Vsak film, ki v svojem naslovu nosi številko, bi rad dosegel tisti magični zven, ko bo šla številka v ušesa in postala del kolektivne zavesti. Kar je pogosto problem, saj so najboljše številke že zasedene, a vedno se da odkriti in lansirati kaj novega. Številke v naslovih se nanašajo na najrazličnejše reči: lahko so števniki, datumi, letnice, merske enote, naslovi, kalibri orožja, tehnične oznake, oznake avtocest, število protagonistov, dolžine penisa ali pa nekaj čisto drugega ... V prvi vrsti nas je zanimal pomen številke oziroma na kaj se nanaša. Nazadnje smo dodali še ničlo na začetku in slovenske filme na koncu. Naj se preštevanje začne!



Utopljanje po številkah



0. 00:30 - Tajna operacija (Zero Dark Thirty, 2012, Kathryn Bigelow)

Zero Dark v vojaški terminologiji pomeni polnoč, *Zero Dark Thirty* je torej pol enih ponoči, kot tudi koda za akcijo »under the cover of darkness« (v zavetju noči) in seveda za operacijo, v kateri so likvidirali Osama bin Ladna; vse s filmom vred pa pušča neprijeten priokus. Z ničlo v naslovu se ponašata tudi *Nezadostno iz vedenja* (Zéro de conduite, 1933, Jean Vigo) in *Apartment Zero* (1988, Martin Donovan), argentinski triler, od koder smo pobrali igrico, kjer prvi tekmovalc pove imeni dveh igralcev, drugi pa skuša uganiti naslov filma.



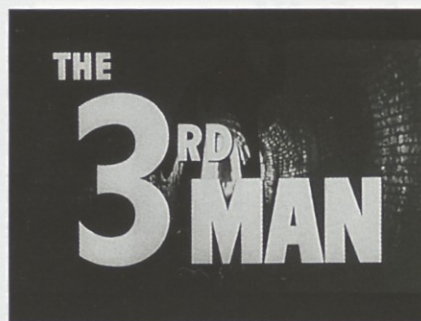
1. En, dva, tri (One, Two Three, 1961, Billy Wilder)

Predstavniki kokakole v Zahodnem Berlinu James Cagney en, dva, tri spreobrne zakr-

knjenega vzhodnonemškega komunista Horsta Buchholza v kapitalista s plemenitim poreklom. Nekaj podobnega se je zgodilo tudi nam, minus standard, minus poreklo. Sicer pa je »*The One*« ena najbolj prestižnih oznak na filmu: eden in edini je bil Marlon Brando v *Divjaku* (The Wild One, 1953, Laslo Benedek) in *Enookem Jacku* (One-Eyed Jacks, 1961, Marlon Brando), Jet Li v *Edinem* (The One, 2001, James Wong), Keanu Reeves v *Matrici* (The Matrix, 1999, Andy in takrat še Larry Wachowski), »*the one and only*« je bil tudi karizmatični Roger Hill v *Bojvnikih podzemlja* (The Warriors, 1979, Walter Hill), ki na začetku filma štejejo 9 vojakov.

2. Dva Jaka (The Two Jakes, 1990, Jack Nicholson)

Dva »džeka« sta Jack Nicholson in Harvey Keitel v ne tako uspešnem nadaljevanju *Kitajske četrti*. Z mulama je imela opravka Shirley MacLaine v *Sierra Torride* (Two Mules for Sister Sara, 1970, Don Siegel); ena je prava, druga pa Clint Eastwood. Še nekaj dvojcev: zasopli *Drugi dih* (Le deuxième souffle, 1966, Jean-Pierre Melville), zamorjeno *Dvojno Veronikino življenje* (La double vie de Véronique, 1991, Krzysztof Kieślowski), zakajeni *Morilci, tatovi in dve nabiti šibrovki* (Lock, Stock and Two Smoking Barrels, 1998, Guy Ritchie), zatrapani *Dva tedna za ljubezen* (Two Weeks Notice, 2002, Marc Lawrence) in zabebantski *2 na muhi* (2 Guns, 2013, Baltasar Kormákur).



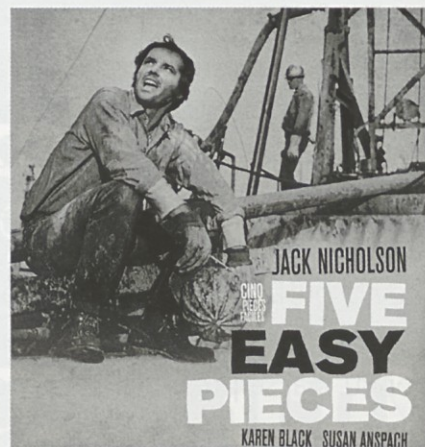
3. Tretji človek (The Third Man, 1949, Carol Reed)

Pravljino število, ki vsebuje prikrito grožnjo. V *Tretjem človeku* so Harryja Lima (Orson Welles) na dunajskem pokopališču Zentralfriedhof pokopali dvakrat, v *Trikrat pokopanim Melquiadesu Estradi* (The Three Burials of Melquiades Estrada, 2005, Tommy Lee Jones) pa so mehiškega emigranta zagrebli kar trikrat. *Trije* so tudi *botri* (3 Godfathers, 1948, John Ford), *mušketirji* (The Three Musketeers,

1973, Richard Lester), *Kondorjevi dnevi* (Three Days of the Condor, 1975, Sydney Pollack), *ženske* (3 Women, 1977, Robert Altman), *amigos* (Three Amigos!, 1986, John Landis) in *kralji* (Three Kings, 1999, David O. Russell). Poznamo tudi trilogijo *Tri barve* (Trois couleurs, 1993/94, Krzysztof Kieślowski) kot tudi konsenzualne ljubezenske trikotnike: *Tri zaljubljena srca* (Three of Hearts, 1993, Yurek Bogayevicz) in *Ljubezen v troje* (Threesome, 1994, Andrew Fleming). Mi pa se tresemo pred prihodom trojke ...

4. Štirje meseci, trije tedni in dva dneva (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007, Cristian Mungiu)

Toliko časa že traja nezaželena nosečnost, ko se nesrečna Romunka podvrže ilegalnemu splavu. Cena zanj bo visoka. Bolj zaželeni otroci bodo prijokali na svet po koncu filma *Štiri poroke in pogreb* (Four Weddings and a Funeral, 1994, Mike Newell).



5. Pet lahkih komadov (Five Easy Pieces, 1970, Bob Rafelson)

Jack Nicholson je v dveh zaporednih letih dvakrat nastopil v filmih, ki imata v naslovu besedo »easy«: *Easy Rider* in *Five Easy Pieces*. V slednjem je bil Bobby Dupea, čudežni pianist iz bogate družine, ki je zavrgel svoj glasbeni talent in življenje zapravlja z delom na naftni vrtni, žuriranjem in poniževanjem svoje neumne punce (sveže pokojna Karen Black). In kateri so naslovni »lahki komadi«? Chopinova Fantazija v f-molu, Bachova Kromatična fantazija in fuga, Mozartov Koncert za klavir in orkester v Es-duru K 271, Chopinov Preludij v e-molu in Mozartova Fantazija v d-molu. Hudo težki komadi, ki pričajo o tem, kako zlahka se je Bobby odrekel bleščeči karieri. Nič kaj lahko pa ni junakinji filma *Cleo od petih do sedmih* (Cléo de 5 à

7, 1962, Agnès Varda), ki 2 tesnobni uri čaka na rezultate preiskave, ki bodo pokazali, ali ima raka. Pa še skok v 23. stoletje: Luc Besson pravi, da nas bo odrešil *Peti element* (The Fifth Element, 1997), torej ljubezen.

6. Šesti čut (The Sixth Sense, 1999, M. Night Shyamalan)

Poleg vida, sluha, tipa, vonja in okusa bo da obstaja tudi šesti čut, ekstrasenzorična percepcija, v tem filmu sposobnost videnja mrtvih. Z rajnkimi se ubada tudi obešenjaška HBO serija *Pod rušo* (Six Feet Under, 2001–2005). Harrison Ford in Anne Heche sta nas mrcvarila kar *Šest dni, sedem noči* (Six Days Seven Nights, 1998, Ivan Reitman). Naslov *Šesti dan* (The 6th Day, 2000, Roger Spottiswoode) se nanaša na Staro zavezo, kjer je zapisano, da je Bog šestega dne ustvaril prvega človeka na Zemlji, Adama (v filmu ga uteleša Arnold Schwarzenegger).



7. Sedem samurajev (Shichinin no samurai, 1954, Akira Kurosawa)

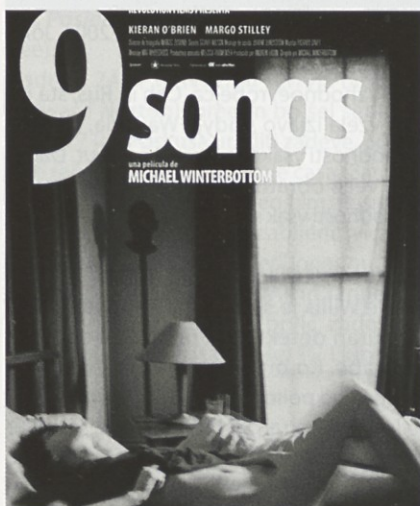
Nevarna, pogosto usodna številka. Od 7 so preživeli le 3 samuraji, 4 pa so se za vedno poslovili; enako razmerje je doletelo revolveraše Sturgesovega rimejka *Sedem veličastnih* (The Magnificent Seven, 1960). V vestern muzikalu *Sedem nevest za sedem bratov* (Seven Brides for Seven Brothers, 1954, Stanley Donen) se potrebnim mladeničem končno ne bo treba več udeleževati vprašljivih spolnih praks s kravami in z ovcami (o čemer nedvoumno priča pesem *Osamljeni dihur*), Billy Wilder pa nas je skušal nahecati, da se normalen moški po sedmih letih zakona lahko upre prelestni Marilyn Monroe v *Sedem let skomin* (The Seven Year Itch, 1955). Samo na filmu. Kevin Spacey je kruto kaznoval sedem grešnikov, ki so se

vdajali sedmim smrtnim grehom v *Sedem* (Se7en, 1995, David Fincher), tudi Ingmar Bergman se je v *Sedmem pečatu* (Det sjunde inseglet, 1957) zatekel v biblični citat, kjer se v Razodetju Sv. Janeza omenjata sedmi pečat in zlata trobenta. Roy Scheider je bil tudi brez Gena Hackmana *Močnejši od mafije* (The Seven-Ups, 1973, Philip D'Antoni) v temle bližnjem sorodniku *Francoške zveze*, sicer pa je *The Seven-Ups* interno ime za posebni policijski oddelek, ki taktično poskrbi, da aretirani kriminalci na sodišču zagotovo pokasirajo sedem let zapora. In več.



8. Osem in pol (8½, 1963, Federico Fellini)

Film naj bi se prvotno imenoval *La bella confusione* (Čudovita zmeda), nato je prevladal bolj izpovedni pristop s seštevanjem filmov, ki jih je Fellini posnel dotlej: 6 celovečerc, 2 kratka filma (kar zneso za 1 celega) in ½ filma (*Luči varietete* [Luci del varietà, 1950], je sožiral z Albertom Lattuada), kar skupno zneso 7 in ½. Fellini je režiral tudi *Mesto žensk*, ki nas pripelje do filma *8 žensk* (8 femmes, 2002, François Ozon), kjer se je oktet hudih bab spravil na enega samega moškega revčka.



9. Devet orgasmov (Nine Songs, 2004, Michael Winterbottom)

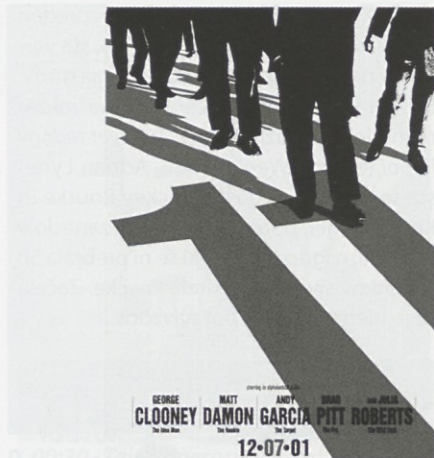
Slovenski (in mehiški) prevod je tendenciozen in zavajajoč: glede na to, da sta bila Lisa

in Matt v intenzivni zvezi celo leto, preden sta odšla vsak na svojo stran sveta, sta verjetno pridelala več kot devet orgasmov. Bilo pa je 9 pesmi. Tako je to, če pesmi zamenjuješ z orgazmi ... Tudi v *Devet tednov in pol* (Nine ½ Weeks, 1986, Adrian Lyne) sta se veselo onegavila Mickey Rourke in Kim Basinger, potem je Mickeyja zaneslo v sadomazo igrice in Kim (ki še ni prebrala 50 odtenkov sive) je spakirala kovčke. Začela se je njegova dolga pot navzdol ...



10. Desetka (10, 1979, Blake Edwards)

Bo Derek, »najlepše dekline na svetu«, je od Dudleyja Moora za videz dobila čisto desetko, v hotelski sobi pa so ji ratingi nekoliko padli, dol je padlo tudi Dudleyju, zato se je skesano vrnil k Julie Andrews. V zgodovinskem eposu *Deset zapovedi* (The Ten Commandments, 1956, Cecil B. DeMille) je Mojzes (Charlton Heston) popeljal svoje ljudstvo prek puščave in Rdečega morja do gore Sinaj, od koder se je vrnil z 10 zapovedmi. A jih nikoli nismo kaj prida upoštevali.



11. Oceanovih 11 (Ocean's Eleven, 2001, Steven Soderbergh)

11 moških, 3 igralnice, 150 milijonov dolarjev in ena sama možnost. Rop je bil uspešen, denarja kot pečka, kljub temu sta pod Soderberghovo taktirko sledila še *Oceanovih 12* (2004) in *13* (2007). Vse skupaj pa se je začelo 41 let prej, v »Rat Pack« potegavščini *Enajst veteranov* (Ocean's Eleven, 1960, Lewis Milestone).

12. 12 jeznih mož (12 Angry Men, 1957, Sidney Lumet)

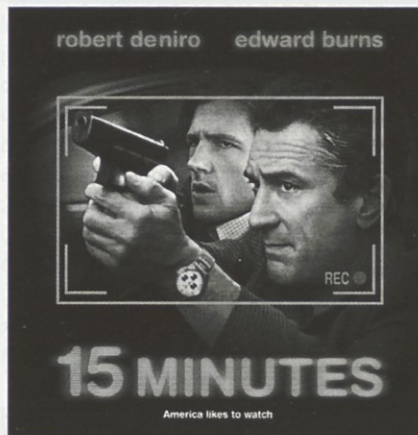
Naslov, ki se je zapisal v zgodovino. Porotniki ne nastopajo z imeni, pač pa s številkami od 1 do 12. Henry Fonda je porotnik št. 8. Sprva edini kviri enoglasno obsodbo nekega mulca, obtoženega za umor, sčasoma na njegovo stran kapljajo posamezni porotniki, dokler se na koncu ne zedinijo, da je fant nedolžen. Še dva ducata: *Ducat umazancev* (The Dirty Dozen, 1967, Robert Aldrich) in *12 opic* (12 Monkeys, 1995, Terry Gilliam).

13. 13 Tzamenti (2005, Géla Babluani)

Trinajstica je opoteča: revni gruzijski imigrant je preživel rusko ruleto, zaslužil neverjetnih 850.000 €, nazadnje pa mu je sreča obrnila hrbet. Podobno se je zgodilo režiserju: original mu je prinesel uspeh, slavo in priznanje, ameriška priredba *13* (2010) pa polom. V filmu *Napad na policijsko postajo* (Assault on Precinct 13, 1976, John Carpenter) je številka 13 botrovala masovnemu masakru, v *Trinajstem bojevniku* (The 13th Warrior, 1999, John McTiernan) je le-ta prinesel zmago Vikingom, kubanska raketna kriza 1962 se je srečno iztekla v *Trinajstih dneh* (Thirteen Days, 2000, Roger Donaldson), vendar so JFK že dobro leto pozneje ustrelili v Dallasu. V *13 morilcev* (Jūsán-nin

no shikaku, 2010, Takashi Miike) se 13 samurajev spopade z 200-glavo vojsko: samuraji pobijejo večino nasprotnikov (torej je vsak posameznik posekal povprečno 15,3 sovraga), pri tem jih 11 umre, 2 preživita.

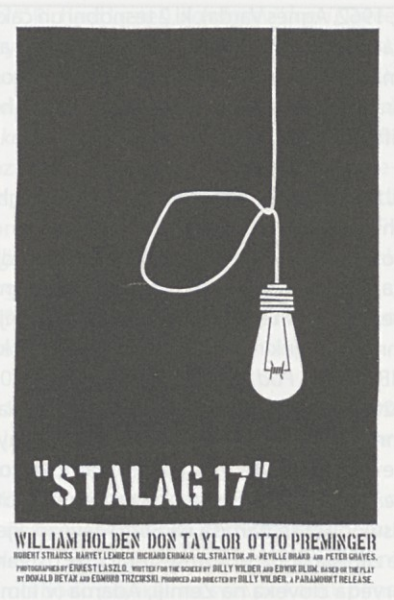
14. Fourteen Hours (1951, Henry Hathaway) Drama studia 20th Century Fox o mladeniču, ki se povzpne na polico nebotičnika z namenom, da bo skočil. Kdo je, zakaj hoče to storiti in ali ga bodo rešili? Drama je trajala 14 ur in se je končala dokaj srečno, precej manj pa njeno nadaljevanje: na dan premiere filma je na polico splezala hči enega od Foxovih direktorjev in se pognala v globino ... Film so nato za 6 mesecev potegnili iz obtoka. Španski *14 Kilometers* (14 kilometros, 2007, Gerardo Olivares) opisuje tri ilegalne emigrante, dva moška in dekle, ki jih na poti do obljubljenega Zahoda odložijo 14 km od meje v alžirski puščavi. Aktualno.



15. 15 minut slave (15 Minutes, 2001, John Herzfeld)

Dva Vzhodnoevropejca, Čeh in Rus, sta resno vzela izjavo Andyja Warhola, da bo v prihodnosti vsakdo slaven 15 minut. Danes bolj velja obratna maksima, da bo imel v prihodnosti vsak svojih 15 minut zasebnosti.

16. 16 ulic (16 Blocks, 2006, Richard Donner) Bruce Willis je star, bolan, iztrošen, alkoholiziran detektiv tik pred iztekom roka uporabe. Ko bi moral nekega kaznjenca privedi od policijske postaje do sodišča (ki je le 16 ulic stran) v 118 minutah, se zdi to le še ena žalitev. A naj vas to ne zavede; ko bo postalo vroče in bodo začele deževati kroglice, bo Willis spet postal tisti energični in neuničljivi akcijski junak, kot smo ga vajeni. »Yippii-ka-yay, motherfucker!«



17. Stalag 17 (1953, Billy Wilder)

Nemški zapor za ameriške vojne ujetnike. Nekdo Nemcem izdaja vsak poskus pobege, sum pade na sebičnega in arogantnega Williama Holdna. Je najbolj sumljiv tudi res kriv? Mati vseh vojnih zaporniških filmov. Plus *Še enkrat 17* (17 Again, 2009, Burr Steers), eden od številnih filmov, kjer se protagonist vrne v svoja najstniška leta, kar pripelje do številnih nenavadnih situacij.

18. Apollo 18 (2011, Gonzalo López-Gallego) Zgodovinska fikcija, ki pojasnjuje, zakaj je NASA opustila program Apollo in zakaj se Američani niso nikoli več vrnili na Mesec. Plus *18 Again!* (1988, Paul Flaherty), eden od številnih filmov, kjer sorodnika (v tem primeru ded in vnuk) zamenjata leta in telesi, kar pripelje do številnih nenavadnih situacij.

19. K-19: Črna vdova (K-19: The Widowmaker, 2002, Kathryn Bigelow)

Prva ruska nuklearna podmornica se že na prvi plovbi katastrofalno pokvari. Kdor ima tako tehniko, ne potrebuje sovražnikov.

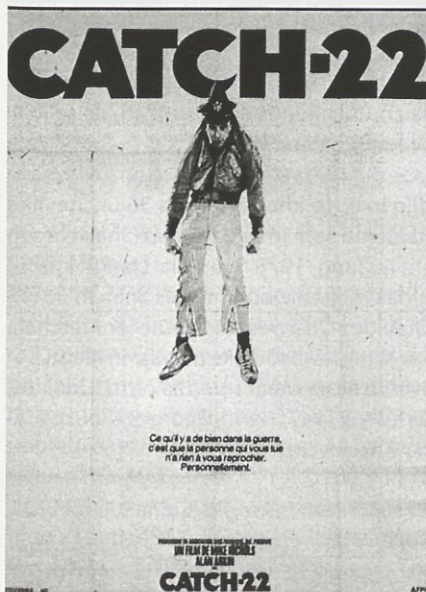
20. 20 Centimeters (20 centimetros, 2005, Ramón Salazar)

Transvestit Marieta s prostitucijo zbira denar za spremembo spola in odstranitev 20 ključnih centimetrov ... *Noč čarovnic: dvajset let pozneje* (Halloween H20: 20 Years Later, 1998, Steve Miner): neuničljivi Michael Myers še vedno z nožem penetrira v vzburjeno mladino. Kljub dekapitaciji, ki jo izvede Jamie Lee Curtis, čakamo na njegovo po-

novno vstajenje. *Kaliber 20 za specialista* (Thunderbolt and Lightfoot, 1974, Michael Cimino) pa je eden redkih primerov, ko original ne vsebuje številke, slovenski prevod pa. Ponavadi je obratno. Prevod zveni prav imenitno, ne?

21. 21 gramov (21 Grams, 2003, Alejandro González Iñárritu)

Za toliko je menda lažje človeško telo po smrti. Krščenduš!



22. Kljuka 22 (Catch-22, 1970, Mike Nichols) Pisatelj Joseph Heller je dele knjige najprej objavil v literarni reviji pod naslovom Catch-18, a ga je agentka prepričala, naj spremeni število, saj je preveč podoben Urisovi knjigi Mila 18. Nekdo je predlagal naslov Catch-11, ki je odpadel zaradi filma *Enajst veteranov* (glej št. 11), Catch-17 pa je preveč spominjal na *Stalag 17* (glej št. 17). Catch-14 je zvenelo nekako neresno, šele potem so se domislili naslova Catch-22, ki je šel v legendo. Ja, številke so važne!

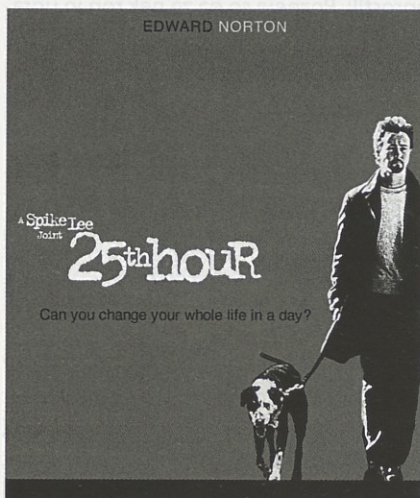
23. Številka 23 (The Number 23, 2007, Joel Schumacher)

Numerologija. Jim Carrey povsod vidi številko 23, od nje postane obseden, nazadnje se mu čisto utrže ... Ali ima mogoče prav? Poglejmo nekaj primerov: 11. 9. 2001, 11+9+2+1 = 23, JFK-ja so ubili 22. novembra 1963, torej 2+2=4 in 1+9+6+3=19, torej 19+4 = spet 23, Cezarja so zabodli 23-krat in tako naprej. Številka 23 je povsod.



24. 24-urni žurerji (24 Hour Party People, 2002, Michael Winterbottom)

Manchester od konca 70. do začetka 90. let: začetki punka, novega vala in vzpona neodvisne glasbene založbe Factory Records, ki je lansirala skupine kot Joy Division in Happy Mondays. Seks, glasba, droge in neskončno žuriranje. Hm, sam sem si to sceno drugače predstavljal.



25. Poslednja noč (25th Hour, 2002, Spike Lee)

Zadnjih 24 ur v življenju Terryja Brogana (Edward Norton), preden bo šel sedet za dolgih 7 let. Poskuša urediti zadeve, poravnati račune, a mu zmanjkuje časa. Zato 25. ura. Odličen naslov, odličen film. Posrečen film o četrto stoletja je pozabljeni švicarski *Jonas bo leta 2000 star 25 let* (Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000, 1976, Alain Tanner), ki sem ga pred dolgimi leti prvič, zadnjič in nikoli več videl na (takrat še) TV Ljubljana. Ima kdo DVD?



26. Okupacija v 26 slikah (Okupacija u 26 slika, 1978, Lordan Zafranović)

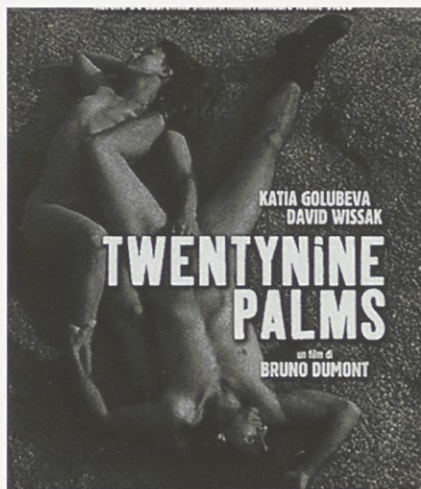
Kakšnih 26 slikah? Film je razdeljen na 26 prizorov oziroma sekvenc oziroma slik, kot si jih je zamislil (nedavno pokojni) pisatelj in scenarist Mirko Kovač. Kovač in Zafranović sta izjavila, da je bil notorični prizor v avtobusu mišljen tudi kot drastično svarilo pred ponovnim vzponom nacionalizma v Jugoslaviji. Ni pomagalo.

27. Chapter 27 (2007, J. P. Schaefer)

Film o Marku Davidu Chapmanu (lepi Jared Leto se je za vlogo zredil za dobrih 30 kg), morilcu Johna Lennona. In zakaj poglavje 27? Chapman je bil obseden s knjigo *Lovec v rži* (1951, J. D. Salinger), ki ima 26 poglavij, sam pa je nameraval napisati še 27., in to z Lennonovo krvjo. Numerološko je št. 27 je sestavljena iz »treh devetic« (27 = 9+9+9), za število 999 pa je sam Lennon izjavil, da ga zelo zanima. In če 999 obrnemo, dobimo ...

28. 28 dni pozneje (28 Days Later..., 2002, Danny Boyle)

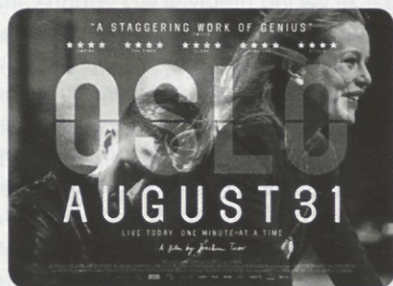
Borci za pravice živali vdrejo v laboratorij in izpustijo šimpanze, okužene z virusom stekline. Čez pičlih 28 dni je virus kontaminiral že večino prebivalcev Londona. Sta se tudi kraljica Elizabeta in princ Charles spremenila v zombija? V nadaljevanju 28 tednov pozneje (28 Weeks Later, 2007, Juan Carlos Fresnadillo) je ameriška vojska spet vzpostavila red v Londonu. Ameriška vojska? Le kaj hudiča počne Evropska unija? Nesposobneži!



29. *Twenty nine Palms* (2003, Bruno Dumont)

Bizarni film o rusko-francoskem paru, ki potuje po kalifornijski puščavi Joshua Tree. Na vročem puščavskem soncu se žolčno kregata, obsedeno seksata, na koncu pa postaneta žrtvi brutalnega nasilja. *Zabriskie Point* sreča *Odrešitev*. *Twenty nine Palms* je puščavsko mestoce. Ne mešati z ameriškim trilerjem *29 Palms* (2002, Leonardo Ricagni), ki je šel naravnost na video. *Track 29* (1988, Nicolas Roeg) je še en odbit Roegov film, ki ga ne moreš niti občudovati niti odpisati.

30. *30 Days of Night* (2007, David Slade) Poetska prispodoba ali blodnja? Nak, gre za polarno noč, ki na Aljaski traja celih 30 dni. Idealni pogoji za skupino brutalnih vampirjev, ki se jim ni treba več skrivati pred svetlobo, zato lahko tolčejo nadure. *30 Minutes or Less* (2011, Ruben Fleischer) ima dober naslov, zaplet in malce manj dobro izvedbo. In še TV-serija *30 Rock* (2006–2013), kar pomeni 30 Rockefeller Plaza, naslov zgradbe, kjer se odvija TV-oddaja.



31. *Oslo, 31. avgust* (Oslo, 31. avgust, 2011, Joachim Trier)

Vse se zgodi na naslovni dan. *Upor v Adalenu* (Ådalen '31, 1969, Bo Widerberg) je bil

posnet po dogodkih leta '31, ko je vojska v švedskem mestecu Ådalen streljala na delavske demonstrante in ubila 5 ljudi.

32. *Thirty Two Short Films About Glenn Gould* (1993, François Girard)

Struktura filma temelji na Bachovi skladbi Goldbergove variacije, ki je sestavljena iz 32 kratkih glasbenih delov. 32A (2007, Marian Quinn) je oznaka za velikost modrca, ki si ga prvič nadene mlado dekle. Pravzaprav ves film govori o obsedenosti z modrci.

33. *Gola pištola 33 1/3* (Naked Gun 33 1/3: The Final Insult, 1994, Peter Segal)

Zadnja filmska vloga O. J. Simpsona, za katero je prejel zlato malino za najslabšega igralca v stranski vlogi. Že naslednje leto je bil obtožen za umor svoje žene, a so ga oprostili. Pozneje so ga za nek rop in ugrabitev obsodili na – pozor! – 33 let zapora!



34. *Čudež na 34. ulici* (Miracle on 34th Street, 1947, George Seaton)

Možakar z belo brado, ki igra Božička v veleblagovnici Macy's na 34. ulici v New Yorku, je pravi Božiček. Čudeži so snežili še v dveh istoimenskih TV-priredbah (1959, William Corrigan; 1973, Fielder Cook) in kinoverziji (1994, Les Mayfield) z Richardom Attenboroughom, kjer je veleblagovnico Macy's zamenjala Cole's. Macy's je bila takrat namreč tik pred bankrotom.

35. *35 šilc ruma* (35 Shots of Rum, 2008, Claire Denis)

Voznik metroja Lionel zavrne uveljavljeni običaj, da ob odhodu svojega sodelavca in prijatelja v pokoj spiže 35 šilc ruma. Sodelavec se kmalu za tem vrže pod vlak, Lionel pa vase zmeče tistih 35 rumov. Upamo, da po tem ni šel vozit metroja.



36. *36 ur* (36 Hours, 1965, George Seaton)

Zanimiva premisa: Nemci leta 1944 drogirajo in ugrabijo ameriškega majorja, ko se zbudi, ga skušajo prepričati, da se je II. svetovna vojna končala. Od njega bi radi izbezali podatke o izkrcanju na Normandijo in za to imajo na voljo 36 ur. Številko najdemo še v *36 celic Šaolina* (Shao Lin san shi liu fang, 1978, Liu Chia-Liang), kjer se junak mojstri v borilnih veččinah in *36* (36 Quai des Orfèvres, 2004, Olivier Marchal), kar je naslov policijske postaje in hkrati posvetilo filmu *Umor v pariški četrti* (Quai des Orfèvres 1947, Henri-Georges Clouzot), ki pa v naslovu nima številke.

37. *Ljubezen in krogla* (China 9, Liberty 37, 1978, Monte Hellman)

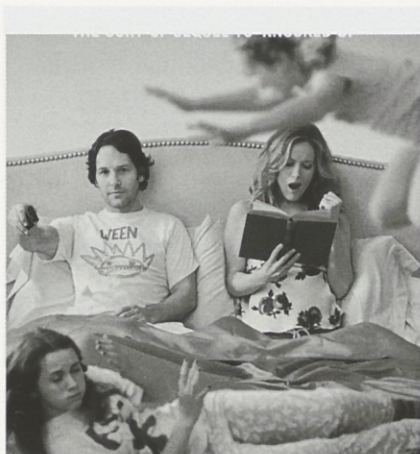
Kaj se skriva za nenavadnim izvirnim naslovom, ki je zbežal že marsikoga? Gre preprosto za smerokaz na začetku filma, ki pove, da je do mesta China še 9, do Libertyja pa 37 milj. Originalni naslov filma *Betty Blue* (37°2 le matin, 1986, Jean-Jacques Bénéix) pa označuje povišano telesno temperaturo ženske v zgodnji nosečnosti. Je to razlog, da se je Béatrice Dalle obnašala tako psihotično?

38. *38* (1986, Wolfgang Glück)

Leta 1938 je Avstrija postala del tretjega rajha. Anschluß. In še dva italijanska kalibra 38: komični špageti western *Panhandle 38* (Padella calibre 38, 1972, Antonio Secchi) in kriminalka *Colt 38 Special Squad* (Quelli della calibre 38, 1976, Massimo Dallamano).

39. *39 stopnic* (The Thirty Nine Steps, 1935, Alfred Hitchcock)

Gre za šifro tajne organizacije nemških vojunov v Angliji, ki je locirana v koči na griču, do katere vodi 39 stopnic. Plus *rimejki* iz leta 1959 (Ralph Thomas), 1978 (Don Sharp) in 2008 (James Hawes), še eden pa je trenutno v predprodukciji ... Kmalu jih bo 39.



From writer/director JUDD APATOW

THIS IS 40

40. 40 dni in 40 noči (40 Days and 40 Nights, 2002, Michael Lehmann)

Potentni 21-letni žrebec Josh Hartnett se zaobljubi, da bo brez seksa zdržal celih 40 dni, celibat vključuje tudi poljubljanje, drgnjenje in masturbacijo. Potem pa spozna dekle svojega življenja ... Številko 40 rad uporablja režiser Judd Apatow: *40-letni devičnik* (The 40-Year-Old Virgin, 2005) in *To so 40* (This Is 40, 2012). *Štirideset morilcev* (Forty Guns, 1957, Samuel Fuller) pa vodi ženska, Barbara Stanwyck.



41. Enainštirideseti (Sorok pervij, 1956, Grigorij Čuhraj)

V ruski državljanski vojni se leta 1919 Rdeča armada (boljševiki) bori proti beli gardi (antikomunisti). Rdeča ostrostrelka Marija je ustrelila že 40 belih, potem pa se zaljubi v enega od njih. V intenzivni romanci pozabita na vojno in vse ostalo, nazadnje pa

ga ona šicne v hrbet. On je njen 41. Najprej ideologija, nato ljubezen.

42. Poletje leta '42 (Summer of '42, 1971, Robert Mulligan)

Medtem ko je bil svet v vojni, 15-letni Hermie preživlja brezskrbne poletne počitnice na ameriškem otoku in odkriva skrivnosti prvih spolnih izkušenj. Film je nostalgичen do vsega, mladosti, nedolžnosti, prve ljubezni, kondomov in celo do vojne ... **42. ulica** (42nd Street, 1933, Lloyd Bacon) v New Yorku je znana po broadwayskih predstavah, pa tudi prostituciji in kriminalu. Nek komik je izjavil: »Imenujejo jo 42. ulica, ker na njej ni varno preživeti več kot 40 sekund.« V filmu *Vanja na 42. ulici* (Vanya on 42nd Street, 1994, Louis Malle) igralski ansambel vadi predstavo Striček Vanja A. P. Čehova.



43. Film 43 (Movie 43, 2012, Peter Farrelly in še 12 režiserjev)

»Najslabši film vseh časov.« »Državljan Kane neokusnega.« »Največje zapravljanje talentov v zgodovini filma.« »Najnižje od nizkega.« ltn. Toda kakaj se imenuje *Film 43*, če pa gre za 13 kratkih filmov 13 režiserjev? V eni od zgodb nastopa skupina najstnikov, ki na internetu išče prepovedani *Film 43*, »najnevarnejši film na svetu.« Kar naj bi bilo povezano s 43. pravilom interneta, ki pravi, da če nekaj iščeš dovolj dolgo, potem boš nekaj zagotovo tudi našel. Hm, ni ravno smešno.



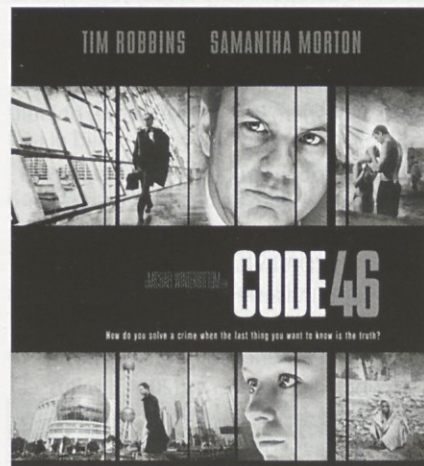
44. Catch .44 (2011, Aaron Harvey)

Ne, ne gre za podvojitve/posodobitev filma *Kljuka 22*, pač pa za benigno kriminalko, o kateri ni vredno izgubljati besed. Podobno zanič je tudi *Moon 44* (1990, Ronald Emme-

rich), precej boljši pa je *44 Inch Chest* (2009, Malcolm Venville), kar pomeni obseg moškega prsnega koša, v prenesenem pomenu pa ponos in moštost. Ko že preštevamo: v filmu besedo »pička« uporabijo 48 krat, »fuk« pa kar 142 krat.

45. Angel maščevanja (Ms .45, 1981, Abel Ferrara)

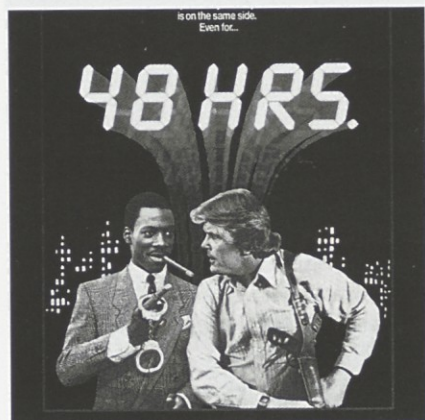
Nemo in plašno dekletano Thanou v enem dnevu kar dvakrat posilijo, zato se sklence maščevati. Ponoči hodi izzivalno oblečena po nevarnih predelih New Yorka in s pištolo kalibra 45 kaznuje vsakega moškega prasca, ki ji prekrži pot. Feministična verzija filma *Paul Kersey ne oprošča* (Death Wish, 1974, Michael Winner). Nekaj podobnega je poskušala tudi Milla Jovovich v *.45* (2006, Gary Lennon), a je večinoma streljala v prazno.



46. Code 46 (2003, Michael Winterbottom) Futuristična verzija *Bežnega srečanja* (Brief Encounter, 1945, David Lean). Srečanje je obsojeno na propad zaradi genetske nekompatibilnosti nesojenih ljubimcev. Naslov se nanaša na 22 kromosomskih parov in 2 spolna kromosoma, ki jih imamo ljudje (22+22=44+2=46). *46-okunen no koi* (Big Bang Love, 2006, Takashi Miike) pa govori o ljubezni, ki traja že 4,6 milijarde let ..., in to med moškima. Kar je gotovo rekorden rok trajanja neke ljubezni in hkrati najvišja številka v tem Kalibru.

47. 47 Ronin (Genroku Chûsingura, 1941, Kenji Mizoguchi)

+ *The 47 Ronin* (Chûsingura, 1962, Hiroshi Inagaki) + *47 Ronin* (Shijûshichinin no shikaku, 1994, Kon Ichikawa) + *47 Ronin* (2013, Carl Rinsch) s Keanujem Reevesom, ki šele prihaja v kina = skupaj 188 roninov.



48. 48 ur (48 Hrs., 1982, Walter Hill)
 Detektiv Nick Nolte si iz zapora za 2 dni sposodi kaznjenca Eddieja Murphyja, da bi ujel nevarnega kriminalca. Toda bolj kot za lov na barabo kratko druženje izkoristita za testosteronsko mačo romanco, kjer ves čas tekmujeta, kdo je večji frajer. V *Še 48 ur* (Another 48 Hrs., 1990), se je dinamični duo z režiserjem Hillom vred precej ohladil.

49. 49. vzporednik (49th Parallel, 1941, Michael Powell)
 Omenjeni vzporednik poteka tako rekoč po meji med ZDA in Kanado in tam nekje tik pred vojno nasede nemška podmornica. Powell in Pressburger sta s tem filmom trkala na vest Američanov, naj se vključijo v II. svetovno vojno. *Ladder 49* (2004, Jay Russell) slavi gasilce, ki so bili po 11. septembru zelo v modi. Glavni gasilci nosijo klena ameriška imena, kot so Mike Kennedy ali Jack Morrison, igrajo pa jih igralci z malce manj ameriško zvenečimi imeni (John Travolta in Joaquin Phoenix). Makedonski *Srečno novo leto '49* (Srečna nova '49, 1986, Stole Popov) se negotovo opoteka po poteh spominov in Informbiroja, a mu *Očeta na službenem potovanju* ne uspe dohiteti.

50. Fifty Dead Men Walking (2008, Kari Skogland)
 Ne, to ni film o zombijih, pač pa resnična zgodba o mladem Ircu, ki je hkrati delal za IRO in britansko policijo. Njegova dvojna igra je pomagala rešiti kar nekaj življenj (natančno 50), ki bi padla v krvavi vojni med Irci in Britanci. *50 prvih poljubov* (50 First Dates, 2004, Peter Segal) opisuje problematično romanco med moškim in žensko brez kratkoročnega spomina, *50/50* (2011, Jonathan Levine) pa 27-letnika, ki je zbolel za rakom in ima 50 % možnosti za preživetje. In, Bog

se nas usmili, leta 2014 prihaja ekranizacija 50 odtenkov sive.

51. Formula 51 (2001, Ronny Yu)
 Samuel L. Jackson je ameriški kemik (v kultu), ki skuša v Angliji prodati formulo 51, zvarek, ki te »odpelje naravnost v 51. državo« in ki je »51-krat močnejša od katerekoli droge, vznemirjenja ali užitka v zgodovini.« Dober marketing. Animirani *Planet 51* (2009, Jorge Blanco, Javier Abad, Marcos Martínez) opisuje planet, naseljen z mali zelenimi vesoljčki, ki srečno živijo v ličnih hišicah. Njihov največji strah je, da se bo na njihov planet izkrcalo strašno bitje iz vesolja – človek.

52. Igraj ali umri (52 Pick-Up, 1986, John Frankenheimer)
 To je družabna otroška igra z igralnimi kartami, ki vključuje potegavščino. Oziroma potegavščina, ki se pretvarja, da je igra s kartami. Primerna je za otroške zabave: en otrok vpraša drugega, ali se gre igro 52 Pick-Up (pobiranje kart). Ko drugi pristane, prvi stisne komplet kart tako, da odrčijo po zraku in padejo na tla. »Na, zdaj pa poberi karte,« pravi prvi med splošnim krohotom. Po romanu Elmora Leonarda.

53. North of Fifty-Three (1917, Richard Stanton, William Desmond Taylor)
 Tu je šlo pa za nohte, težko ga je bilo najti. Za razliko od priljubljene sovjetske družbenokritične drame *Cold Summer of '53* (Holodnoe leto pjaddeset tretetgo, 1987, Aleksandr Proškin), postavljene v Sibirijo v leto Stalinove smrti.



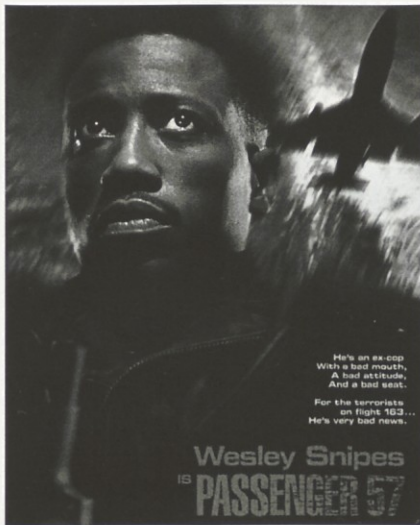
54. Studio 54 (54, 1998, Mark Christopher)
 Famosni disko klub za newyorško družbeno elito, ki je bil najbolj *in* v letih 1977–1981.



55. 55 dni v Pekingju (55 Days at Peking, 1963, Nicholas Ray, Guy Green)
 Med boksarsko (protizahodnjaško) vstajo leta 1900 so se zahodni diplomati, osebje in vojaki različnih narodnosti utrdili v diplomatskem kompleksu v Pekingju in se branili pred napadi boksarjev. Obleganje je trajalo 55 dni. Če pogledamo dogajanje z druge strani, vidimo vstajnike, ki so se uprli terorju in izkoriščanju privilegirane manjšine. Vas to na kaj spominja?



56. The House on 56th Street (1933, Robert Florey)
 Hiša na 56. ulici je sprva idilični dom za lju-bečo družino, čez 20 let pa postane ilegalna točilnica alkoholnih pijač. Podoben padec od raja do pekla danes doživljajo številne nepremičnine pri nas.



57. 57. potnik (Passenger 57, 1992, Kevin Hooks)

Ena najslavnejših enovrstnic: »Always bet on black!« Zabaven je tudi dialog med šerifom in Wesleyjem Snipesom. Šerif: »Kaj bi ti naredil, če bi bil na mojem mestu?« Wesley: »Ubil bi se.«

58. Cuba '58 (1962, Jorge Fraga, J. M. G. Ascot)

Začetek zmagovite kubanske revolucije leta 1958. Mogoče bi se tudi mi lahko kaj naučili iz tega. Pa še dve urni postavki: 23:58 (1995, Pierre-William Glenn), trenutek, ko lopovi v maniri filma *Rop brez plena* oropajo stavnico motorističnih dirk v Le Mansu, in 11:58 (2012, Jeff Scott Taylor), čas, ko začne razsajati epidemija stekline.



59. Psyche 59 (1964, Alexander Singer)

Bogata junakinja pade v časovno luknjo med letoma 1959, ko se ji je zgodila nesreča, po kateri je oslepela, in letom 1964, ko se zgodba dogaja. 5 vmesnih let so njeni možgani zbrisali ali preskočili, čeprav je bila ves čas

pri zavesti. Nenavaden film, ki na zanimiv način razkriva »slepoto«, »neobčutljivost« in »nezavedanje« privilegiranega razreda.

60. Gone in 60 Seconds (1974, H. B. Halicki)

Kulturni film, v katerem avtomobilski tat dobi naročilo, da ukrade 48 avtomobilov. Za krajo enega porabi pičlih 60 sekund. V ne tako kulturni priredbi *Samo še 60 sekund* (Gone in Sixty Seconds, 2000, Dominic Sena) je naročenih 50 ukradenih avtomobilov, za krajo enega gre še vedno 60 sekund. V drugem je sicer nekaj več drame, rozljanja in ropotanja, a v bistvu se v 26 letih ni veliko spremenilo. Kvečjemu na slabše.



61. 61* (2001, Billy Crystal)

Leto 1961: dva bejzbol igralca skušata podreti rekord slovitega Baba Rutha, ki znaša 60 *home runov* v eni sezoni. Te igre sicer ne bom nikoli razumel, mi je pa všeč poetika števila 61: leto '61, 61 *home runov* ... Avtocesta *Highway 61* (1991, Bruce McDonald), ki pelje od Minnesote proti New Orleansu in se večinoma drži reke Mississippi, ima legendarni pomen v bluesu, jazzu in rocku (na svojem albumu *Highway 61 Revisited* jo omenja tudi Bob Dylan). Na poti se nahaja sloviti »crossroads«, križišče med cestama 61 in 49 pri Clarksdalu v Missisippiju, kjer je po legendi Robert Johnson prodal dušo hudiču v zameno za glasbeni talent.

62. Private Detective 62 (1933, Michael Curtiz)

Številka značke, s katero opleta detektiv William Powell. *31 North 62 East* (2009, Tristan Loraine) pa so koordinate zemljepisne širine in dolžine s presečiščem v Jeruzalemu.

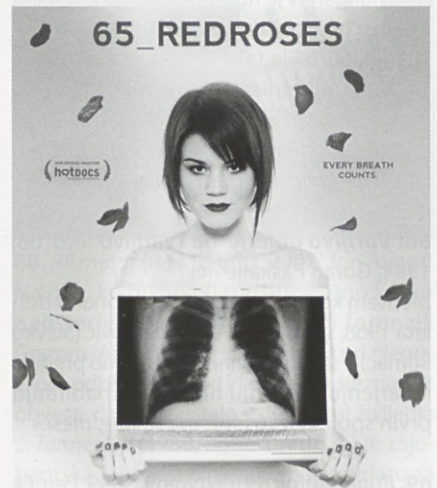


63. The Hell of '63 (De hel van '63, 2009, Steven de Jong)

Na Nizozemskem vsako leto organizirajo 200-kilometrsko tekmo na drsalkah čez drn in strn. Leta 1963 pa so se temperature tako spustile, da so mnogi tekmovalci utrpeli hude ozeblin in grozljive poškodbe. Tistega leta je bilo tekmovanje res peklensko.

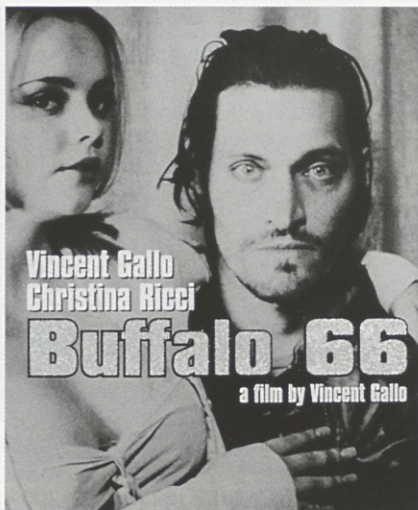
64. Always: Sunset on Third Street - 3 (Always 3 chôme no yûhi '64, 2012, Takashi Yamazaki)

Izvirni naslov se nanaša na olimpijske igre v Tokiju leta 1964; filmu je za predlogo služil *manga strip* Ryôhei Saigana.



65. 65_RedRoses (2009, Philip Lyall, Nimisha Mukerji)

Mali bolniki ne znajo izgovoriti imena svoje bolezni, *Cystic Fibrosis* (cistična fibroza), zato jo izgovarjajo kot »65 Roses«. Bolnica Eva je dodala še »Red«, ker ji je všeč rdeča barva, in si ustvarila imeniten spletni psevdonim: 65_RedRoses.



66. Buffalo '66 (1998, Vincent Gallo)
Buffalo je mesto, '66 pa letnica rojstva zblonjenega protagonista, Billyja Browna (Vincent Gallo). Njegova mama (Anjelica Huston) je strastna oboževalka nogometnega kluba Buffalo Bills, ki mu je leta 1966 uspela uvrstiti v finale. Ravno na dan težko pričakovane tekme pa mora mama, namesto na tekmo – v porodnišnico ... In tega svojemu sinu ni nikoli oprostila. Zdaj je bolj jasno, zakaj je Billy tako moten.

67. 66/67: Fairplay war gestern (2009, Jan-Christoph Glaser, Carsten Ludwig)
Za 6 huliganov je nogometni klub Eintracht Braunschweig najpomembnejša stvar v življenju. 66/67 je tako drugo ime za njihov klub kot tudi letnica, ko je ta osvojil 1. mesto na nemškem prvenstvu. Plus kanadski *Sortie 67* (2010, Bastien Jephthé), ki opisuje težaven izhod iz »gangsta« podzemlja.

68. Varljivo poletje '68 (Varljivo leto '68, 1984, Goran Paskaljević)
Medtem ko je svet zajel revolucionarni duh leta 1968, se 18-letni Petar Cvetković (Slavko Štimac) v srbski provinci brezskrbno predaja lenarjenju, uživanju na plaži in nabiranju prvih spolnih izkušenj. »Mesi, sine, mesi.«

69. Ruang talok 69 (Sixty-nine, 1999, Pen-Ek Ratanarung)
Ne, ne gre za tisti sloviti položaj, ampak za slabo privito številko 6 na vratih, ki se zavrti in spremeni v 9, zaradi česar pride do usodne pomote ... *69 - Sixty-nine* (1969, Jörn Donner) ja, tu pa gre za tisti položaj in letnico hkrati. *Hells Angels '69* (1969, Lee Madden) je B-bikerski film, ki je izgubil dirko z *Golimi v sedlu*.

70. Boccaccio '70 (1962, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti)
4 veliki režiserji, 4 segmenti in Dekameron, postavljen v leto 1770. Vajo je ponovil že *Casanova '70* (1965, Mario Monicelli), ki je nesmrtnega ljubimca iz 18. stoletja postavil v 20. Hja, ko se ženske enkrat slečejo, je vseeno, kakšne so kulise. In ko smo že tako prijetno vzburjeni, omenimo še *Rio 70* (Die Sieben Männer der Sumuru / The Girl From Rio, 1969, Jesús Franco), nesmrtnega erotomana Jessa Franca, ki je letos za vedno odložil kamero.

71. 71: Into the Fire (Pohwasogeu, 2010, John H. Lee)
Spektakel o 71 študentih vojakih, ki so v zgodnjih dneh korejske vojne do zadnjega moža branili neko zapuščeno srednjo šolo. Izobrazba je pomembna.

72. 72 metrov (72 metra, 2004, Vladimir Kotinenko)

Pozabljena mina iz II. sv. vojne eksplodira in poškodovana ruska podmornica pristane na morskem dnu, 72 metrov pod površino. Kako se rešiti? Nas tokrat zanima le številka.

73. Winchester 73 (1950, Anthony Mann)
Znamka puške, ki je glavni junak v tem originalnem vesternu. Tudi trda francoska kriminalka *Demoni preteklosti* (MR73, 2008, Olivier Marchal) si je za izvirni naslov vzela znamko pištole, posredno pa sporoča, po katerem filmu se je zgledoval.



74. Undine 74 (1974, Rolf Thiele)
Nemško-avstrijski soft pornič, preoblečen v romantično dramo, ki si je za naslov izbral letnico nastanka. Očitno je bilo to v 70. letih zelo moderno.

75. Seventy Five (2007, Brian Hooks, Deon Taylor)
Pijani študentje na zabavi si izmislijo potega-vščino: poklicati morajo naključno številko

in zadržati osebo na drugi strani žice vsaj 75 sekund. Njihov klic sprejme psihopat s sekiro, ki jim jih nakloni malce več kot 75 ...



76. The Spirit of '76 (1990, Lucas Reiner)
Trije Američani iz leta 2176 se odločijo, da bodo s časovnim strojem odpotovali v leto 1776, namesto tega pa pristanejo sredi disko kiča leta 1976. Vestern *Deadwood '76* (1965, James Landis) prodaja zgodbo o mladeniču, ki ga zamenjajo za Billyja the Kida, kar povzroči ... Pustimo to, film ima povsem zgrešeno premiso, saj Billy the Kid leta 1876 ni bil ne znan ne iskan; prvega človeka je ustrelil šele leta 1877, ko je bil star 17 let.



77. Brodolomci iz Boeinga 747 (Airport '77, 1977, Jerry Jameson)

V 70. letih so se razpasli filmi katastrofe o letalih, ki so v naslovih uporabljali letnice. Začetnik franšize je bil film *Letališče* (Airport, 1970, George Seaton), sledili so *S.O.S. iz Boeinga 707* (Airport 1975, 1974, Jack Smight), tretji je zgoraj napisani, četrti pa pride na vrsto pri številki 79 ... Nobenega od teh niso predvajali potnikom na letalih.

78. Paragraph 78 (Paragraf 78, 2007, Mihail Hleborodov)

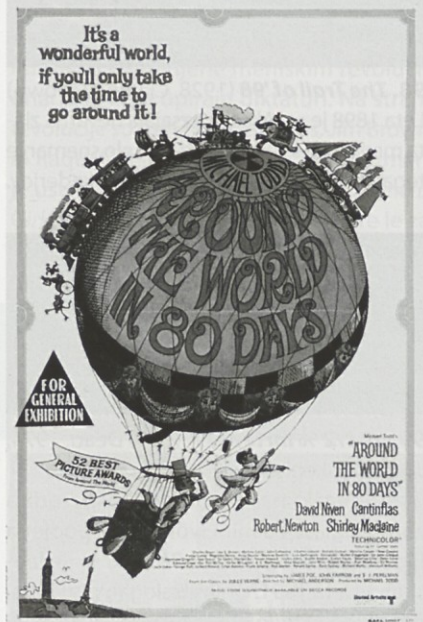
V prihodnosti bodo lahke droge legalizirane, pojavile se bodo nove velesile, kot sta

Azijska unija in Združene države latinske Amerike, Rusija pa bo imela tajne laboratorije na Arktiki. A Rusi ne bi bili Rusi, če jim pri tehniki ne bi kaj sfžilo ...



79. Letališče '80 Concorde (The Concorde... Airport '79, 1979, David Lowell Rich)

... nadaljevanje št. 77: zadnji in najneumnejši film iz serije. Tako neumen, da parodija *Ali je pilot v letalu* (Airport!, 1980, Jim Abrahams, David in Jerry Zucker) sploh ne bi bila potrebna.



80. V 80 dneh okoli sveta (Around the World in Eighty Days, 1956, Michael Anderson)

Film, ki je populariziral termin *cameo* vloga (znana oseba v mali vlogi). Samo nekaj znanih fac, ki so nastopili v tem superspektaklu: Buster Keaton, Cesar Romero, Fernandel, Frank Sinatra, John Carradine, Shirley MacLaine, Marlene Dietrich, Noel Coward, Peter Lorre, John Gielgud, Trevor Howard ... Plus akrobatska verzija z Jackiejem Chanom kot Passpartujem v *Okoli sveta v 80 dneh* (Around the World in Eighty Days, 2004, Frank Coraci) in pa malo manj vesela resnična

zgodba *Star '80* (1983, Bob Fosse) o igralki, ki je v istem letu zaslovela in doživela svoj žalosten konec.

81. Dancer, Texas Pop. 81 (1989, Tim McCanlies)

Bizarna ameriška navada, da na tablo mesta napišejo, koliko prebivalcev šteje, je dobila tudi svoj film. 4 prijatelji, ki nameravajo zapustiti tole vukojebino, bodo število reducirali na 77.

82. Olivetti 82 (2001, Rudi Van Den Bossche) Osumljeni za umor noče govoriti, zato bo svojo zgodbo napisal na italijanskem pisalnem stroju ... In to kakšno zgodbo!

83. Spring Break '83 (2013, Mars Callahan, Scott Spigel)

Spring Break so pomladanske tedenske počitnice na ameriških šolah, ko se mladi odpravijo zabavat v tople kraje. Leta 1983 se bodo 4 prijatelji na *Spring Breaku* maščevali za trpinčenje na srednji šoli ... Če film sploh pride v kina, saj so ga bunkerirali, ker je zmanjkalo denarja za plačilo igralcev in tehnikov. (Ne mešajte ga s filmom *Spring Break* iz leta 1983.) Plus *Gypsy 83* (2001, Todd Stephens) o dveh *goth* lezbijkah, eni je ime *Gypsy*, na svet je prirojala leta 1983.



84. 84 Charlie Mopic (1989, Patrick Sheane Duncan)

Vojni film v formi dokumentarca. Snemalci v vietnamski vojni so se imenovali »84 Charlie MoPic«; 84 Charlie je šifra za Vietkongovce,

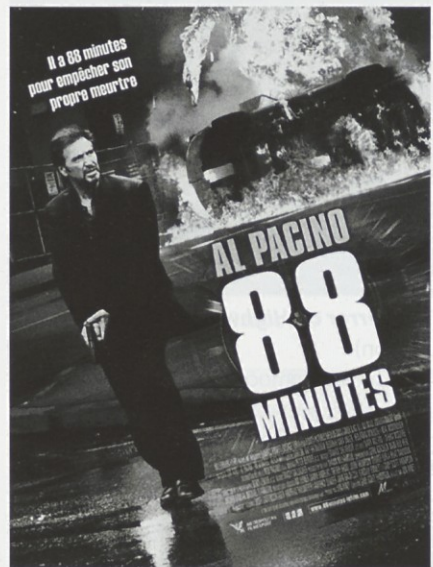
MoPic pa za Motion Picture Cameraman, torej snemalca. Še dve cesti: *Interstate 84* (2000, Ross Partridge) je meddržavna cesta v ZDA, *84 Charing Cross Road* (1987, David Hugh Jones) pa cesta v Londonu, kjer je že od 1920 knjigarna Marks & Co.

85. John en Marsha '85 (1985, Jett C. Espiritu)

Filipinski. Po priljubljenem družinskem sitokomu (1973–1990). Ne sprašujte.

86. Love 86 (1986, Esmayeel Shroff) Naslov je akronim za sestri Leeno in Esho, ki se zaljubita v revni siroti Omija in Vickyja, kar kakopak ni pogodju staršem. Bollywood, pač.

87. 87th Precinct (1961–1962, Evan Hunter) TV-serija po trdih kriminalnih romanih Eda McBaina, ki so ji sledile tudi filmske predelave.

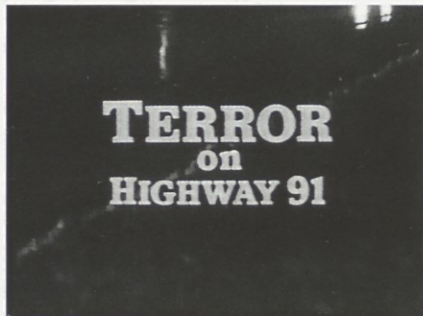


88. 88 minut (88 Minutes, 2007, Jon Avnet)

Na dan, ko bi morali izvršiti smrtno kazen nad serijskim morilcem, dobi forenzik Gramm (Al Pacino), ki je sodeloval pri njegovi obsodbi, telefonski klic, kjer ga neznanec obvesti, da mu je ostalo še 88 minut življenja ... *Tanner '88* (1988, Robert Altman) je zaje-bantska TV-serija o fiktivnem kandidatu za predsednika, kampanja se odvija leta 1988; *Russia 88* (Rasija 88, 2009, Pavel Bardin) pa prikazuje bando skinhedov z naslovnim imenom. Ruski fašizem. Desni.

89. Kamikaze 89 (1982, Wolf Gremm)
Negativna utopija, tedaj postavljena pičlih sedem let v prihodnost. Igra R. W. Fassbinder. Tudi *Junket 89* (1970, Peter Plummer) je otroška znanstvena fantastika, ki se dogaja v daljnem letu 1989. Zabaven poljski dokumentarec *89 mm od Europy* (1993, Marcel Łoziński) razkrije, da je razmak med ruskimi železniškimi tiri za 89 mm širši od tistih v Evropi.

90. Allemagne 90 neuf zéro (Germany Year 90 Nine Zero, 1991, Jean-Luc Godard)
Nemčija je leta 1990 še enkrat doživela svoje leto nič. »Zadnji svetovni vohun« Lemmy Caution (Eddie Constantine, poznamo ga še iz Godardovega *Alphavilla* [1965]) se motovili po Nemčiji brez zidu in komunizma. Mu je kaj žal za starimi, hladnimi časi?



91. Terror on Highway 91 (1989, Jerry Jameson)
Šerifovemu pomočniku v majhnem mestecu se vse bolj gabi naraščajoča podkupljivost in brutalnost njegovega šefa in sodelavcev. Dobrodošel in klub! *Fondi '91* (Dev Khana, 2013) je kanadski film o Indijcu, ki iz ZDA odpotuje v Italijo, in to leta 1991. Se lahko iz take *multikulti* mešanice izcimi kaj dobrega?

92. Hiša v 92. ulici (The House on the 92nd Street, 1945, Henry Hathaway)
Čim je v naslovu filma omenjena hiša, vemo, da se v njej dogaja nekaj zloveščega. Ja, na omenjenem naslovu so se na začetku II. svetovne vojne zbirali nemški vohuni. Film je nastal v sodelovanju s FBI, podprl ga je sam Edgar J. Hoover. V filmu *92 in the Shade* (1975, Thomas McGuane) gre za Fahrenheitovo temperaturno lestvico, kar v Celziju znese 33,33 stopinj; torej je na soncu še veliko bolj vroče.



93. United 93 (2006, Paul Greengrass)
Ugrabitev letala 11. 9. 2001, ki so ga teroristi verjetno hoteli treščiti v zgradbo Kongresa, a so se potniki uprli in je strmoglavilo kakih 250 km pred Washingtonom. Brez preživelih. *Flight 93* (2006, Peter Markle): ista tema, TV-pristop. Ameriški filmi o 11. septembru delujejo kot jugoslovanski partizanski ali svetopisemski filmi: ideološko premočrtno, enodimenzionalno in brez sence dvoma.

94. '94 du bi dao zhi qing (What Price Survival, 1994, Daniel Lee)
Dobesedni prevod kitajskega naslova je *Enoroki oboroženi mečevalec '94*. Še en film, ki ima v naslovu letnico lastnega nastanka, a tokrat zato, da ga ne bi mešali s številnimi drugimi filmi o popularnem enorokem mečevalcu.

95. 95ers: Time Runners (2013, Tomas Gomez Durham)
Agentka FBI lahko poljubno previja čas kot VHS-kaseto naprej ali nazaj; sposobnost poseganja v čas izvira iz dogodka, ki se je zgodil na meddržavni cesti 95 ... V komediji *Christmas Vacation '95* (Vacanze di Natale '95, 1995, Neri Parenti) dva Italijana božične počitnice leta 1995 preživljata v Aspnu v Coloradu. Eden ima hčerko, ki je mahnjena na Luka Perryja (Dylan iz serije *Beverly Hills 90210*), in, glej ga zlomka, igralec je tudi na smučanju v Aspnu! Italijan ga hoče za vsako ceno spoznati, da bi se postavil pred hčerko ... In zakaj leto 1995? Ker je bila takrat serija na vrhuncu popularnosti.

96. 96 minutes (2011, Aimée Lagos)
Življenja štirih mladih ljudi se bodo v 96 minutah prepletla in obrnila na glavo. Film se odvija v realnem času, no, skoraj realnem, saj je dolg 93 minut.

97. Hong Kong 97 (1994, Albert Pyun)
Po 99 letih je prišel čas, da Angleži cvetoče mesto vrnejo Kitajcem. Primopredaja mesta

služi kot ozadje za kriminalno zgodbo, ki pa se ne bo zapisala v zgodovino.

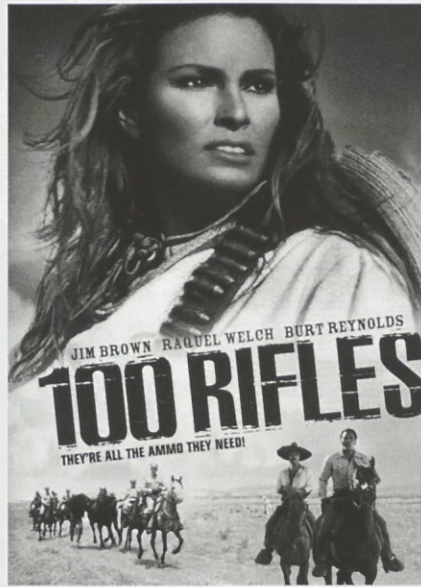


98. The Trail of '98 (1928, Clarence Brown)
Leta 1898 je po Aljaski razsajala nevarna zlata mrzlica. Tako nevarna, da je celo snemanje tega filma zahtevalo življenja 4 kaskaderjev.



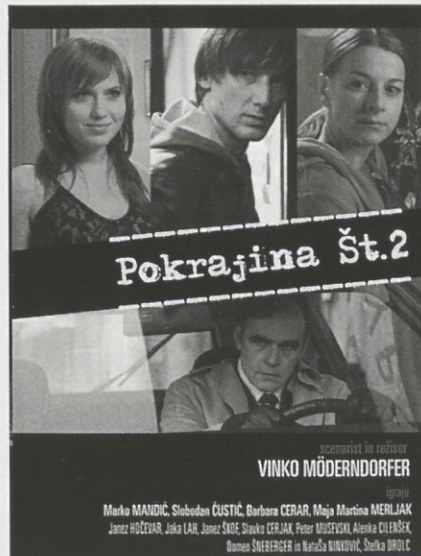
99. 99 1/2 % mrtve (99 ⁴⁴/₁₀₀ % Dead, 1974, John Frankenheimer)
Obešenjaški naslov parazitira/parodira znane oglase za milo Ivory soap, podjetja Procter&Gamble (danes P&G), ki so jih lansirali že leta 1891. Oglasi slogan poudarja, da »njihovo milo plava na vodi in da je 99 ⁴⁴/₁₀₀ % čisto«. V filmu je kar nekaj kriminalcev kariero zaključilo v vodi, obuti pa so bili v »betonske čevlje«, zato niso mogli plavati, poleg tega pa so bili vsaj 99 ⁴⁴/₁₀₀ % mrtvi. Kombinacijo »99-44-100% pure« je za odpiranje vrat uporabil tudi Willy Wonka (Gene Wilder) v filmu *Willy Wonka in tovarna čokolade* (Willy Wonka & the Chocolate Factory, 1971, Mel Stuart) ... Člen 99 (Article 99, 1992, Howard Deutch) se nahaja nekje med filmoma *MASH* in *Kljuka 22*; omenjeni člen je pravna finta, ki vojnim veteranom odreka pravico do zdravstvenega varstva.

In še 99 francs (2007, Jan Kounen), kritika sodobnega oglaševanja po romanu Frédérica Beigbederja.



100. Sto pušk (100 Rifles, 1969, Tom Gries) Puške so namenjene mehiškim revolucionarjem, ki se upirajo diktaturi. Na strani revolucije so tudi Burt Reynolds, Jim Brown in Raquel Welch. Pa mi? Zanimivo razmerje ustvarja naslov *One Hundred Men and a Girl* (1937, Henry Koster), vendar gre le za zasedbo simfoničnega orkestra.

Dodatek:
Slovenski film v številkah
povrsti, kot so hiše v Trsti ...



- *Pokrajina št. 2* (2008, Vinko Möderndorfer)

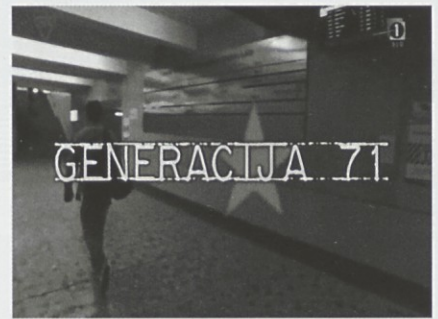
- *Trije prispevki k slovenski blaznosti* (1983, Boris Jurjašević, Žare Lužnik, Mitja Milavec)
- *Tri zgodbe* (1955, Jane Kavčič, France Kosmač, Igor Pretnar)
- *Peta zaseda* (1968, France Kosmač)
- *Pet minut raja* (1959, Igor Pretnar)
- *Junaki petega razreda* (1996, Boris Jurjašević)



- *Deveti krog* (1960, France Štiglic)



- *9:06* (2009, Igor Šterk)
- *Deseti brat* (1982, Vojko Duletič)



- *Generacija 71* (2011, Boštjan Slatenšek)
- *1991 - Neizstreljeni naboj* (2011, Jure Pervanje)

... in pogojno:

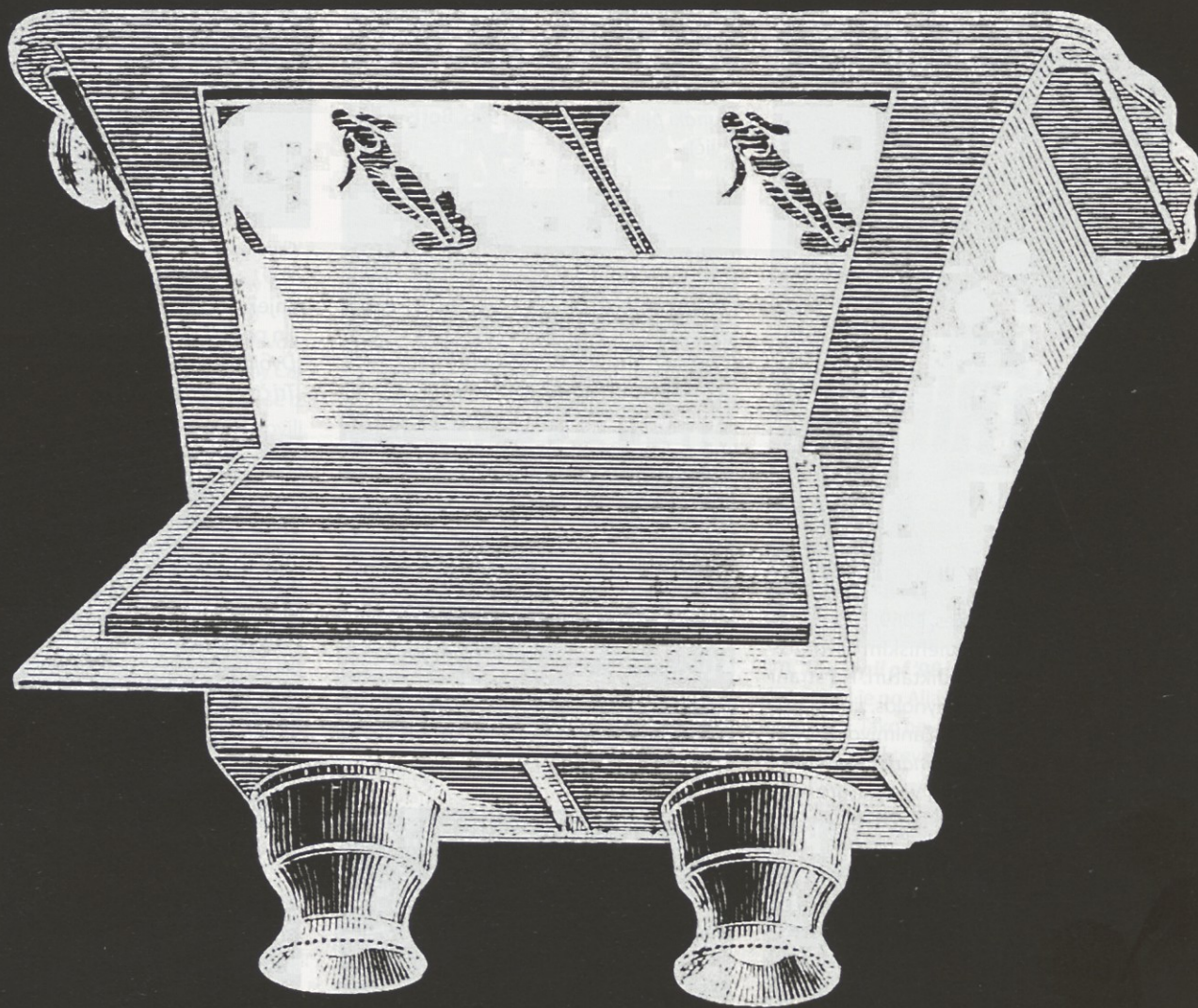
- *Dvojne počitnice* (2001, Tugo Štiglic)
- *Tri četrine sonca* (1959, Jože Babič)



- *Dvojina* (2013, Nejc Gazvoda)



- *Sedmina* (1969, Matjaž Klopčič)

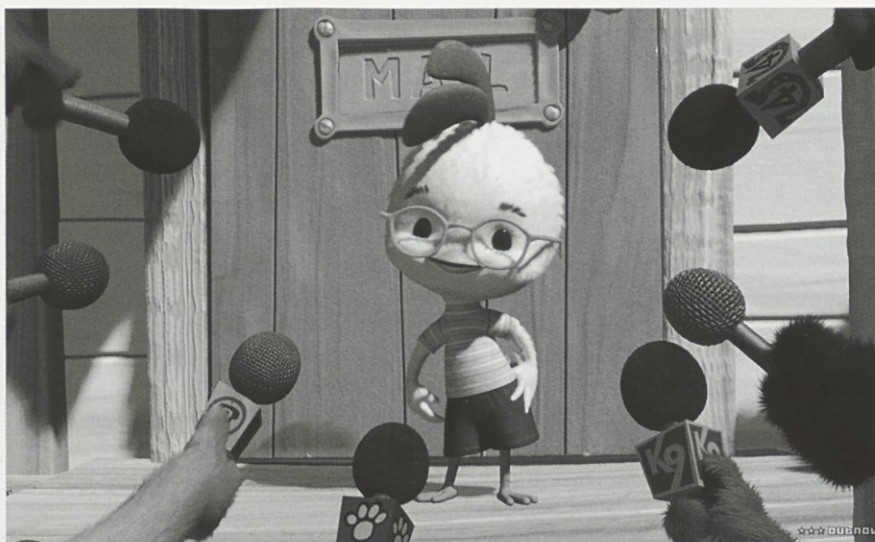


ČAS 3D PODOB:

DIMENZIONALNA ESTETIKA ČASA
IN PROSTORA V IZKUŠNJI SODOBNIH
STEREOSKOPSKIH 3D FILMOV

Maja Manojlović

V sredo, 16. oktobra 2013, je DreamWorks Animation studio v Glendaleu, v Los Angelesu, posodil svojo projekcijsko dvorano za srečanje 3D Univerze, ki ga je organiziralo združenje International 3D & Advanced Imaging Society.¹ 3D Univerza je bila naslovljena »3D, 4K & U«. Govorniki so predstavili svoja področja, med drugim napredek snemanja z visoko resolucijo v 4K in 8K filmih, razvoj prikaznih tehnologij v okviru 4K in 8K UHD TV ekosistema (Ultra High Definition Television Ecosystem) pa vse do avtostereoskopske televizije, za katero ne potrebujemo 3D očal in bo imela vgrajen sistem za avtokonverzijo iz materiala, posnetega v 2D tehnologiji, v 3D prikaz. Iz naštetih tém je razvidno – pa če nam je to všeč ali ne – da je 3D snemalna in projekcijska tehnologija še vedno v vzponu in se vzporedno s »high frame rate« (48 fps) 4K tehnologijo eksponentno razvija in širi možnosti za – potencialno – kreativno uporabo. Kot je povedal predsednik združenja Jim Chaibin, občinstvo kljub višji ceni raje izbere ogled 3D kot pa 2D različice istega filma. Vendar pa se mi zdijo Chaibinovi zaupni podatki, ki so primerjali število distribucij 2D in 3D verzij v ZDA in Nemčiji, relativno nepomembni. Dejstvo je, da je bilo tako veliko denarja vložnega v 3D projekcijske kapacitete (Kitajska je na primer priča eksploziji 3D tehnologij tako v kinematografih kot na televiziji), da si današnja globalna filmska industrija – seveda se nanašam na komercialni film – propada 3D preprosto ne more privoščiti. Pospešen razvoj konverzijskih tehnologij iz 2D v 3D ter z njimi povezanega procesa »outsourcinga« (določene dele konverzije holivudskih filmov izpeljejo v deželah tretjega sveta) to dejstvo le potrjujejo. Eden od najbolj zabavnih govorcev, Lenny Lipton, 3D izumitelj, ki je razvil »electronic polarizing modulator«, ki je tehnološka osnova danes vsem znane RealD 3D digitalne prikazovalne tehnologije, uporabljene v sodobnih kinematografih, bi



Mali pišček

verjetno nasprotoval moji optimistični izjavi. Svoj ekspezo o zgodovini vzponov in zatonov 3D filma je namreč zaključil s pozivom vsem navzočim, naj uvedejo njegov predlog, ki bo ne le ohranil 3D filmsko produkcijo pri življenju, ampak jo bo obenem tudi poživil; Lipton meni, da bi morali znižati ceno vstopnice za 3D film na ceno, ki smo je vajeni plačati za dobre stare 2D filme. Predlog je sicer izzval aplavz, saj je navdušil inženirje in kreativce, večinoma neodvisne freelancerje, ki živijo in dihaajo 3D. Vendar pa je bilo tudi nekaj bolj zadržanih reakcij. Jasno.

2005

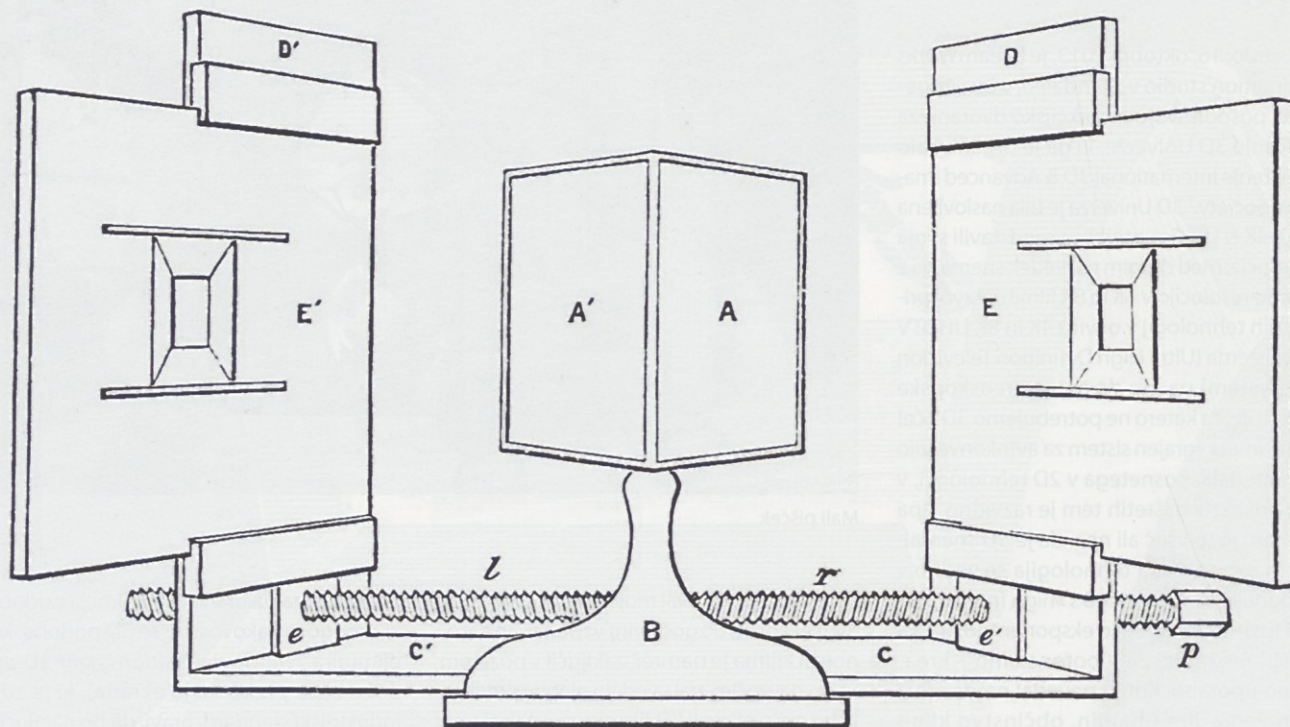
Iskreno dvomim, da bi se Disney pridružil aplavzu, pa čeprav so odgovorni za tako imenovano »četrti obdobje stereoskopskega filma«, ki se je začelo z animiranim filmom *Mali pišček* (Chicken Little 3D, 2005, Mark Dindal), ki je 4. novembra 2005 doživel »široko« distribucijo v 84 digitalnih 3D kinodvoranah, vzporedno s širšo distribucijo filma v »ploski«, 2D inačici v 2.500 kinematografih.² Zakaj so se pri Disneyju odločili za 3D? Brian Gardner, 3D umetnik in genij, tehnični vodja za vizualne efekte na blockbusterjih, kot so bili *Možje X* (X-Men, 2000, Bryan Singer), *Matrica Reloaded* (The Matrix Reloaded, 2003, Andy in Lana Wachowski) in *Matrica Revolucija* (The Matrix Revolutions, 2003 Andy in Lana Wachowski) in izumitelj sistema Dynamic Floating Win-

dows (digitalna manipulacija meja podobe, ki omogoča kakovostnejše 3D podobe, ker eliminira »window violation«, kjer 3D podoba seže preko meje ekrana), ki je zdaj industrijski standard, pravi, da po naključju. Kot odgovorni »doktor« za vizualne učinke na *Malem piščku* in seveda ljubitelj 3D je za lastno zabavo ustvaril podobe še za drugo oko in sodelavcem projiciral 3D anaglif. Vtem so se mimo projekcijske dvorane sprehodili Disneyevi izvršni direktorji in si eksperiment ogledali. Anaglif jim je bil tako všeč, da so se odločili izdati film v 3D. Kot pravi Ray Zone v knjigi *Stereoscopic Cinema and the Origins of 3D Film*, *Mali pišček* predstavlja začetek novega 3D vala. Tu je pomembno omeniti dejstvo, da so 3D filmi prispevali k proliferaciji digitalnega filma. Konkretnje: konec leta 2012 je bilo število vseh digitalnih »platen« na svetu že 89.341, od tega 36.000 (40.2 %) v Severni Ameriki. Drugi digitalni kinematografi so v veliki večini na Kitajskem, sledijo pa ji Francija s 5.000 digitalnimi »platin«, Velika Britanija s 3.538, Nemčija s 3.006 in Japonska z 2.909. 3D še vedno predstavlja večino digitalnih kinematografov in je dosegel število 45.545 v letu 2012. Od tega je največji delež 3D digitalnih »platen« v Aziji, ki je v letu 2012 dosegla 59 % novih 3D sistemov v svetovnem merilu. Od tega jih je na primer Kitajska le v lanskem letu dodala 4.500, tesno pa ji sledita Japonska in Indija.³ Lenny Lipton ima torej prav, ko trdi, da je bil

1 Omeniti velja, da se je združenje še lansko leto imenovalo International 3D Society. Oznako »Advanced Imaging« so privzeli letos, nedvomno v poklon 4K in UHD televiziji, ki postaja ne le ena osnovnih zagotovil nadaljnje uporabe stereoskopske in avtostereoskopske 3D tehnologije, ampak tudi neposreden *hommage* stereoskopski 3D tehnologiji kot katalizatorju inovacij na področju raziskovanja novih načinov reprodukcije podob in, upajmo, kreaciji tako novih podob kot njihovih uporab.

2 Zone, Ray: *Stereoscopic Cinema and the Origins of 3D Film*. Lexington: University Press of Kentucky, 2007, str. 4.

3 Jones, Charlotte: *Over 69 per cent of world screens now upgraded to digital cinema in 2012* [Online]. 14. 1. 2012. Dostopno na spletnem naslovu ScreenDigest: <<http://bit.ly/1gffh9S>>.



Najzgodnejši primer stereoskopa Charlesa Wheatstona (1833)

3D tisti »killer app«, ki je pokončal analogni film. Čeprav ga peče vest, da je zagrebel celuloid in se ob vsakem najinem pogovoru jezi nad slabo kvaliteto današnjih 3D filmov tako v tehničnem kot narativnem pogledu, je seveda tudi zadovoljen, da se ustvarjalne možnosti 3D filma široko odpirajo, in to v globalnih razmerjih.

1830

In ravno ustvarjalni impulz je tisti vektor dimenzionalne estetike stereoskopske 3D, katerega potencial me na tem mestu zanima. Eksperimentiranje je vpisano v stereoskopski DNA že od leta 1830, ko je Charles Wheatstone odkril, da levo in desno oko vidita dve različni podobi in da imamo binokularno vizijo. Da bi to dokazal, je moral ustvariti napravo, ki jo je poimenoval »reflecting mirror stereoscope«. Ta naprava je uporabila dve centrirani zrcali pod kotom 45 stopinj v relaciji do vsakega očesa in reflektirala podobe za desno in levo oko ter na ta način ustvarila tridimenzionalni efekt. Tako je leta 1838 predstavil svojo iznajdbo Kraljevi družbi Velike Britanije s traktatom, naslovljenim »Prispevek k fiziologiji vizije, prvi del: o nekaj izjemnih, poprej neraziska-

nih fenomenih binokularne vizije«, kjer je trdil, da sta na očesi projicirani dve različni podobi, čeprav vidimo en objekt.⁴

Wheatstoneov stereorival, Sir David Brewster, je trdil, da Wheatstone ni noben izumitelj in je v svoji knjigi *The Stereoscope: Its History, Theory and Construction* (1856) z veliko napora to dokazoval. Vendar pa je obenem tudi izrisal principe stereoskopske vizije in prispeval k razvoju stereografije. Brewster je na primer pokazal, da morajo imeti leče kamere v stereoskopski fotografiji enako svetlobno jakost kot človeško oko (približno ½ palca), da morata biti goriščna razdalja kamer in gledalčevih leč enaki in da mora biti medočesna razdalja približno 2 ½ palca, kar je povprečna razdalja med očesoma. Leta 1849 je razvil lentikularni stereoskop z dvema decentriranimi lečama in krilnim zaklopom na vrhu za sprejem svetlobe. Ta stereoskop je bil razstavljen v Crystal Palace v Londonu leta 1851, kjer so ga predstavili celo kraljici Viktoriji, ki ji je bila iznajdba zelo všeč.

»Stereoskop in stereograf« je bil naslov članka Oliverja Wendella Holmesa, ki je junija 1859 izšel v reviji *Atlantic Monthly*. Pisatelj,

kirurg in predavatelj Holmes je bil prvi, ki je uporabil besedo stereograf, ki prevedena iz grščine dobesedno pomeni »pisanje s trdnimi predmeti«. Holmes je stereoskop poetično okarakteriziral kot »vizitko, ki bo iz vsega človeštva ustvarila znanca«, in je takole opisal taktilno razsežnost stereopsisa: »S pomočjo (teh) dveh različnih pogledov na objekt se naš um pretipa okoli objekta in dobi vtis solidnosti objekta. Tako objekt primemo z očmi, kot bi bile roke ali dlani ali pa palec in kazalec, in potem vemo, da je nekaj več kot le ploska površina.«⁵

Holmes je s poetičnim jezikom natančno opisal ne le taktilno kvaliteto stereoskopskih 3D podob, ampak tudi proces *stereopsisa*, ki je odgovoren za rekonstrukcijo globinske razsežnosti našega vidnega sveta. Naše oči zaznajo 2D podobe objektov v našem okolju in možgani uporabijo te dvodimenzionalne slike za rekonstrukcijo 3D strukture prostora. Ker imamo med levim in desnim očesom dva- do štiricentimetrski presledek, se podobi, ki ju zaznata levo in desno oko, malo razlikujeta. Če pogledamo določen objekt najprej z enim, potem pa z drugim očesom, ugotovimo, da je objekt na dveh rahlo raz-

4 Zone, Ray: *Stereoscopic Cinema and the Origins of 3D Film*. Lexington: University Press of Kentucky, 2007, str. 5–7.

5 Zone, Ray: *Stereoscopic Cinema and the Origins of 3D Film*. Lexington: University Press of Kentucky, 2007, str. 11–12.



Coraline

ličnih pozicijah. Razlika med tem dvema pozicijama je odvisna od njune razdalje od točke fiksacije obeh očes. Naši možgani premerijo to razdaljo in z njo ustvarijo občutek globine, ki je subjektivni približek relativne razdalje. To je torej osnova stereopsis, ki temelji na horizontalni razliki med dvema retinalnima podobama. Seveda pa stereopsis ni edini način, s katerim si pomagamo zaznati globino; tukaj so še perspektiva, teksture površin in predmetov (tenke, debele, rahle, trde, mehke, elastične), svetloba in sence, relativna postavitev objektov, da omenim le najpomembnejše. Nesporno pa je ravno stereopsis tisti zaznavni proces, ki predstavlja osnovo za razumevanje 3D tehnologije upodabljanja, o kateri je podrobno pisal že Uroš Šetina v članku »Princip 3D upodabljanja«.⁶

2009

Zaznava in izkušnja dimenzij sta bili očitilni polji zanimanja tako za praktike kot teoretike. James Cameron, ki je z *Avatarjem* (2009) sprožil globalno eksplozijo vsega 3D – od spodbude k sistematičnemu raziskovanju uporabe stereoskopske 3D snemalce

tehnik, ki bi bila najbolj sprejemljiva za ustvarjalce in gledalce, do stereoskopske 3D animacije in računalniško generiranih podob (CGI) pa vse do novih digitalnih projekcijskih kapacitet, ki so zagotovile višjo kvaliteto 3D projekcij – je že leta 2003 izpostavil našo zaznavo kot osnovno motivacijo z uporabo 3D. V intervjuju z Rayem Zoneom je na sočen način predstavil svoj pogled na 3D: »Vidimo v 3D. (...) Vse živali, od plazilcev do rib, imajo par oči, saj je preživetje odvisno od sposobnosti preceniti, kako daleč je plen od plenilca. Če sem žaba in moram z jezikom ujeti muho v zraku, moram vedeti, kako daleč je. Tako gledamo. Naše oči so iskalci razdalj. Tako naši možgani procesirajo svet. Zakaj torej filmi ne bi posnemali našega načina procesiranja vidnih informacij?«⁷ Čeravno filmi nikoli ne morejo biti preprosta replikacija našega zaznavnega in izkustvenega sveta, ampak ustvarjajo enakovreden, sebi lasten svet, ki ga kot gledalci soustvarjamo, je v primeru 3D podob vendarle izjemno pomembno, da so projicirane tako, da jih naš zaznavni sistem – stereopsis – lahko registrira.

Še več, v 3D filmih gre po ugotovitvah teo-

retičarke stereoskopskega 3D filma, Miriam Ross, za »*fundamentalen premik estetske izkušnje (...), še posebej v predstavljanju novih haptičnih učinkov, ki globoko vplivajo na izkušnjo občinstva v kinematografih*«. ⁸ Eden takih učinkov je »taktilna vizija«, ki jo Laura Marks opredeli s pomočjo analize primerov 2D medkulturne kinematografije, kjer razlikuje med optično in haptično vizualnostjo. Optična vizualnost temelji na razliki med subjektiviteto gledalca in objektom pogleda, koncept haptične vizualnosti pa je povezan z izkušnjo teksture površin, kjer pogled drsi po površini filma in se ga dotika kot kože, namesto da bi z razdalje premerjal globino in razločeval oblike. Če dalje sledimo Marksovi, tudi filmskega platna ne zaznavamo le kot plosko površino, ampak prej kot membrano.⁹

8 Ross, Miriam: *The 3D Aesthetic: Avatar and hyperhaptic visuality*. Screen 53:4, Winter 2012, str. 383.

9 Laura U. Marks: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press, 2000, str. 162 in xi–xii. Marksova se ukvarja s taktilnostjo v neodvisni produkciji medijske umetnosti tudi v knjigi *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2002), medtem ko Jennifer Barker obravnava fenomenologijo filmske taktilnosti v knjigi *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*

7 Zone, Ray: *3-D Filmmakers: Conversations with Creators of Stereoscopic Motion Pictures*. Oxford, UK: Scarecrow Press Inc., 2005, str. 143–144.



Waking Life

Rossova razvije koncept haptične vizualnosti kot osnovne karakteristike novega estetskega režima stereoskopskih 3D podob in na primerih iz *Avatarja* pokaže prehod iz kvalitete haptične v hiperhaptično estetiko. Prostor filmskega platna je v 3D projekciji porozen in spremenljiv. »Nič več ne deluje kot meja med diegezo in gledalcem, ampak predstavlja eno od tehnoloških iztočnic v sistemu, ki se raztegne tako za platnom kot v filmsko dvorano.«¹⁰ Rossova torej povzame, da je okvir filmskega platna v 3D nestabilen in torej »omogoči potencial za fundamentalno haptični učinek v smislu 'dotikanja ne pa kontroliranja' (3D filmskih podob).«¹¹ Nadalje predlaga, da 3D kinematografija ustvari hiperhaptično vizualnost z »neskončno globino v podobah, ki jih je nemogoče kontrolirati. (...) Hiperhaptična kvaliteta 3D filmov torej predstavi globino – vendar ne haptično globino, ki jo Noel Burch identificira v 2D filmih – ampak globino, ki vključuje teksturo in željo dotakniti se je in biti dotaknjen (nazaj) s strani teksture.«¹²

Kot primer avtorefleksivnega 3D filma lahko torej vzamemo »stop-motion« animirani film *Coraline* (2009, Henry Selick), posnet po noveli Neila Gaimana, katerega podobe sestojijo in so koncipirane na razlikovanju med številnimi teksturami različnih materialov. *Coraline* je zgodba o neprijetni deklici, ki se

pogumno odloči raziskati prostore hiše, v katero se je ravnokar priselila s starši, ki nikoli nimajo časa zanjo. Nekega večera nepričakovano naleti na predor v zidu in se skozenj splazi v vzporedni/zrcalni svet, kjer jo čakata dvojnika njenih staršev, le da sta prijazna, pozorna, ji kuhata, se šalita, ji izpolnjujeta želje in imata namesto oči – prišite gumbce. Deklica se kmalu znajde ne le v zagati, kako izbrati med dvema svetovoma, ampak se tudi dobesedno zatakne v medprostoru in ne more več nazaj k pravima staršema, kar jo popelje skozi strašljive avanture, ki so posebej mör, kakršnim niti Selickova prejšnja stop-motion animirana filma *Predbožična mora* (*The Nightmare Before Christmas*, 1993) in *James in breskev velikanka* (*James and the Giant Peach*, 1996) nista kos.

Poleg izvirne zgodbe, o kateri je veliko gledalcev zapisalo, da jih je »prestrašila veliko bolj kot pa klasiki 'blood and gore' grozljivk kot Teksaški pokol z motorko [*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974, *Tobe Hooper*],¹³ je v filmu nešteto nevsakdanje oblikovanih, plastičnih prostorov, predmetov in osebnosti, ki jih 3D estetika le še obogati s teksturami, ki se jih »želimo dotakniti« in nam brez vsakega dvoma dotik tudi »vrnejo«. Stereopar dveh zrcalnih, vendar različnih in dislociranih svetov prav tako tematsko reflektira proces stereopsisa – dveh, rahlo različnih podob, ki ustvarita zaznavo »tretje« razsežnosti – tako doživetja zgodbe kot izkušnje animiranih 3D podob. Še več, rekla bi, da izkušnja podobe predora kot medprostora uprizarja/dramatizira suspenz v času in presledek v prostoru,

kar pri gledalcu povzroči dislokacijo konvencionalne orientacije tako v prostoru kot v času. Takšna dislokacija konvencionalne referencialne mreže za osmišljanje čutenja, zaznav in pomena je ena od osnovnih značilnosti sodobne digitalne estetike, zato menim, da zaznamuje tudi 3D estetiko.¹⁴

Sama sem ta občutek dislokacije opisala kot delno slabost ob gledanju animiranega filma Richarda Linklaterja *Waking Life* (2001), ki je bil digitalno obdelan s procesom interpoliranega rotoskopiranja in je general nenehne valujoče podobe, pri katerih je bilo težko razločiti ospredje od ozadja. Seveda se mi je bilo kot gledalki težko vizualno in čutno orientirati v prostoru podobe na način, ki sem ga bila do tedaj navajena. Ker so bile moje konvencionalne referenčne točke za ustvarjanje prostorske zaznave popolnoma neuporabne, sem ob njihovi dislokaciji začutila slabost – vse dokler nisem našla alternativnega načina interakcije z rotoskopsko animiranimi podobami.

(Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2009).

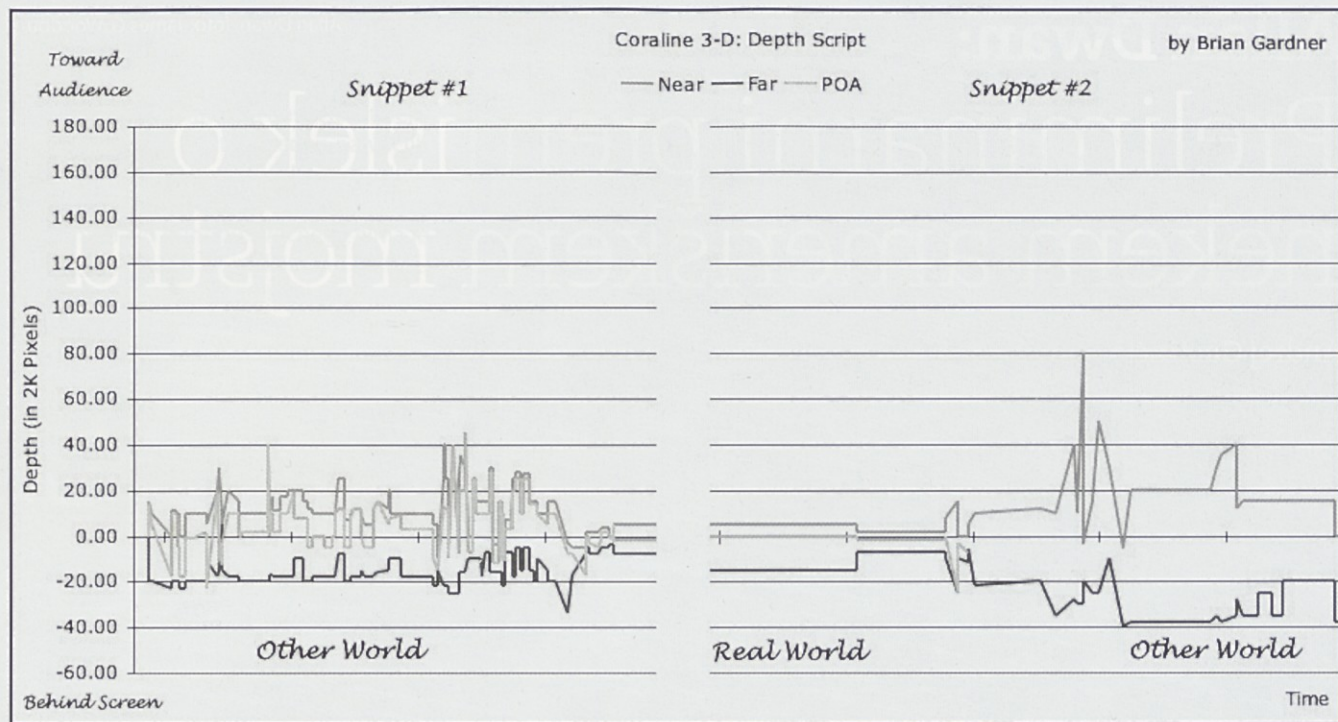
10 Sandifer, Philip: *Out of the screen and into the theater: 3D film as demo*. *Cinema Journal*, vol. 50, no. 3 (2011), str. 67.

11 Ross, Miriam: *The 3-D Aesthetic: Avatar and hyperhaptic visuality*. *Screen* 53:4, Winter 2012, str. 384.

12 Ibid., str. 384.

13 IMDb [Online], 21. 10. 2013. Dostopno na spletnem naslovu: <<http://imdb.to/1dmMGy>>.

14 Manojlović, Maja: *Dream is Destiny: Waking Life and the Digital Aesthetics of the In-Between*. *Discourse*, 33.2, Spring 2011, str. 184–202. V tem članku na primeru rotoskopiranega filma Richarda Linklaterja *Waking Life* (2001) predlagam, da digitalna estetika, ki jo ustvari proces interpoliranega rotoskopiranja (iznašel ga je Bob Sabiston), razgradi konvencionalne referencialne mreže čutenja in pomenjanja. Ravno ta razgraditev je tista, ki tako dislocira, kot tudi rekonfigurira konvencionalno percepcijo časa in prostora ter ustvari estetiko »vmesnosti« ali medprostora. Ob gledanju filma *Waking Life* je to dislokacijo/rekonfiguracijo veliko gledalcev zaznalo kot občutek slabosti, ki se je pozneje preлил v užitek.

Gardnerjeva globinska kompozicija v filmu *Coraline*

Zanimivo je, da neka filmska kritičarka podoban občutek dislokacije opiše ob gledanju 3D »stop-motion« animiranih podob *Coraline*: »3D sekvence, v katerih se *Coraline* plazi skozi predor med dvema svetovoma, so mi povzročile nekoliko slabosti. Ponavadi občutek slabosti ni nekaj, kar bi nas spravilo v kino, vendar pa v tem primeru ilustrira, kako realno sem občutila vrtoglavni psihedelični predor ob gledanju *Coraline*.«¹⁵

»Realnost« občutenja psihedeličnega prostora predora, o katerem govori kritičarka, bi v veliki meri lahko pripisali učinkom digitalne 3D estetike, njeni hiperglobini, ki jo Rossova ima za »kvaliteto čezmerne stimulacije«,¹⁶ in bi jo torej lahko tudi označili kot eno od iniač dislokacije konvencionalnih koordinat časa in prostora. Na tej točki bi se rada spet vrnila k ustvarjalcem, konkretnje k Brianu Gardnerju, ki je skomponiral stereoskopske 3D učinke v *Coraline*. Podobno kot Rossova tudi on označi hiperestetiko 3D kot neke vrste »čezmerno stimulacijo«, vendar se namesto na čute osredotoči na čustva:

»Moj namen ni ustvariti 3D, ki bi bil 'realen'. Prav tako nočem iz 3D ustvariti simulacije. 3D obravnavam tako, kot nekateri uporabljajo zvočni zapis v filmu. 3D uporabim takrat, kadar želim, da postanejo romantični trenutki še bolj romantični, strašljivi pa še strašnejši. 3D uporabljam zato, da ustvarim čustveno podlago filma.

Delati začnem tako, da naredim ogromen graf, ki predstavlja globinsko kompozicijo in prikaže, kje v prostoru se nahajajo večji elementi v odnosu drug do drugega in do filmskega platna. Prav tako zabeležim velikost prostora. Na primer, ko gre 3D globoko za okvir filmskega platna, nastane velik prazen prostor, ki ustvari občutek božanske grandioznosti in neskončnih širjav možnosti. Ponavadi rad ustvarim tak prostor ravno na vrhuncu prvega dejanja, ko se junakinja (*Coraline*) poda v raziskovanje novega sveta, da posredujem občutek dogodivščine. To je torej eden od primerov, na katerega se nanašam, ko govorim o uporabi 3D globine kot podlagi za čustveno dinamiko filma.«¹⁷

(Nadaljevanje in konec v naslednji številki Ekrana.)

Razlaga fotografije:

Gardner pojasni, da je bilo režiserju Selicku pomembno, da 3D omogoči občinstvu čustveno potopitev v fantastični svet *Coraline*: »Prvi izsek globinske kompozicije predstavlja prehod iz notranjosti 'Drugega sveta' v zunanost 'Realnega sveta'. Drugi izsek pa predstavlja prehod iz 'Realnega sveta' v zunanost 'Drugega sveta'. Razberete lahko plehkost in pomanjkanje navdušenja v 'Realnem svetu' (v sredini kompozicije), kar vizualno upodablja Coralinino čustveno stanje dolgočasje in brezbarvnosti njenega vsakdanjika. Z desne in leve strani osrednje kompozicije lahko vidite globlji in zanimivejši 'Drugi svet', ki predstavlja Coralinino skušnjava, da bi se predala 'Drugemu svetu', ki je 'večje-od-življenja', vendar je tudi past, kamor jo je hotela zvabiti njena 'Druga mama'.«¹⁸

15 Rebecca Murray: *Coraline* Movie Review [Online]. Dostopno na spletnem naslovu: <<http://abt.cm/UuFDtU>>.

16 Ross, Miriam: *The 3D Aesthetic: Avatar and hyperhaptic visuality*. *Screen* 53:4, Winter 2012, str. 388.

17 Gardner, Brian: *Perception and the Art of 3D Storytelling* [Online]. Dostopno na spletnem naslovu: <<http://bit.ly/1al6T14>>.

18

Ibid.

Allan Dwan:

Preliminarni premislek o nekem ameriškem mojstru

Andrej Gustinčič

Na letošnjem festivalu restavriranega in znova odkritega filma Il Cinema Ritrovato v Bologni (29. 6.–6. 7. 2013) sem se prvič resnično srečal s filmi holivudskega režiserja Allana Dwana (1885–1981). Edini od njegovih štiristotih filmov, ki sem jih do takrat videl, je bil *Pogum Iwo Jime* (The Sands of Iwo Jima, 1949).¹ Filmu sem se leta izogibal, da se mi ne bi bilo treba ukvarjati z Johnom Waynom v njegovi najbolj militaristični inačici. Pred odhodom v Bologno sem si delo končno ogledal in odkril sem, razen pričakovane propagande za ZDA in marince, ganljive trenutke med mladimi vojaki ter močan prizor, v katerem marinci vso noč poslušajo vpitje ranjenega soborca na nikogaršnjem ozemlju. Če mu bodo pomagali, se bodo razkrili in bodo vsi pogubljeni. Ranjenec vpije ime Waynovega lika. Dwan pokaže Waynov obraz v bližnjem posnetku: zgleden vojak, a v tej situaciji impotenten in nebogljen. To so humanistične dwanovske poteze sredi filma, ki ga lahko razumemo kot plakat za rekrutiranje. V Bologni sem odkril, da lahko pri Dwanu najdeš lepoto in človečnost v navidez najbolj generičnih izdelkih.

Dwan je svojo filmsko kariero začel z izdelavo kratkih vesternov leta 1911. Bil je eden ameriških filmskih pionirjev, deset let mlajši od D. W. Griffitha in devet let starejši od Johna Forda. Postal je eden največjih režiserjev nemih filmov Holivuda, priljubljeni režiser Glorie Swanson in Douglasa Fairbanksa. Po prihodu zvočnega filma je režiral v glavnem, a ne izključno, B-filme: vesterne, komedije, muzikale, kostumske filme, kriminalke, melodrame. Zadnji film, zanj nenavadno, pesimistično, nizkopračunsko, znanstvenofantastično zgodbo *The Most Dangerous Man Alive*, je posnel leta 1961. Govori o maščevalnem gangsterju, ki ga atomska eksplozija naredi neuničljivega. Slovo režiserja, ki je snemal petdeset let, od začetka do zatona klasičnega Holivuda, je bilo pusto in apokaliptično.

Retrospektiva Dwanovih filmov v Bologni prikazala pravega avtorja. Njegov pristop ni izražen le v nemih filmih iz zlatega obdobja, ampak tudi v najbolj neobetavnih serijskih produktih. Obdobje nemega filma je predstavljalo vrhunec Dwanove kariere. Nikoli več ni bil tako visoko. Leta 1938 je posnel A-produkcijo za Darryla F. Zanucka *Suez* s Tyronom Powerjem in z Loretto Young, že naslednje leto pa nizkopračunsko horror komedijo z brati Ritz, *The Gorilla* (1939). Pri Dwanu je impresivno, da je to delo režiral z istim popolnim obvladanjem filmskega jezika ter isto jasnostjo in preciznostjo, kot je nekoč režiral Douglasa Fairbanksa v *Železni maski* (*The Iron Mask*, 1929).

The Gorilla je eden tistih projektov, ki so vedno korak od neznosnega kaosa. Ampak Dwanu je uspelo vzpostaviti elegantno ravnovesje ne samo med prvinami shriljivke, grozljivke in razgrajaške komedije, ampak tudi med tako različnimi igralci, kot so bili anarhični bratje Ritz, poljudna komičarka Patsy Kelly, krhka lepotica Anita Louise in uglajeno zlovešči Bela Lugosi. Prizor, v katerem želi Lugosi z odejo pokriti Anito Louise, ki leži na kavču, medtem ko ona misli, da jo želi ubiti, je mojstrski trenutek fluidnih sprememb vzdušja in nelagodnosti, izraženih skozi poglede in rakurze. Vidimo popolno obvladanje montaže in kadriranja v zvrsti filma, ki je ponavadi odporen na subtilnost in v katerem ne pričakujemo lepote forme.

Vseeno pa je Dwanov opus dolgo časa ostal prezrt. Nemi mojstrovini *Robin Hood* (1922) ali *Manhandled* (1924) sta ostali v spominu zaradi Douglasa Fairbanksa in Glorie Swanson. Drugi vsebuje nepozaben



Pogum Iwo Jime

prizor, v katerem med gnečo na podzemni železnici množica stiska, tlači in udarja Glorijo v fini filmski upodobitvi newyorškega kaosa in prerivanja. Z zvočnimi filmi pa ni nikoli pritegnil takšne pozornosti kot Ford, Hawks, Mann, Boetticher, Cukor in številni drugi avtorji, okoli katerih so se razvili kulturi. Morda pa si tega tudi ni želel.

Drži glavo dol

»Če dvigneš glavo nad množico, jo bodo poskušali odrezati,« je nekoč rekel Dwan. »Če jo držiš dol, boš trajal večno.«² V pogovoru s Petrom Bogdanovichem je še dodal: »Življenje na vrhu je kratko. Na dnu ali v sredini je lahko večno. Če pa prideš do vrha, potem si obsojen na propad.«³

Med ogledom Dwanovih filmov v Bologni in še kakšne desetine po festivalu sem dobil vtis, da so te besede formativna misel njegovega opusa. Še bolj kot vrstniki se je Dwan, posebej v zvočnih filmih, držal holivudskih pravil. Njegova dela so uglajena in le pozoren ogled lahko razkrije dragulje, skrite v njih. Ni spektakularnih pokrajin kot pri Fordu in ni ritualov moškosti in prijateljstva kot pri Hawksu. V njegovih vesternih (še) nisem naletel na tako psihopatskega zlobneža, kot je Kirk Douglas v *Zadnjem sončnem zahodu* (*The Last Sunset*, 1961, Robert Aldrich), ki skoraj zadavi psa, ker ga moti lajanje. Tudi

ni tako telesno in psihološko zlomljenega junaka, kot je James Stewart v *Goli ostrogi* (*The Naked Spur*, 1953, Anthony Mann), ali tako obsedenega in jeznega, kot je John Wayne v filmu *Iskalca* (*The Searchers*, 1956) Johna Forda.

»Preziram tragedije,« je Dwan povedal Bogdanovichu. »Ne maram nasilja ... Nimam rad nesrečnih koncev. Mislim, da je nesreča občasno v redu. Ampak ne želim imeti depresivnega konca.«⁴ Upanje, je povedal, je ključna prvina. Zveni kot popoln holivudski režiser, ki je pripravljen ustvarjati neškodljive in nežaljive filme. Zase je dejal, da je bil vedno komercialni režiser. V okvirih Holivuda in samega Dwana se najde bogat svet raznolikih ljudi in občutkov. Najde se tudi nevsiljiv in jasen vizualni slog, zasnovan na gibanju. Dwan je bil mojster vožnje kamere in organizacije v kadru, tako v bleščeci komediji *Fifteen Maiden Lane* (1936), enem draguljev letošnje Bologne, kot v vesternu *Silver Lode* (1954). In tu je vedno prisotna človečnost; nežen in pozoren pristop do svojih junakov in še posebej junakinj.

Val imperija

Dwan je bil eden ustvarjalcev, rokodelcev holivudskega imperija. Morda se prav zato v njegovih filmih pogosto pojavlja tematika izgradnje imperija. Vidimo jo lahko v delih, ki pripovedujejo o navalu na Kalifornijo v času zlate mrzlice ali o človeku, ki sanja, da

2 Dwan, citiran v Bogdanovich, Peter: *Who the Devil Made It*. Alfred A. Knopf, 1997, New York, str. 73.

3 Prav tam, stran 73.



The Most Dangerous Man Alive

bo eden od graditeljev svetovne metropole. Ta nagon je pri Dwanu nekaj pozitivnega, polnega energije, pa tudi pohlepa. Tak, kot je bil Hollywood njegovega časa. Njegova gibljiva kamera takšnih pohodov ni le snemala, ampak jih je s svojim nenehnim premikom naprej tudi upodobila.

Tide of Empire (1929) je film, ki govori o propadu španske aristokracije v Kaliforniji z navalom zlatosledcev leta 1849. Dwan uporablja gibanje kamere in zgodnjo varianto zoom posnetka, da nas porine v razburljivost mesta in časa. Dwanova kamera zoomira proč, da nam pokaže kolobocijo v mestecih, ki so zrasla čez noč, ali razuzdanost, s katero so dočakali prvo poštno kočijo. Avtor ne dopusti, da epsko zaduši osebno. Spektakel ne zasenči likov, ampak jih še bolj razkriva gledalcu. Junak film je Američan Dermot D'Arcy (Tom Keene, takrat znan kot George Duryea), ki pride v špansko Kalifornijo iskat bogastvo. Čeden in nasmejan mlad ameriški graditelj imperija je imun na snobizem in prezir, ki ga drugi liki izražajo do njega. Neukrotljivo se premika naprej do svojega cilja.

V enem prizoru mu kamera sledi, ko nasmejan hodi skozi točilnico, ki vrvi od življenja, in pozdravlja vsakega, ki ga sreča. Sekvenca nam pokaže njegovo povezanost z vso to neotesano ameriško energijo. Kontrast temu prizoru je dolga sekvenca, v kateri se Dermot želi pomiriti s špansko plemkinjo

Josephito (Renée Adorée), katere svet je zrušil naval Američanov. Sekvenca se začne v hotelski sobi in se nadaljuje, ko ona stopi na balkon. Za njenim hrbtom vidimo ves prah in kolobocijo in neustavljivo živahnost novozgrajenega mesteca. Kot sekvenca v točilnica pokaže povezanost junaka s svetom, ta sekvenca izrazi osamljenost in neogljnost junakinje, ki je povsem ločena od tega istega sveta. Ampak Dwan je očitno na strani mladega Američana, ki ji pove: »Kaj ne vidiš ... Nista sovraštvo in nesreča tisto, kar zlato prinaša, ampak sreča. Če bi le razumela, bi tudi ti bila srečna, Josephita.« Te besede naj bi rešile vse moralne dileme. Pri Dwanu ne čutimo tiste grenkobe obžalovanja kot v Fordovih filmih o širitvi na zahod.

Največje presenečenje bolonjske retrospektive je pozabljen nemi film *East Side, West Side* iz leta 1927. Zgodba filma je gradnja New Yorka. Še več, v njem je izražena junakova potreba postati eden od graditeljev mesta. V prvem kadru je kamera za glavnim likom. Pred njim vidimo veličastne zgradbe Manhattan. Ne samo da je kader sam po sebi osupljiv, ampak obuja vse upe in ambicije, ki so v 20. stoletju (in morda še danes) vezane na New York.

Protagonist John Breen (George O'Brien) je revež, ki je odraščal na barki, ki prevažala gradbeni material. Ko se v nesreči barka potopi, ostane brez matere in očima sam na

ulicah mesta. Dwan nas dobesedno porine v Lower East Side, spodnjo vzhodno stran mesta, polje emigrantov, posebej Judov. Lepa in iznajdljiva mlada Judinja Rebecca, znana kot Becca (Virginia Valli), se v Johna zaljubi. Njen oče, simpatičen krojač, ga bolj ali manj osvoji. Ampak John sanja o napredku in Becca ga zapusti, da ga pri napredovanju ne bi obremenjevala. John na koncu spozna, da ni nič pomembnejše od njegove Bece. V filmu je veliko prizorov mesta. Tu so prizori na Brooklynskem mostu, vsa živahnost in raznolikost emigrantskega življenja in prizori gradnje podzemne železnice, enega simbolov mesta.

Film je pravzaprav pot junaka od revnega mladeniča, ki osuplo gleda Manhattan, do uspešnega arhitekta, ki s svoje terase razkazuje mesto svoji zvesti Becci. »Rušimo in gradimo,« reče ona v mednapisu. »Kdaj se bo to končalo?« On odgovori: »Ko bomo zgradili popolno mesto, mesto naših sanj.« Junak je enak sanjač zdaj, ko je postal eden od graditeljev novega urbanega sveta, kot ko ga je s periferije lahko le gledal. Sen gradnje je neuničljiv. Začeni z naslovom je *East Side, West Side* eden pomembnih filmov o New Yorku in o ameriškem snu.

Sodeč po videnih filmih je ta sen o gradnji imperija pri Dwanu izginil s prihodom zvočnega filma in z zmanjšanjem lastnega pomena v Hollywoodu. Leta 1938 je za 20th Century Fox posnel delo o izgradnji Sueškega prekopa, ki bi lahko predstavljal apoteozo te tematike v Dwanovem opusu, a film *Suez* se osredotoči izključno na ljudi.

Suez, zgodba o neki dobri ženski

Gre za enega najlepših primerov Dwanovega humanizma. To je film o ogromnem podvigu, v katerem so v žarišču vedno ljudje in njihova hrepenenja. Na koncu peščena nevihta ubije junakinjo, potem ko je ona rešila junaka, Ferdinanda de Lessepse, graditelja Sueškega prekopa. Morda najbolj čustven

Tom Moore in Gloria Swanson, *Manhandled*

in pretresljiv prizor v vseh režiserjevih filmih, kar sem jih videl. De Lesseps (Tyrone Power) je nezavesten. Toni (Annabella), pobalinka, ki je vse od mladosti zaljubljena vanj, ga priveže k stebri. Sebe ne more rešiti. Bori se proti pesku in vetru, a ta jo odnese.

Ta prizor ni močan le zaradi briljantne režije; prizor nevihte, ki se približuje gradbišču, polnemu ljudi in kamel, je grozljiv in vzbuja tako strah kot spoštovanje. Prizor je močan tudi zato, ker sta Annabella in Dwan skozi ves film previdno ustvarjala lik Toni. V tem fiktivnem filmu (Toni verjetno nikoli ni zares obstajala) je de Lesseps zaljubljen v bodočo francosko carico Eugénie (Loretta Young) in Toni ne jemlje resno.

Skozi Dwanove oči je Toni primer odkrite in preproste ljubezni in zvestobe. Žali sliko Eugénie »Nič posebnega ni.« ali z rokami v žepu koraka in godrnja v francoščini. Preobleče se v Arabca, da bi sledila Ferdinandu v puščavo. Njeno ljubosumje je odkrito in boleče. Vsi njeni občutki so kot pri otroku takoj razvidni.

Samožrtvovanje je lahko odbijajoče, saj preveč spominja na mazohizem. Ampak igra Annabelle v Dwanovi režiji spremeni nekaj, kar bi lahko bila neokusna hvala ženskem mazohizmu, v portret pristno dobrega človeka. Ko jo na koncu veter dobesedno povleče iz kadra, ustvari močan občutek izgube. Kot udarec je. De Lesseps je zgradil kanal, ampak pravi konec filma je Tonijina smrt. Če obstaja nekaj, čemur lahko rečemo dwanovska figura, je to lik, katerega dobrota ni niti za hip šablonska ali moteča. Če je film zamudil veličino in ni postal klasika, je to zato, ker gradnja samega kanala ostane v ozadju. Za razliko od filmov *Tide of Empire* ali *East Side, West Side* tu osnovno delo junaka nikoli ne postane organski del filma.

Silver Lode, nevsiljiva mojstrovina

Tako kot *Suez* film *Silver Lode* iz leta 1954 pokaže vrednote Dwanove srednje poti. *Silver Lode* je eden najbolj podcenjenih vesternov 50. let prejšnjega stoletja in je popoln primer tistega, kar je lahko Dwan dosegel znotraj hollywoodskih in svojih lastnih mej. Površen ogled filma verjetno odkrije le malo. Gre za kritiko makartizma tako kot v filmu *Točno opoldne* (*High Noon*, 1952, Fred Zinnemann) ali *Johnny Guitar* (1954, Nicholas Ray). Glavni zlobnež se celo imenuje McCarty (le črka »h« mu manjka). To je tudi film, ki odkriva nevsiljivo vizualno



George O'Brien v filmu *East Side, West Side*

bogastvo Dwanovega pristopa in ravno tako na nevsiljiv način pokaže mentaliteto množice. V bistvu prikaže fašizem.

Štirje oboroženi moški prekinejo poroko Dana Ballarda (John Payne) v mestecu Silver Lode. Vodja Ned McCarty (zanesljivo jeguljasti Dan Duryea) trdi, da je zvezni maršal in da so zaradi umora prišli aretirati Ballarda. Meščani podpirajo Ballarda. Ko gre po konja v hlev, mu sledi množica ljudi. Kamera sledi gruči, ki raste, dokler se ji ne pridruži bolj ali manj vse mesto. Podpora ne traja dolgo. »Dan, za tabo stojimo.« zamenja »Kaj zares vemo o Ballardu?« in »Če je res nedolžen, zakaj ne gre z njimi? Namesto tega povzroča nered v mestu.«

Zadušljivost te množice – ki je prisotna na ulici, v točilnici, hlevu, pravzaprav povsod – nam postane jasna v prizoru Ballardovega bežanja skozi mesto. Kamera mu sledi in prvič je v filmu sam v kadru. Tako kot on imamo tudi mi občutek osvobajanja. To je edina sekvenca, ki razbije mirno vizualno površje filma. Čutimo, kakšen pritisk je predstavljala množica. In taka sekvenca je še posebej učinkovita po vseh statičnih posnetkih, napolnjenih z ljudmi. Skozi ves film v kadru same vidimo le Ballarda in njegovo zaročenko (Lizbeth Scott) ter bivšo punco, plesalko v točilnici (Dolores Moran), ki mu pomaga. Edino tisti, ki se uprejo množici, so posneti kot posamezniki.

Brezglava množica, ki je pripravljena na linčanje, ni prikazana na ekspresionističen ali simboličen način kot v filmih *Zakon linča* (*Fury*, 1936) Fritza Langa ali *Vislice za nedolžnega* (*The Ox-Bow Incident*, 1943) Williama Wellmana. Ne, to so dobri navadni ljudje. Posneti so pod istim sončnim nebom in v istih Technicolor barvah kot na začetku filma, ko so kot skupina podpirali junaka. Ko čakajo pred točilnico, so dobro razpoloženi. Pijejo, pogovarjajo se o orožju. Eden pove, kako je nekoč videl obešanje. Zahtevajo več kozarcev. Mesto se pripravlja na proslavo četrtega julija. Neka deklica recitira ustavo. Fantje mečejo petarde. Ženske iz treznostnega gibanja prodajajo ječmenov obarek. *Silver Lode* je slika fašizma v srcu ameriškega piknika.

Dwanovska ženska in druga odprta vprašanja

To, da junaka filma *Silver Lode* rešita zaročenka in bivša ljubica, je značilno za Dwana, ki se je v svojih filmih izkazal za nežnega prijatelja žensk (če uporabim izraz Simone de Beauvoir o Stendhalu). V njegovih filmih sem našel le en nepopravljivo pokvarjen ženski lik, in to v njegovem zadnjem filmu. V Dwanovem opusu razen nje ni ženske, ki v sebi ne nosi nekaj človečnosti, dobrote in zanesljivosti.

Komedija *The Inside Story* (1948) se odvija v času velike gospodarske krize. Moški ostanejo brez dela in ženske prevzamejo vse odgovornosti. So močne in duhovite. »Moški imamo ponos,« reče eden izmed junakov, ki se počuti tako ponižanega, da razmišlja o samomoru. »Tudi ženske imamo ponos,« mu odgovori starejša ženska. »Zakon je pol-pol. Ko eden ne more delati, potem dela drugi.« V *The Inside Story* srečamo pravcati matriarhat, ki je pripravljen prevzeti družino in družbo, če je to potrebno. Dwanovi filmi so polni inteligentnih in močnih žensk, ki kot v Shakespearovih komedijah na koncu vse rešijo. Junakinja filma *Fifteen Maiden Lane*, ki jo igra Claire Trevor, je prav tako iznajdljiva in neodvisna, kot so junakinje Hawksovih komedij.

Tu je tudi Dwanov nenavaden film noir *Slightly Scarlet* (1956), ki nudi kar dve usodni ženski v obliki Rhonde Fleming in Arlene Dahl kot sestri, eno promiskuitetno in drugo kleptomanko in nimfomanko, ki bi pri kakšnem drugem režiserju verjetno končali mrtvi. Tu sta na koncu rešeni in odrešeni. Odkrivanje galerije izjemnih žensk je eden od užitkov pri Dwanovem ustvarjanju.

Morda je Dwanov humanizem, njegova nezmožnost biti krut do svojih likov tako omejitvev kot vrlina. Nek ameriški pisatelj pravi, da pride do sentimentalnosti, ko avtor ljubi svoje like bolj, kot jih ljubi sam Bog. Le vprašamo se lahko, ali je sploh mogoče posneti film noir brez vsaj kančka krutosti v pogledu na svet in ljudi. Bližje so mi komedije Howarda Hawksa ali Prestona Sturgesa kot Dwanove. Komedija potrebuje tudi kanček zlobe. Po drugi strani pa je težko biti



Allan Dwan in Arlene Dahl na snemanju filma *Slightly Scarlet*

ravnodušen do toplega in sentimentalnega humorja filma *Rendezvous with Annie* (1946). In Dwanova človekoljubnost se vidi tudi v tem, da je dal temopoltemu igralcu Eddiejju Rochester Andersonu njegovo verjetno najmanj stereotipno vlogo v filmu *Brewster's Millions* (1944) in dopustil velikemu, v Rusiji rojenemu Mischi Auerju, da nastopa brez izumetničenega klovnovskega ruskega naglasa (Auer je govoril skoraj popolno ameriško angleščino).

Glede njegovih nemih mojstrov in nisem prepričan, da je Dwan tako velik kot Griffith. Njegovi filmi so bolj gladki in bolj linearni.

Za razliko od Griffitha, po katerem se je zgledoval, Dwan ni maral velikih planov, ker je menil, da prekinjajo tok zgodbe. Dwanovi filmi delujejo modernejše kot Griffithove melodrame. Ampak tisti veliki plani Lillian Gish so bili izredno impresivni. Kljub svoji tehniki niti eden od Dwanovih nemih filmov nima globoke moči Griffithove *Poti na vzhod* (*Way Down East*, 1920). Gladkost in potek zgodbe sta pri Dwanu najpomembnejši prvini. Po drugi strani pa je Dwan le redko želel prebuditi takšne intenzivno griffithovske občutke. Zdi se mi – in to podpira režiserjev pogovor s Petrom Bogdanovichem – da si je Dwan sam ustvarjal omejitve.

No, morda. Končno gre le za preliminarni premislek na podlagi okoli tridesetih ogle-danih filmov. Posnel pa jih je še na stotine v vseh mogočih žanrih. Dvomim, da so vsi dobri, a prepričan sem, da vsak vsebuje vsaj nekaj fluidnega, mikavnega, presenetljivega. Najverjetneje je med njimi še kakšna mojstrovina, posebej med filmi iz nemega obdobja. Tudi vprašanje uporabe velikih planov ni povsem jasno. V *Tide of Empire* recimo je čustven in presenetljiv bližnji posnetek junakinje po tem, ko najde svojega očeta mrtvega. Verjetno je še več takšnih, gotovo je tudi še več zanimivih ženskih likov in je še prenekatera tiha mojstrovina, kot je *Silver Lode*. Ukvarjanje z Dwanom, ki se je zame začelo letos v Bologni, je dosmrtni projekt.



Gloria Swanson v filmu *Manhandled*



Gospa Zorica Kurent je bila upravnica kinotečne dvorane od njene ustanovitve leta 1963, ko je bila to še dvorana Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani, pa do leta 1995, ko se je upokojila, malo preden je kinotečna dvorana zamenjala državljanstvo in postala Slovenska kinoteka. Z gospo, ki je na Miklošičevi 28 pustila vso delovno dobo, smo se pol stoletja po tem, ko je nastopila službo, pogovarjali o nekih drugih časih, o prvih korakih slovenske kinotečne dejavnosti in o edinem kinu v mestu, ki je imel garderobo za obiskovalce.

Pogovor z gospo Zorico Kurent

ob 50-letnici kinotečne dejavnosti v Sloveniji

Špela Barlič, foto: arhiv časopisa *Dnevnik*



Zorica Kurent in Špela Barlič, foto: Milan Ljubić

Gospa Kurent, ste »kinotečnica« z enim najdaljših stažev v vsej njeni zgodovini ... Kako ste pravzaprav prišli na to delovno mesto?

Delavska univerza je objavila oglas, da išče delavce za Kinoteko – upravnika, operaterja, blagajničarko, snažilko in biljeterja. Takrat sem že diplomirala in bila šest let brez službe; honorarno sem delala od doma. Za upravnika dvorane so zahtevali le srednješolsko izobrazbo, a se mi je vseeno zdelo, da bi to delo rada opravljala, in sem šla vprašat, če bi me vzeli. In so me – predvsem ker sem perfektno znala slovensko in srbsko, kar je prišlo prav, ker je bilo treba komunicirati z upravo Jugoslovanske kinoteke v Beogradu. Bila sem edina kandidatka s fakultetno izobrazbo, kar pa so mi pri plači upoštevali šele po petih letih zahtevne službe. Delo mi je odgovarjalo, ker sem imela od nekdaj rada film, pa tudi zaradi praktičnih razlogov. Doma sem imela dva otroka in mi je ustrezalo, da sem delala dopoldne, šla nato domov in vmes kaj postorila, skuhalo za otroka, popoldne pa šla spet v službo – na predstavo v Kinoteko. Pet let sem s publiko gledala prav vse filme, ker tudi sama nisem poznala čisto vsega, kar smo predvajali, in sem se na ta način tudi jaz »šolala«.

Omenili ste znanje jezikov – po izobrazbi ste slavistka, po rodu pa Srbkinja ...

Rojena sem bila v Novem Sadu in otroštvo preživela v Vojvodini. V Slovenijo sem prišla leta 1947, stara trinajst let. Mama se je že

pred vojno ločila od mojega očeta in se po vojni poročila s Slovencem, profesorjem, ki je prišel v Vojvodino, ko je tedanja oblast iz prosvetnih služb premeščala vse sokole. V Ljubljani pa je živela njegova mama – in po vojni je želel poskrbeti zanjo, zato smo se skupaj preselili sem. Slovenščine sem se naučila tu v gimnaziji.

Kaj so obsegale delovne zadolžitve upravnice dvorane?

Najprej so me za mesec in pol povabili v Beograd, kjer so me naučili računovodskih spretnosti, potrebnih za upravljanje dvorane. Zbirala sem predloge članov našega programskega sveta in se v Beogradu dogovarjala, katere filme naj nam pošljejo. Prišla sem na idejo, da naj bi šli filmi iz Beograda najprej k nam, potem pa bi jih nekaj s programa vzel Zagreb in nato še Sarajevo. Tako smo zelo znižali stroške transporta. Sodelovala sem tudi z akademijo in s šolami, pripravljala razstave, slovenskim kulturnim delavcem je Jugoslovanska kinoteka podeljevala priznanja ... Če sta zbolela blagajničarka ali biljeter, sem prevzela tudi njuno delo, le kinooperater me ni hotel naučiti obrti predvajanja, češ da mi potem vsaj še tega ne bo treba delati ... Ob obletnicah smo sami pripravljali tudi pogostitve.

Kakšno je bilo ozadje ustanovitve dvorane Kinoteke v Ljubljani?

Jugoslovanska kinoteka je imela ob ustanovitvi leta 1949 samo matično dvorano

– muzej v Beogradu. Imela pa je tudi posebne kopije odličnih starih filmov, nekakšen pregled filmske zgodovine, ki jih je predvajala po kulturnih domovih v republiških prestolnicah – najprej v Zagrebu, potem pa še v Sarajevu in Ljubljani. Ko so po nekaj letih ta gostovanja prenehala, ker se je fond zaradi tolikšnega prometa obrabil, in ker so za fond plačevale vse republike, so se na sestanku mednarodne zveze filmskih arhivov FIAF dogovorili, da bo vsaka republika smela imeti svojo kinotečno dvorano. S tem smo v Sloveniji dobili dovoljenje za predvajanje vseh filmov Jugoslovanske kinoteke – manjkal nam je samo kakšen film katerega izmed zasebnih evropskih producentov, ki so predvajanje dovoljevali samo matični dvorani.

Kakšno namembnost pa je imela dvorana, preden je postala kino?

Pred kinotečno dejavnostjo je v dvorani Delavska prosvetno kulturno dramsko društvo igralo svoje uprizoritve. Potem je Sekretariat za kulturo in prosveto sklenil pogodbo z Delavsko univerzo Boris Kidrič, da bo adaptirala dvorano za predvajanje filmov. Oni so kupili aparature in financirali našo dejavnost.

Ljubljanska Kinoteka je bila nekakšna »izpostava« beograjske, kolikšna pa je bila mera njene avtonomnosti?

Bila je kot nekakšna kopija beograjske, a relativno samostojna ustanova – imeli smo lasten programski svet, program in celo založniško dejavnost. Izdajali smo dela slovenskih avtorjev in prevajali tuje knjige. Tega druge jugoslovanske kinoteke, z izjemo matične, niso imele.

Kaj pa se je s filmskim fondom zgodilo po razpadu Jugoslavije?

Imeli smo srečo, da je tik pred razpadom Jugoslavije gospod Ivan Nemanič, pri Arhivu Slovenije zadolžen za filmski arhiv, šel v Beograd s tovornjakom in vse slovenske ter slovensko podnaslovljene filme pripeljal domov. Nekaj unikatov pa je le ostalo v Beogradu; še te današnja Kinoteka pravzaprav ima, ampak jih ne predvaja, ker ima samo eno kopijo.

Kako so ljubljansko Kinoteko sprejeli gledalci?

Zelo dobro! Navadili so se obiskovati naše filmske cikluse ... Bili smo dobro organizirani, vedno smo se nekako znašli; če podnapisov nismo imeli, smo jih obiskovalcem natisnili na papir, za neme filme smo imeli dialog liste, ki so jih brali študentje AGRFT, ki so v zameno brezplačno hodili na predstave. Ko smo prišli pod upravo Ljubljanskih kinematografov, so najprej adaptirali dvorano, zamenjali stole in popravili aparature, dobili pa smo tudi glasbeno spremljavo. Nek gospod, profesor, ameriški Slovenec, mi je iz Amerike poslal note za neme filme, ki jih je imela njihova univerza, jaz pa sem prosila Boruta Lesjaka, če bi lahko skrbel za glasbeno spremljavo.

V nekem obdobju ste iz upravnice kinotečne dvorane napredovali v naziv direktorice ljubljanskih kinematografov.

Pod administrativno upravo Ljubljanskih kinematografov smo prišli leta 1980 – in ko je šel direktor gospod Albert Vodnik v pokoj, so za to delovno mesto potrebovali nekoga z visoko izobrazbo in se obrnili name. Sprejela sem, ker sem tako lažje skrbel za nemoteno delo v kinotečni dvorani.

Omenili ste, da so študentje igre z ljubljanske akademije ob predvajanju nemih filmov brali dialoge. Ste z AGRFT sodelovali tudi pri oblikovanju programa?

Tudi. Profesor Grabnar, ki je predaval filmsko zgodovino, je oblikoval program za svoje študente. Ko je Grabnarja nasledil Vladimir Koch, je naredil celo seznam študentov vseh štirih letnikov in filmov, ki si jih morajo ogledati. Študentje so nato blagajničarki pokazali indeks in blagajničarka jih je odključala, profesor Koch pa je pri izpitih preverjal, kaj je kdo gledal in česa ne.

Imate na kakšno obdobje posebne spomine?

Najlepših je bilo prvih pet let. Takrat je vse teklo kot po maslu. Dvorana je bila skoraj vedno osemdesetodstotno razprodana in v tistih časih so se vrste vile le pred kinotečno kinodvorano. Imeli smo po tri predstave na dan in filmov nikoli nismo takoj ponovili, čeprav bi tako lahko več zaslužili. Prvih pet

dni v tednu smo predvajali bolj »resen« program, med vikendi pa malo lažjega in kaj za otroke. Ob ciklusi komedije je bilo kar naprej polno. Imeli smo Lubitscha, Chaplina, Keatona ... Na naše predstave je hodilo veliko starejše publike. Spomnim se, da so nekateri prosili, da bi zadnjo predstavo dali na spored prej kot ob devetih zvečer, ker je bilo to zanje prepozno ... V Ljubljani je bilo taksijev takrat le za vzorec, avtobus je nehal voziti ob enajstih, zato smo se trudili, da jim čim večkrat ustrezemo. Zelo smo pazili na obiskovalce in njihove želje, vztrajali smo edino pri tem, da ne ponavljamo dan za dnem istih filmov.

In obiskovalci so vam to naklonjenost vračali z zvestobo.

Imeli smo veliko stalnih obiskovalcev; zanje smo imeli vedno rezervirane karte. Obiskovalci so bili zelo prijazni, pogosto so se prišli predstaviti. Prišla je recimo mama Dubravke Tomšič Srebotnjak, se predstavila in zagotovila, da bo hodila k nam, ker smo čisto drugačni od drugih kinematografov. Spomnim se tudi gospoda Kosca, skoraj stoletnika, ki je redno hodil gledat Dovženkove filme. Nekoč ga je blagajničarka Štefka vprašala, kako to, da vedno hodi na te filme, in je odvrnil: »Bil sem ujetnik v Rusiji in vse to prehodil.«

Kinoteka je premogla tudi imenitno in arhitekturno kakovostno kinodvorano, kakršne v Ljubljani poprej ni bilo.

Res je bila nekaj posebnega. To je bil edini kino v Ljubljani, ki je imel pozimi garderobo, kot so jo imeli na Dunaju in v drugih metropolah. Pod Ljubljanskimi kinematografi so najprej ukinili to in tako zmanjšali stroške za garderoberko. To je ljudem zelo manjkalo. Naslednja direktorica pa je na mestu garderobe naredila bife, kar nam je zelo znižalo raven ... Dolgo je trajalo, da smo ljudi navadili na red, ki ga v kinu niso bili vajeni. Pri nas je bil vstop v dvorano po začetku predstave prepovedan in morali smo narediti kar močna vrata, da zamudniki niso vdirali, da med predstavami ni bilo motenj ... Bar v preddverju pa je spet pomenil korak nazaj.

So se vam zgodili tudi kakšni neljubi incidenti?

Nekoč so nam z dvorišča vdrli zamudniki in tako ropotali po steklenih vratih, da so



nas gledalci prosili, če jih lahko spustimo noter. Potem smo jih spustili in eden nam je s pivsko steklenico razbil kristalna stekla na vratih. V tridesetih letih nismo toliko plačali za steklarja ... Spet drugič nam je nek stanovalec osemindvajsetke s sekiro razbil kljuko, ker ni imel ključev. Pa po veži so nam urinirali in brezdomci so nam kradli tisti velik, posebej za nas izdelan predpražnik, ga nosili pred vrata bifeja in na njem spali. Vse sorte je bilo ...

Kaj pa svetlejši plati vašega dela?

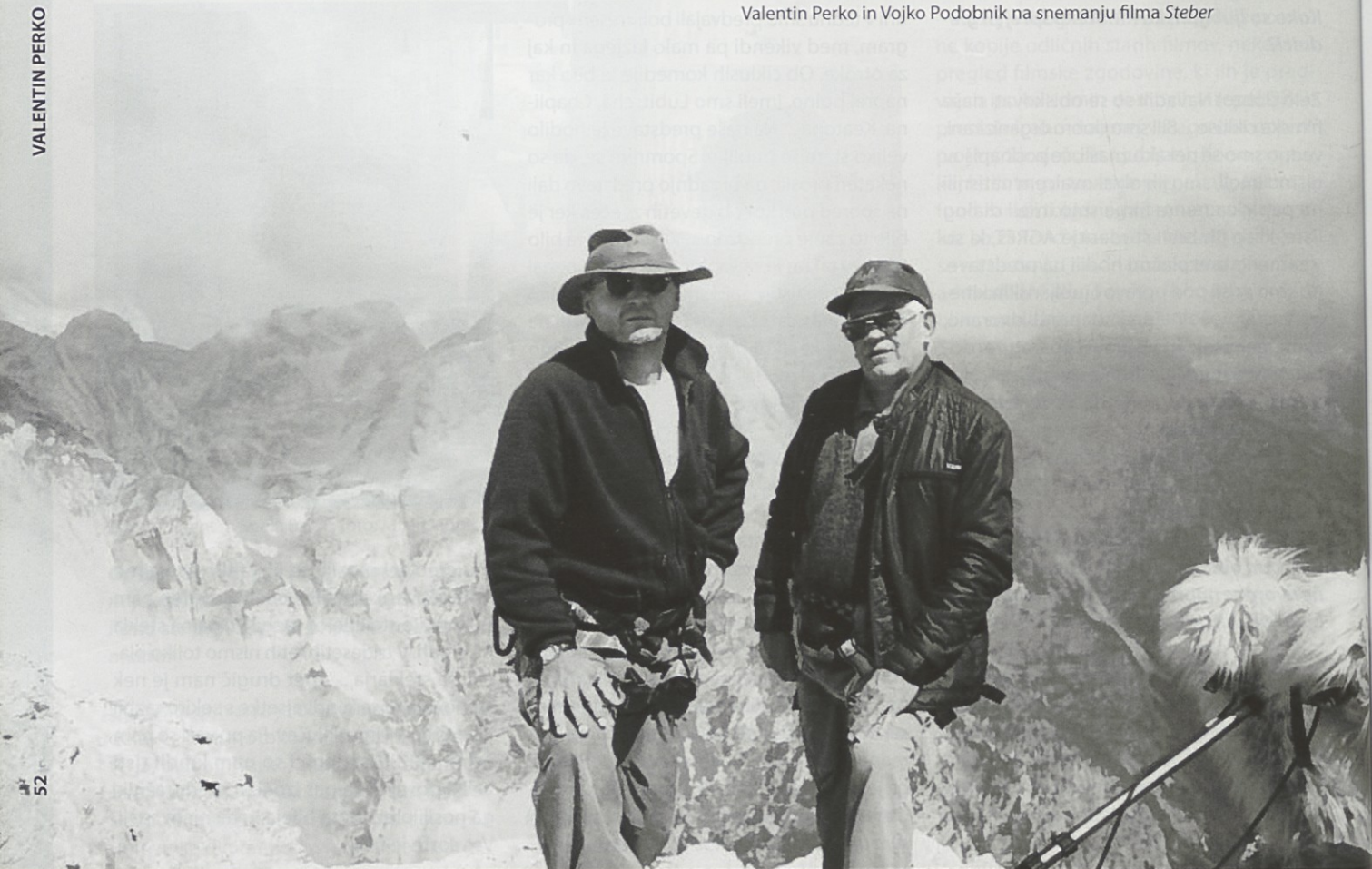
Ljubi so mi bili obiski naših stalnih gledalcev, ki so se prišli v pisarno zahvaliti in pohvaliti naše delo. Ob nekem prazniku je prišla kar cela družina stalne obiskovalke – vsakemu od nas so čestitali, prinesli so šampanjec in piškote. Lepo smo se razumeli.

Še vedno radi hodite v kino?

Redkokdaj grem. Malo ker težko sedim, pa tudi ker me jezi, da vedno vnaprej vem, kako se bo zgodba razvila. Navadila sem se na strukturo filmske pripovedi in vse je postalo preveč predvidljivo ...

Kako sprejemate sodobne tehnologije in dejstvo, da filme danes največ gledamo doma?

Rada sem skupaj z originalom. Če želim gledati dramo, grem v gledališče – na televiziji je ne gledam. Tudi če berem knjigo, imam rada papir.



Vojcu Podobniku v slovo

Ponovno sem si ogledal najine filme in prisoten si v vsakem kadru, ki sva jih skupaj posnela. Po končanem študiju sem imel veliko srečo, da sva se spoznala, in takoj sva se našla na človeški in poklicni ravni. Ne samo jaz, mi vsi smo se učili od tebe in s tvojo pomočjo nadgrajevali kreiranje svetlobe, ki si jo po številnih izkušnjah v raznoterih filmih in ob izjemni nadarjenosti obvladoval do popolnosti.

Sodelovala sva v večini igranih filmov, če so le producenti privolili, kajti niso naju imeli preveč radi. Najin zadnji skupni projekt je bil celovečerni film *Steber* (1997, Matjaž Fistravec), ki smo ga snemali visoko na Triglavu, ki ga ožarja nebeško lepa luč.

Žal si mnogo prerano za vselej odšel proti njej ...

Naj ti tam zgoraj vedno sije in obsije tudi nas, ki še vztrajamo pri filmu.

Brez tebe bi moji filmi ne bili takšni, kot so.

Hvala ti, Vojc, dragi prijatelj in mentor.

Valentin Perko

Združenje filmskih snemalcev predstavlja

Miha Tozon: Moj najljubši frejm



... in potem se je zgodila *Zadnja večerja* (2001, Vojko Anzeljč). Prvi slovenski celovečerec, posnet z digitalno kamero. Začetek nove domače filmske zgodovine. Takrat s strani stroke malce prezrt ali celo grajan, češ da ne gre za »pravi« film. Spregledali pa so vsebino in koncept, ki sta upravičevala digitalni format. Posneli smo ga s svojimi sredstvi v osmih dneh, kar je spet svojevrsten rekord. Verjeli smo, da bo dober in gledan ... In tako je tudi bilo. 75.000 gledalcev v kinu!

Ves čas sem se spraševal, do katere mere naj film posnamem »slabo« in z napakami, kot da snema amater, začetnik. Koliko trenjenja, neostriin, napačnega komponiranja kadrov? Skoraj v celoti smo ga posneli z majhno digitalno kamero, kakršna nastopa tudi v filmu. Tudi ko sem kasneje z obročkom za makro ostrenje naredil kakšno neostriino, je bilo to zaradi občutka avtentičnosti, kot da zares snema Hugo (Drago Milinović), ker takšne majhne kamere še vedno včasih padejo iz fokusa, ko jih zmede močan svetlobni vir ali hiter gib objekta ali kar tako ... Elektronika pač.

V nekem trenutku se odločiš po občutku. A do tega pride po vsakodnevnem premlevanju o načinu snemanja, vajah z igralci, izboru lokacij, najprej pa na podlagi scenarija. In to je trajalo vsaj dva meseca. Vsak gib je bil načrtovan na podlagi snemanja vseh sekvenc na vajah.

Snemati lik, kot je Hugo, je bilo zanimivo, ker sem bil jaz ta Hugo, ko sem držal kamero

v rokah. Drago je sicer ves čas stal poleg mene, da so nastopajoči imeli občutek, da jih snema on. Tudi ko smo pričeli snemati sekvenco z razbitjem steklenice. Naročili smo dve, narejeni iz sladkorja, vendar se je ena razbila med prevozom na snemalno lokacijo. Za nekajminutno kader sekvenco smo imeli torej le eno. Oblekel sem Hugov pulover, saj se je roka videla v kadru in si poveznil na glavo njegovo kapo. Nisem vedel, kako močno lahko steklenico sploh zgrabim, vaditi pa nismo mogli. In gremo ... Vojko je rekel, da bo snemanje prekinil, če do trenutka, ko Hugo krene po steklenico, ne bo zadovoljen s prikazanim na monitorju. Dvakrat je rekel stop. Adrenalin se mi je nabiral. Par minut sekvence že teče, srce mi vedno bolj razbija, razmišljam o kompoziciji, o svetlobi, gledam igralce, se sprašujem, kdaj bo pravi trenutek. Kjer je čakala steklenica, da jo zagrabim, je bilo gibanje s kamero omejeno zaradi stativov, luči, torej sem moral pri obratu paziti, kaj bom pokazal, da ne bom preveč mahal s kamero, da bom mehko prijel steklenico, da ima pravo ostrino za kader. In medtem ko to razmišljam, mi adrenalin napolni telo. Ne smem narediti napake, saj imamo le en poizkus!

Tinček (Matjaž Javšnik), Megi (Aleksandra Balmazović) in Žare se prerivajo, čakam na pravi trenutek ... ZDAJ! ... Trenutek postane malce otopel, zasuk kamere v drugo sobo, skočim tja, Hugo gleda kar skozi kamero in gledalci z njim, zagleda platenko in ste-

klenico, zadenem jo s prstom in nevarno se nagne, da bo padla, v stotinki sekunde popravim skoraj katastrofalno napako, hitro in na pogled močno zagrabim steklenico, se obrnem proti Žaretu in ga lopnem po glavi!

V postprodukciji prilepimo zvok žvenketa, pa ne le ker je bila steklenica sladkorna, ampak tudi ker ga sploh nisem zadel – tik preden sem ga treščil po glavi, mi je od vratu navzdol odletela iz roke. Kar se na posnetku ni opazilo in lahko smo nadaljevali.

Z uspehom filma je bil trud poplačan in mislil sem si, šlo bo le še navzgor, vsako leto bom posnel film ali dva, saj smo dokazali, da znamo in zmoremo delati tudi na tak način. Sami, navdušenci profesionalci. Na žalost ni bilo tako.

Na podoben način smo posneli kratki film *Faktor sreče* (2004, Vojko Anzeljč), pri katerem sem bil direktor fotografije, a so mi ga prijatelji »podarili« za rojstni dan, zato na njem piše *film by Miha Tozon*. Cela ekipa se je maksimalno potrudila! Na posnetku policist (Peter Musevski) joče, ker mora v zapleteni situaciji sporočiti tragično novico mlademu dekletu (Anja Tomažin) pred poroko. Film se nahaja na devedeju *Zadnja večerja*.

Obožujem filme, čarovnijo gibljivih slik. Snemanje je način življenja. Stalna napetost, milijon dilem. O scenariju, poanti, igralcih, tehničnih rešitvah kadrov in sekvenc ... Lep občutek skupnega delovanja ekipe v smeri odličnega pa smo dolžni upravičiti pred gledalci.

»Pozor! Vrata se zapirajo!«

Ruski filmi katastrofe

Natalija Majsova

Za ruske razmere visokoproračunska (9,000.000 USD) uspešnica *Metro* (2013) režiserja Antona Megerdičeva je Moskvi podarila prvi poklon iz žanra filmov katastrofe, postsovjetski ruski kinematografiji pa prvi primerek te kategorije. Obe – tako metropola kot ruska filmska industrija – lahko tako več kot dve desetletji po razpadu Sovjetske zveze vendarle samozavestno odkljukata še eno polje na nenapisanem seznamu standardov, ki so ga dolžni izpolnjevati tisti, ki si prizadevajo za veljavo in ugled v mednarodni areni, naj bo ta politična, ekonomska ali kulturna. Dosežek se sprva res lahko zaldi razmeroma trivialen, v obdobju nelagodja in kriz, ki kličejo k preizpraševanju umestnosti lovljenja zahodnih standardov, pa za marsikoga celo nekako smešen. In vendar: film, eksplicitno promoviran kot »prvi ruski film katastrofe«, je pri domačem občinstvu požel številne naklonjene odzive in kritike, ki se nanašajo tako na njegovo unikatnost kot na spodobno ustrežanje kanonom žanra filma katastrofe. (Izraz se v Holivudu začne uporabljati v 30. letih 20. stoletja [ang. *disaster film*]. V 70. letih, ko je zanimanje za žanr po nekaj desetletjih relativnega zatišja znova naraslo, se začne uporabljati nekoliko amerikaniziran izraz *disaster movie*. Gre sicer za sopomenki.) Na prvi pogled resda obrabljena in prazna trditev, ki pa kljub temu v svoji dvojni zverženosti ponuja izjemno produktiven okvir za branje *Metroja*.



Nekaj besed o žanru v ruskem filmu

Metro – zgodbo o nesreči na moskovski podzemni železnici, ki jo po dolgem in mukotrpnem tavanju po poplavljenem blodnjaku podzemnih tunelov preživi šest naključnih potnikov istega nesrečnega vagona – so snemali, posneli, oglaševali in predvajali kot žanrski film; kot več kot zgleden primerek sodobne ruske kinematografske produkcije. Zglednost se tu nanaša predvsem na prispevek dela k utrjevanju ugleda politično neproblematične, optimistične in – s stališča razvedrila iščočega obiskovalca kinodvoran – gledljive ruske kinematografije. Takih primerkov je namreč po mnenju tako pomenljivega deleža občinstva kot političnih oblikovalcev kulturno razvedrilnih smernic premalo tako v zmedeno melanholičnih 90. letih 20. stoletja kot v prvem desetletju tekočega. V prvem primeru zaradi vsesplošne nezmožnosti optimističnega soočenja z razpadom Sovjetske zveze ter pomanjkanja političnih smernic, v drugem pa zaradi razmeroma jasne politične zahteve po vzpostavitvi domačega, ruskega žanrskega sistema, podobnega holivudskemu, na eni strani in večinoma klavnih poskusov preslikave tujega modela brez ustreznih prilagoditev domačemu kontekstu na drugi.

Do občutnih sprememb je prišlo v zadnjih nekaj letih. Sodobna (postsovjetska) ruska kinematografija je nekoliko zmedeno podedovala zgodovino raznolike, veličastne in občasno srhljive sovjetske zgodbe – tiste o formalistično navdahnjeni avantgardi pred 2. svetovno vojno; o stalinističnem diktatu, ki je igro in igrivost kinematografskih zmožnosti, pa tudi žanrsko kolesje užitka podredil oz. utopil v socialistično realističnih zgodbah; o odjugu in glasnosti – obdobjih malih zgodb in pijanske komedije; o velikem Drugem cenzure. Po drugi strani pa je vendarle vzniknila na ruševinah te zgodbe, pod pritiskom njene veličine in z željo po samouveljavitvi ter iskanju lastne trajektorije, lastne postimperialne sedanosti in sistema koordinat – žanrskih konvencij.

Iskanja so najprej prinesla paletu in zametke tradicije ruskega art filma, ki je danes verjetno tudi najbolj prepoznaven del ruske kinematografije v tujini, ne pa tudi najbolj priljubljen doma. Rusko občinstvo je namreč, če naj vsaj nekaj merodajnosti pripišemo presoji ruskih filmskih recenzentov in blogerjev, pozdravilo tudi oblikovanje bolj utečenih narativnih vzorcev

in drugih, npr. vizualnih in glasbenih značilnosti konkretnih žanrov. Teh duhov nedavne preteklosti in pritiska nenadoma pomnoženih zgodovin dozdevno ne želijo zanikati: med prvimi občinstvu všečnimi ruskimi filmi 21. stoletja¹ prednjačijo zgodovinske epopeje (npr. *Mongol* [2007, Sergej Bodrov]), t. i. doku- in vojne drame, navadno utrjujoče občutke veličine in enotnosti ruske zgodovine. Sledijo akcijske kriminalke, za njimi pa se pojavijo lahkotne komedije po holivudskem vzorcu (npr. *Piter FM* [2006, Oksana Bičkova]), a z »rusko specifikom«. V zadnjem desetletju se je ponovno razcvetela tudi znanstvena fantastika (npr. *Naseljeni otok* [Obitaemij ostrov, 2008, Fedor Bondarčuk], *Nočna in Dnevna straža* [Nočnoj/Dnevnoj dozor, 2004/2006, Timur Bekmambetov]), ki koketira bodisi s fantastiko bodisi sovjetsko preteklostjo in tedanja vesoljsko utopijo.

Če poškilimo k očitni vzornici in tekmi ZDA, ugotovimo, da bi na zelniku bodisi zgodovinske epopeje bodisi znanstvene fantastike lahko pričakovali tudi pojav filma, ki bi ga lahko tematsko uvrstili v žanr filma katastrofe. Ker pa je ruska kinematografija nanj vendarle morala počakati do tekočega leta, sprejet pa je bil, kot smo poudarili v uvodu, z velikim zanimanjem in s pozornostjo, si ne bo odveč pogledati, zakaj. Kaj je posebnega na žanru filma katastrofe; zakaj v dobi postmoderne površnega mešanja slogov in naracij kot žanr sploh še vztraja?

Katastrofa ne sme biti katastrofalna!

Resnici na ljubo bi se takoj po tem vprašanju lahko vprašali, kako smiselno je sploh še govoriti o trdnih žanrskih kategorijah in kaj k razpravam o posamičnih filmih te sploh prispevajo. Vprašanje ni odveč in ne igra zaman pomembne vloge v filmskoteoretskih razpravah vsaj od 60. let 20. stoletja bodisi v navezavi na željo po pregledni taksonomiji filmov, v želji potegniti ločnico med t. i. avtorskim in komercialnim filmom, v prizadevanjih iskati določene ustaljene narativne vzorce ali ikonografije bodisi v želji osvetliti razmerje med filmom, ideologijo in avtonomnostjo gledalca bodisi, ne nazadnje, v poskusih čim pregledneje in čim bolj koherentno osvetliti segmente zgodovine določenih filmografij.

Na tem mestu se k vprašanju žanra

1 Sklicujemo se na lestvice in recenzije, objavljene na spletnih straneh kino-teatr.ru in kinopoisk.ru.

obračamo »od spodaj«: od vprašanja konkretnega filma, ki je izšel označen kot »film katastrofe« in bil, sodeč po odzivih kritikov in laične javnosti, ocenjen predvsem v kontekstu tega žanra. Zato se zdi smiselno in tvorno žanr obravnavati v duhu provizorične definicije Steva Neala (1980, 19), in sicer kot »sistem orientacij, pričakovanj in konvencij, ki krožijo med industrijo, tekstom in subjektom«. Namreč, številne primerjave filma s holivudskimi filmi katastrofe, pa tudi dozdevna obsedenost kritikov s tem, da ga predstavljajo in hvalijo predvsem kot dostojen primerek žanra – kar je, milo rečeno, zanimivo glede na to, da se obenem predstavlja kot pionirski primerek žanra ruskega filma katastrofe – kažejo, da so prav pričakovanja oziroma proces izpogajanja pričakovanj, ki poteka med gledalci, tekstom in filmsko industrijo, za uspeh in oceno izdelka ključnega pomena. Pričakovanja, ki so najbolj izstopala v ocenah in recenzijah *Metroja*, so se sicer nanašala na nekaj kategorij: dovršenost snemalne tehnike, rabe posebnih učinkov in tekoče, holivudske naracije, primernost fabule, ustreznost izbire igralske zasedbe in prepričljivost vlog in igre ter realističnost dogajanja.

Pomenljivo – in za film katastrofe kot žanr najbrž spodbudno – je, da se parametri žanra, kot so ga zastavili ocenjevalci, v osnovi ne razlikujejo preveč od tistih, ki jih, izhajajoč iz induktivne metode, kot ključne značilnosti filmov katastrofe navajajo zahodni analitiki. Ti se v osnovi strinjajo, da je za filme katastrofe ključna diegetska središčnost teme – vsesplošne katastrofe, ki zasenči ali vsaj nepreklicno, neizpodbitno vpliva na vse ostale, stranske narativne linije. Filme katastrofe nato delijo glede na njen vir: naravni *forces majeure*; nesreča v prometu; nepričakovani »obiski« iz vesolja; človeška napaka ali malomarnost; odpoved tehnologije. *Metro*, kjer osnovo narativnega loka tvori poplava na moskovski



Metro



Metro

podzemni železnici, do katere pride zaradi slabo vzdrževanega sistema in slabega funkcioniranja človeškega »sistema« – malomarnosti oskrbovalcev podzemne – tema dvema kriterijema nedvomno zadosti. Nesreča, ki ohromi podzemno železnico, skupino naključno izbranih ljudi pahne v usodno pohajkovanje po tunelih moskovske podzemne pajčevine v iskanju izhoda, bežanju pred deročimi vodami in vlakom, ki ga le-te poganjajo. Uvodni opis nakazuje, da film zadosti tudi ostalim kriterijem, ki jih je najbolj koncizno povzel Nick Roddick (1980): nezgoda mora biti namreč nepričakovana, vseobsegajoča in ne sme izbirati žrtev. Najugodnejše za »učinkovit«, všečen film katastrofe je poleg tega, da zajame čim širši nabor posameznikov iz različnih družbenih slojev, ki se nato skupaj borijo za rešitev dozdevno brezizhodne situacije.

Nadalje, katastrofalnost katastrofe tiči v tem, da je slednja vsaj dozdevno ahistorična: ni odvisna od določene konstelacije političnoekonomskih kart. Doleti lahko vsakogar ne glede na čas, kraj ali socialni status. Še nadrobneje osnovne značilnosti holivudskih filmov katastrofe secira Maurice Yacowar, ki jim določi celo 16 temeljnih konvencij: poleg naštetih šestih tako na primer oriše najpogostejše atribute glavnega junaka (zmes pragmatičnosti, odločnosti in obvladanja določene specifične – navadno naravoslovne – veščine); obvezno vsaj eno romantično stransko sled fabule; duhovne, pogosteje kot eksplicitno religiozne podtone idr. značilnosti, ki pa v bistvu vse prispevajo k utrjevanju osnovne formule: film katastrofe je žanr, ki za razliko od znanstvene fantastike operira v mejah »miseljivega«, »mogočega«;

ustroj obstoječe družbe postavi pod vprašaj, a le zato, da bi ga na koncu spet potrdil in s tem v temelju tudi utrdil.

Postaja na obzorju

Izhajajoč iz ugotovitev Roddicka, Yacowarja, pa tudi Susan Sontag, ki se je imaginariju katastrofalnega leta 1965 posvetila v spisu o ZF holivudskem filmu, se lahko vprašamo – kakšen je sistem, ki ga preizpraša, nato pa vendarle potrdi *Metro*? S kom in čim lahko sočustvuje gledalec? V kakšnem smislu ta film učinkuje podobno kot na ameriškega gledalca učinkujejo dela kot *2012* (2009, Roland Emmerich), *Dan pojutrišnjem* (The Day After Tomorrow, 2004, Roland Emmerich) ...?

Nekaj osnovnih odgovorov nudi fabula, ki je precej bolj razvejana od razmeroma asketskega sižerja – nesreče vlaka, reševanja in rešitve šestih srečnih ponesrečencev. Zgodba se namreč začne odvijati veliko prej in v drugačni luči: sprva dobimo vpogled v osebno dramo nekega zdravnika, ki s hčerko prvošolko čaka, da se žena – lepa, uspešna in nekoliko zdolgočasena poslovna ženska – vrne s službene poti. Zdravnik namreč sluti, da ga žena vara, obenem pa ji iz same srčne dobrote želi pustiti proste roke pri odločanju o usodi njunega zakona. Rahlo zmeden torej želi pametno, a razvajeno edinko kot vsako jutro peljati v šolo, splet okoliščin pa ju prisili, da se na pot namesto z avtom odpravita s podzemno. Do postaje se prebijeta skozi meglo živčnega, brbotajočega, preobremenjenega mesta, polnega površnih in neprijaznih delavcev in birokratov. Ne vesta, da administrator postaje, kamor sta namenjena, ta čas odslovi starejšega inšpektorja, ki – po

naključju trezen – z obhoda tunelov prinese sporočilo, da na podzemni zaudarja po »čudni« vodi. »Čudna« je zato, se inšpektor – nič več trezen – spomni kasneje, prepozno, ker zaudarja po reki. V resnici gre za vodo, ki v podzemno zaradi napake v sistemu vdre iz reke Moskve. Voda medtem že ohromi promet in prekucne vagon z zdravnikom, njegovo hčerko, pa tudi – naključno – ljubimcem njegove žene. Preživijo še smešen, debel in neroden uradnik z aktovko, polno maminih sendvičev, z alkoholizmom prijateljujoča gospa nižjega srednjega razreda, mladenič in njemu všečno ter, kot se izkaže nekoliko kasneje, prikupno astmatično dekle. In mala, nebogljena psička.

Šesterica se – s psom, ki skozi film zamenja vsa možna naročja – poda na pot iskanja izhoda. Uro in pol spremlja gledalec njihove dileme, prepire, prizadevanja ugledati luč in kako se vedno znova napol utaplja v hladni vodi. Spremlja tudi kaos na površju: nekompetentne novinarje, ki se borijo za to, kdo bo ažurneje, pa ne nujno tudi točneje, poročal o nesreči; histerijo zdravnikove žene, ki kmalu ugotovi, da sta na ponesrečenem vlakcu najverjetneje tudi njena hči in mož ter se vse jasneje zaveda, da zakona ni pripravljena izdati v imenu novorojene strasti; osramočeno in prestrašeno administracijo moskovske podzemne železnice, ki ne ve, kako je do nesreče prišlo in kaj ji je sedaj storiti. Suspenz prekine naključje: prav ko ponesrečencem uspe tik pod površjem, izpod kanalizacijske odprtine sredi prometne ceste uloviti signal in poklicati na pomoč, jih usliši brigada reševalcev, ki odprtino odpre. Zdravnikova hči steče k mami, trojica se – mož in žena še ne ponovno zaljubljena, a že skorajda ljubeča drug do drugega – vkrcava v avtomobil reševalcev, s seboj pa seveda vzame psa. Konec spremlja pop-rock skladba znane ruske zasedbe Bi-2 z zgovornim naslovom (in besedilom) *Molitev*.

Kaos, ljubezen, otrok

Fabula, naj poudarimo še enkrat, seveda zanimanje za film – poleg unikatnosti dela kot primerka ruskega filma katastrofe – pojasni zgolj delno: njena življenjskost in relativna ahistoričnost morda prispevata k gledalčevi zmožnosti sočustvovanja, njena zapletenost in nastavki, ki jih daje za glamurozno rabo posebnih učinkov, pa k spektakularnosti izdelka. Vsaj enako pomembni pa sta, kot se zdi iz odzivov medi-

jev in posameznikov, tehnična dovršenost – t. j. gladka, tekoča pripoved, zgovorni vizualni učinki, npr. bučeče, grozeče vode, niediegetska glasba, ki poudarja najbolj dramatične in melodramatične trenutke – in izbira igralcev ter vlog. Slednji, tudi v skladu z orisanim holivudskim kanonom, v filmu *Metro* stavita na razmeroma široko paleto starosti (ca. 7–55 let), poklicev (študent, zdravnik, poslovnež, uradnik, dozdevno brezposelna, otrok in pes), socialnih slojev, predvsem pa na izjemno stereotipnost likov. Otrok je razvajan, neposredno pameten in nedolžen, zdravnik – dober po srcu, četudi morda malo nepraktičen; poslovnež ciničen, alkoholičarka pravična in dobra po srcu, debelušen uradnik pa poln kompleksov, a prijazen. Nadalje, ženska – zdravnikova žena in poslovneževa ljubica – je lepa, z dolgočasna, a hitro predramljena, ko se v nevarnosti znajde njena hči. Administracija je nesposobna, zmedena in anahronistična, Moskva v celoti pa hektičen sistem, ki deluje le čudežno.

Prav v teh podrobnostih gre verjetno iskati specifično filma in razloge za to, da je bil med domačim občinstvom sprejet tako zelo pozitivno. Blockbuster, sneman v Samari² po motivih istoimenskega romana ruskega pisatelja Dmitrija Safonova, predstavlja Moskvo, z njo pa v določeni meri nekaj najbolj akutnih problemov, ki pestijo tako rusko kinematografijo kot, širše, družbo. Tragedija, ki se ima zgoditi v filmu, namreč

2 Moskvska podzemna za snemanje ni dala dovoljenja, na podzemni v beloruskem Minsku pa je tik pred začetkom snemanja odjeknila eksplozija, zaradi česar se je snemalna ekipa odločila za Samaro.

sledi iz nenavadne mešanice slepega zaupanja v sisteme, ki ne delujejo, in malomarnosti posameznikov, ki so vtakne v tovrstne sisteme ter v njih vztrajajo. Vztrajajo pa v njih lahko ravno zato, ker sistemi, ki ne delujejo več, pa vendarle nekako še vedno prinašajo zelene rezultate, navidezno – funkcionirajo. Tezo, da bodo »nekako delovali« še naprej, potrjuje tudi konec filma.

S tem seveda ne povemo še nič o razliki med holivudsko katastrofo in katastrofo v Moskvi: v obeh primerih gre dozdevno v končni fazi za odpoved sistemov. Pa vendarle obstaja, kot se zdi, ključna razlika: če holivudski blockbuster, posebej tisti, ki gradi na odpovedi sistema ali napaki posameznika, npr. *Letališče* (Airport, 1970, George Seaton, Henry Hathaway), *Pozejdonova avantura* (The Poseidon Adventure, 1972, Ronald Neame, Irwin Allen), na koncu povrne zaupanje v možnost ponovne vzpostavitve delovanja sistema, za *Metro* to ne drži. Tu nedelovanje sistema in malomarnost posameznika ne le sovpadeta, ampak sovpadata sistematično in konec nikakor ne obeta, da se bo v tem oziru karkoli radikalno spremenilo. Drama je torej inkorporirana v sistem in nikakor ni nekaj, kar bi sistem zrušilo.

Precedens?

Metro so oglaševali kot prvi ruski in drugi (po filmu *Posadka* [Ekipaž, 1980, Aleksandr Mitta]) sovjetski film katastrofe – precedens, znanilec preboja v ruski kinematografiji. Dejstvu, da gre za prvi klasični film katastrofe ruske proizvodnje, lahko pritrdimo. Ne moremo pa prikimati trditvi, da je sovjetska kinematografija proizvedla le eno delo tega žanra.

Res je, da je *Posadka*, sovjetska različica ameriškega *Letališča* z zelo podobnim sižejem, morda najbolj prepoznaven film katastrofe, nikakor pa ni edini: v času obstoja Sovjetske zveze so jih posneli približno 30. Neprimerljivo manj, kot v Holivudu, pa vendar precej (za primerjavo, po vseh merilih tematsko priljubljenih filmov o vesoljskih osvajanjih so proizvedli 42). A če se vrnemo h katastrofam: največ sovjetskih nesreč je bilo morske oziroma ladijske narave, nekaj je bilo letalskih, približno tretjina pa je imela opraviti z vlaki; sovjetski gledalci so si lahko ogledali tudi nekaj filmov o posledicah jedrskih katastrof (ena od njih v ZDA), enega o prihodu zlobnih Nezemljanov, enega o nesreči na vesoljski postaji, nekaj viharjev, par potresov in par nesreč v rudnikih in na gradbiščih. Največ filmov katastrofe je res prišlo na ekrane v času Gorbačovove perestrojke in politike *glasnosti*, prvi pa so se pojavili takoj po koncu 2. svetovne vojne. Vprašanje, ki bi si ga na tem mestu lahko zastavili, torej ni, zakaj je morala ruska kinematografija na prvo uspešno katastrofo čakati tako dolgo, marveč zakaj *Metro* oglašujejo kot nekaj veliko bolj unikatnega, kot se zdi, da je.

Enoznačnega odgovora gotovo ni mogoče dati. Delno gre za marketinško potezo, v določeni meri pa verjetno tudi – kot smo prikazati v zgornji kontekstualizaciji – za emancipatorni potencial filma, ki katastrofe ne povnanja, odgovornosti zanj ne odtuji oz. prenaša na zunanje vzroke, marveč jo pogumno in premočrtno prikaže kot del sistema, kot njegov neodtujljiv del.

Literatura

Neale, Steve: *Genre*. London: BFI, 1980.
 Roddick, Nick: Only the Stars Survive: Disaster Movies in the Seventies. V: *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television, 1800–1976*, ur. David Bradby, Louis James in Bernard Sharratt. Cambridge: CUP, 1980, str. 243–270.
 Sontag, Susan: The Imagination of Disaster. V: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Delta, 1966, str. 208–225.
 Yacowar, Maurice: The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre. V: *The Film Genre Reader III*, ur. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 2003, str. 276–300.



Metro
 Pour une catastrophe
 1947.

Eksistencializem in sodobni film

Tina Poglajen

Laura Mulvey v zvezi z žensko gledalko predpostavi naslednjo dilemo: ko ta »vstopi v kino, pusti svoj spol za zaprtimi vrati dvorane in zasede dominantno spolno mesto moškega gledalca, ki ga zanj/zanjo predpiše filmski tekst¹, s čimer hkrati reproducira svojo vlogo objekta«. To na nek način spominja na zapis Simone de Beauvoir iz Drugega spola: žensko, ki je razpeta med dvema načinoma odtujitve, naj bi, če bo igrala, da je moški, neizogibno čakal neuspeh, a hkrati se bo, četudi bo igrala, da je ženska, ujela v past: biti ženska bi pomenilo biti objekt, Drugi. Jean-Pierre Boulé in Ursula Tidd, urednika zbornika **Existentialism and Contemporary Cinema: A Beauvoirian Perspective** (Berghahn Books. Oxford/New York: 2012), uvodoma ugotavljata, da filozofija Simone de Beauvoir doslej ni bila pogosto aplicirana na film; feministična filmska teorija se večinoma opira na avtorice, kot so že omenjena Laura Mulvey, Claire Johnston, Tania Modleski in druge, ki poleg reprezentacij žensk na platnu pogosto analizirajo izkušnjo ženske kot gledalke² in jim je skupno, da se v svoji analizi opirajo na psihoanalitično teorijo kot »politično orožje³«, celo kot privilegirani način prevpraševanja filma in feminizma. Po drugi strani Simone de Beauvoir v Drugem spolu, kljub bežnemu referenciranju Lacana, pri svoji analizi psihoanalitski model izrecno odkloni – njena prej omenjena »dvojna razpetost ženske« se pravzaprav nanaša na kritiko psihoanalize, ki deklinstvo razlaga skozi le rahlo modificirano prizmo moškega in seksualno »danost«, brez zmožnosti razi-

skovanja razlogov za superiornost moškega.

Seveda ni treba posebej poudarjati, da je bila Simone de Beauvoir prva, ki je med drugim konceptualizirala določujoči moški pogled, ki je postal eden izmed temeljnih konceptov feministične filmske teorije. Drugi spol Simone de Beauvoir, eno najvplivnejših in temeljnih del feminizma, ki razumevanje »ženskega položaja« utemelji na fenomenoloških opisih ženske lastne izkušnje, konkretnega in izkustvenega pred abstraktnim in ahistoričnim, je v Sloveniji nedavno izšel v ponatisu, sicer v istem prevodu kot pred štirinajstimi leti, ko je bil v slovenščino preveden prvič. Za ameriški trg je bil preveden kmalu po izidu in je pomembno vplival na razvoj drugega vala feminizma. Vendar pri tem avtoričino ekstenzivno udejstvovanje na področju etike, politike, eksistencializma, fenomenologije, feministične teorije in njenega pomena kot aktivistke in javne figure intelektualke ironično pravzaprav ni bilo pomembno: knjigo, ki se je vprašanja žensk in ženskosti lotevala s podiranjem meja med osebnim, političnim in filozofskim, je njen ameriški založnik izdal misleč, da gre za sofisticiran priročnik o spolnosti. Prevod (in povzetek za založbo) je bil zaupan upokojenemu zoologu, ki je delo, ki naj bi trpelo za »verbalno drisko«, oklestil za več kot desetino. Knjiga, ki je tako navdihnila poznejša temeljna dela drugega vala feminizma, kot sta *The Feminine Mystique* Betty Friedan ali *Sexual Politics* Kate Millett, je bila torej pravzaprav nestrokoven in skrčen posnetek izvirnika. Četudi je njena kritika zatiranja žensk, ki je bila kot neprecenljiv prispevek k feministični teoriji, priznana že od samega začetka, je bila morda prav »okleščena« izvirnika in posledična nerazpoznavnost fenomenološko-eksistencialističnih kategorij, na katerih je njena kritika temeljila, kriva, da je bil njen status filozofinje same na sebi – najprej neodvisno od Sartra, potem pa v smislu eksistencializma, ki se posveča vprašanju utelešene subjektivnosti skozi vprašanje spola – dolgo zanemarjan.

Tako morda ni presenetljivo, da na beauvoirsko kritiko reprezentacije žensk v popkulturi lahko sicer naletimo večkrat, predvsem v zvezi z erotično, smrtno in moralno nevarnostjo, fenomenološko konstrukcijo ljubezni, feminilnostjo kot odpovedjo suverenosti (z rekonstruiranjem situacije iz deklinstva, pod nadzorom odraslih), internalizacijo moškega pogleda⁴ ipd., vendar pa je ta neizogibno zvestejša feministični kot filozofski tradiciji Simone de Beauvoir (včasih pa neizogibno tudi bolj površinska). Zbornik *Existentialism and Contemporary Cinema: A Beauvoirian Perspective*, ki ima sicer svojega predhodnika sicer že v *Existentialism and Contemporary Cinema: A Sartrean perspective*, podobne napake v smislu redukcije njene teorije ne stori. V branju šestnajstih novejših filmov režiserjev in režiserk iz vsega sveta je tako poleg odnosov med spoloma in vprašanj rase v skladu z raznolikim in obsežnim življenjskim delom Simone de Beauvoir pozornost posvečena tudi etičnim vprašanjem, pomenu eksistence in njenemu odnosu do svobode in odgovornosti, gerontologiji in feministični fenomenologiji. Pri tem je pomembno poudariti, da v večini primerov ne gre za kritiko, temveč za branje filma skozi perspektivo njene teorije. Nekateri izmed obravnavanih filmov bi bili za tako analizo glede na svojo zasnovno težko primernejši, saj so beauvoirske interpretacije realnosti že skoraj sami na sebi. Sem spada na primer upodobitev ekstremno zaščitenega in spolno specifičnega deklinstva kot akulturacije bodočih žensk v *Nedolžnosti* (Innocence, 2004, Lucile Hadzihalilovic). Podobno o *Čokoladi* (Chocolat, 1988, Claire Denis) lahko beremo kot o transgresiranju patriarhalnih vzorcev ljubezni, vključno z dimenzijo rase ter s povezavo med erotičnim in eksistencialno svobodo. Tudi *Krožna cesta* (Revolutionary Road, 2008, Sam Mendes) se izkaže kot odlična priložnost za premislek o zapadanju (protagonistkinine) transcendence v imanenco in s tem o degradaciji njene eksistence v »nasebnost« in svobode v dejstvenost. Drugi izmed obravnavanih filmov povezave s teorijo Simone de Beauvoir vsaj vabijo kot na primer *Odbeetki* (I ♥ Huckabees, 2004, David O. Russell) z omahovanjem (četudi farsičnim) med človeško subjektivnostjo in materialno objektivnostjo v kombinaciji z Beauvoirino

1 Vidmar, Ksenija H.: *Laura Mulvey: Očarljivost pogleda*. V: *Ekran*, št. 8-9 (september-oktober 1994). Str. 40-43.

2 Na primer Sandy Flitterman-Lewis, Tania Modleski, Charlotte Brundson, Mary Ellen Brown, tudi Laura Mulvey.

3 Mulvey, Laura: *Vizualno ugodje in pripovedni film*. V: Vidmar, Ksenija H. (ur.), *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije*. Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 2001. Str. 271-290.

4 Pravzaprav nekateri sodobni popkulturni trendi po taki kritiki kar kličejo, npr. sodobne vampirske pravljice kot reafirmacija patriarhalnega mita.



Existentialism and Contemporary Cinema

A Beauvoirian Perspective

Edited by Jean-Pierre Boulé and Ursula Tidd

*Etiko dvoumnosti*⁵. Vendar so po drugi strani v zborniku izpeljane tudi nekatere manj očitne povezave, na primer iskanje skupne perspektive Simone de Beauvoir iz *Starosti*⁶ ter postaranega vseprisotnega fikcionaliziranega junaka Clinta Eastwooda iz *Gran Torino* (2008, Clint Eastwood). Družilo naj bi ju bojevito samouveljavljanje kot način kljubovanja staranju.

5 De Beauvoir, Simone: *La Vieillesse*. Pariz: Gallimard, 1970.

6 De Beauvoir, Simone: *Pour une morale de l'ambiguïté*. Pariz: Gallimard, 1947.

Zbornik iz analize ne izpusti niti žanrov, ki so v obstoječi feministični filmski teoriji večkrat predmet analize, t. i. ženskih žanrov, predvsem melodrame. Primerjava filma *Vse, kar dovoli nebo* (All That Heaven Allows, 1955, Douglas Sirk) in njegove reinterpretacije, *Daleč od nebes* (Far from Heaven, 2002, Todd Haynes), z Beauvoirino Etiko dvoumnosti razkrije, da gre pri melodrami za raziskovanje novih, prelomnih etičnih okvirjev, ki transformirajo politične in družbene odnose ter reinterpretacijo transcendence

kot stanja, dosegljivega človeški izkušnji, z »avtentično« ljubeznejšo kot nečem, kar doseganje svobode in preseganje imanence olajša. V zvezi s tem je vredno omeniti tudi Judith Butler, ki melodramatski diskurz vidi kot dialektiko med »resničnostjo« oz. mankom le-te in iluzijo; prav tako Sirkovo *Imitacijo življenja* (Imitation of Life, 1959) kot hiperbolično opozorilo na vlogo spola kot primarne iluzije, performansa⁷. Na tem mestu jo omenjamo kot eno najzvestejših naslednic in hkrati kritičark Simone de Beauvoir, saj je njeno teorijo konstrukcije spola videla kot sicer ne več biološko, a zato družbeno deterministično.

Če se vrnemo k zavračanju psihoanalitičnega okvirja v beauvoirski teoriji spola, ugotovimo, da namesto ukalupljenosti in »danosti« položaja osebe v psihoanalizi, ki ponuja le šibke možnosti za transformacijo ali transgresijo (spola), Simone de Beauvoir za svoj čas revolucionarno postavi žensko pred svobodnejšo izbiro med ne le odtujenostjo objekta, temveč tudi uveljavljanjem lastne transcendence. Zbornik *Existentialism and Contemporary Cinema: A Beauvoirian Perspective*, zbirka esejev dvanajstih avtorjev, njeno filozofijo s pridom izkoristi v nezanemarljivem prispevku k novejšemu preučevanju filma v navezavi na beauvoirске koncepte, na primer Drugega v odnosu do spola, medosebnih odnosov in ideologije, dekonstrukcije fiksnih identitet v prid dinamičnim družbenim ter kulturnih in mitskih procesov; poleg pionirskega branja filma skozi eksistencializem Simone de Beauvoir pa osvetli tudi vzporednice med njenim delom in začetki feministične filmske teorije.

Literatura

Boulé, Jean-Pierre, in Tidd, Ursula (ur.): *Existentialism and Contemporary Cinema: A Beauvoirian Perspective*. Oxford/New York: Berghahn books, 2012.

De Beauvoir, Simone: *Drugi spol*. Ljubljana: Krtina, 2013.

Vidmar, Ksenija H. (ur.): *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije*. Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 2001.

7 Butler, Judith: Lanina »imitacija«. Melodramatično ponavljanje in spolni performativ (1990). V: Vidmar, Ksenija H. (ur.), *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije*. Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 2001. Str. 291–320.



Goreči grm

Tina Pogljajen

Uvodna špica *Gorečega grma* (Hořící keř, 2013) se odvrti ob popevki Why Do You Leave Me Petra Nováka in George & Beato-vens, češke pop skupine, ki je bila s svojim zahodnim stilom glasbe in z zgledovanjem po Beatlih med praško pomladjo med mladimi izredno priljubljena. Črno-beli posnetki plešoče mladine v koničastih čevljih, ozkih hlačnicah, srajciah in tvidastih kostimih se nato začnejo izmenjevati z (dokumentarnimi) posnetki sovjetskih tankov, ki vdirajo v Prago, ter protestov, ki se končujejo vse bolj krvavo. Ob prvih taktih skladbe skupine, katere uspeh je pod poostrenim komunističnim režimom »Normalizacije« naglo zamrl, bi sliko še zlahka pripisali dogajanju v kateri koli izmed zahodnih držav. Vendar pa se v nadaljevanju podobe začnejo razlikovati od upodobitev zahodnih »junaških šestdesetih« kot legitimacije levičarskih vrednot, najbolj očitno na področjih rase in spola, ki so na filmu v igrani ali dokumentarni upodobitvi prisotne v veliko večji meri. Pravzaprav lahko v eseju češke avtorice Zdene Škapove o

Gorečem grmu preberemo, da je bilo čakanje na češki film, ki bi »pomenljivo premislil dve desetletji Normalizacije, enega izmed najtemnejših in najbolj sramotnih obdobij češkoslovaške zgodovine 20. stoletja¹.

Tridelna miniserija HBO Europe, ki je bila letos izbrana za češkega kandidata za tujejezičnega oskarja (vendar nato diskvalificirana zaradi predhodnega predvajanja na televiziji), temelji na resničnih dogodkih in osebah, povezanih s samosežigom Jana Palacha v znak protesta proti sovjetski okupaciji Češkoslovaške, njegove diskreditacije s strani komunističnega režima in sodnega prizadevanja njegove družine in odvetnice Dagmar Burešove, da bi oprali njegovo ime. Naraščajoče nezadovoljstvo nad starim protisistemskim gibanjem, ki je na oblasti porajalo nove privilegirane sloje, materializirano v praški pomladi in reformah Alexandra

Dubčka, je bilo z avgustovsko okupacijo 1968 zadušeno, skupaj z liberalizacijo in demokratizacijo »socializma s človeškim obrazom«, reformisti (in reforme) na ključnih položajih v medijih, sodstvu, socialnih in drugih organizacijah pa so bili odstranjeni.

Agnieszka Holland, ki je *Goreči grm* režirala², je bila dogajanju tudi sama priča v času študija na FAMU, njena povezanost s skupino poljskih kurirjev, ki so skozi Prago na Poljsko dostavljali ilegalne publikacije iz Pariza, pa je povzročila, da so jo oblasti aretirale in za kratek čas zaprle. Njeno filmsko ustvarjanje na Poljskem ter kasneje v tujini zaznamuje političnost in kritičnost³, skepticizem in nezaupanje do ideološkega

² *Goreči grm* ni njeno prvo sodelovanje s HBO: za ameriško televizijo je že posnela nekaj epizod serij *Skrivna naveza* (The Wire, 2002–2008) in *Treme* (2010–) ter *Janošik: resnična zgodba* (Janosik. Prawdziwa historia, 2009) za HBO Europe.

³ V letih delovanja pod cenzuro na posreden način kot ena najpomembnejših figur »filma moralnega nemira« skupaj s filmskimi avtorji, kot sta Zanussi in Kieślowski.

¹ Citata Zdene Škapove (Film a doba) in scenarista Štěpána Hulíka sta navedena po press gradivu HBO Europe za serijo *Goreči grm*, predstavljenem na 48. mednarodnem filmskem festivalu Karlovy Vary.

na splošno, včasih pa posebej do ženskam vsiljenih ideoloških domnev (pa naj bodo te konservativne ali progresivne), ter pogosto ironična in distancirana drža, ki ji je deloma prepuščen tudi gledalec z namenom omogočanja kritične refleksije obravnavane teme. Njeni filmi pogosto prevprašujejo izbiro med konformnostjo in lastno moralno držo posameznika: v *Provincial Actors* (Aktorzy prowincjonalni, 1979) z resnično ali namišljeno pokornostjo umetnikov komunističnemu režimu, v *Angry Harvest* (Bittere Ernte, 1985) in *V temi* (In Darkness, 2011) s sodelovanjem Poljakov v genocidu nad Judi ter s »skrajnim konformizmom« v *Evropa, Evropa* (Europa Europa, 1990), kjer vprašanje vesti nadomesti s preklapljanjem med jezikovno, ideološko in etnično pripadnostjo kot bojem za preživetje.

Podobno velja tudi za *Goreči grm*, ki svoje like obravnava v vsej njihovi moralni kompleksnosti; od zavrženih, nihilističnih članov komunistične elite in njihovih koristljivih uradniških in policijskih pomagačev do ljudi, ki jih v sodelovanje z avtoritarnim režimom prisili ogroženost njihovih družin ali njih samih, in redkih posameznikov, ki kljub vsemu (morda nespametno) poskušajo delovati po svoji vesti. Sodnica v sodnem procesu proti funkcionarju, ki ga toži Palachova družina, je ustrahovana in zmanipulirana v politično motivirano sodbo, po drugi strani pa vodja bolnišničnega oddelka proti možu odvetnice Burešove povsem hladnokrvno vodi disciplinsko komisijo, čeprav na podlagi očitno ponarejenih dokazov s strani tajne policije. »Nobenih Rusov ni bilo tam, le naša policija. Svoje ljudi so pretepali,« pove Burešová svagemu možu, ko spremljata lažno televizijsko poročilo o protestih. *Goreči grm* preprečuje podajanje lahkih moralnih sodb, Hollandova pa se dobro zaveda, da zatiranje samo po sebi ljudi še ne naredi za plemenite. A kljub vsemu serijo prežema nelagodje ob prikazu malenkostnosti tistih, ki ne vidijo, da sodelujejo v sistematičnem zatiranju človeškega dostojanstva (kot v *V temi*, kjer prodajalka protagonistka, ki pred nacisti skriva Jude, sumničavo in obtožujoče sprašuje, zakaj naenkrat potrebuje toliko hrane; ali pa poljski vrstnik Sollyja Perela v *Evropa, Evropa*, ki ga hoče kot Juda izdati Nemcem). Prav majhni, na videz nepomembni dogodki na najnižjih družbenih ravneh so tisti, kjer se razkranje družbe začne in obnavlja in ki vodijo v večje, družbeno zlo; pri *Gorečem grmu* tako »naključni« kupec v kiosku na železniški postaji



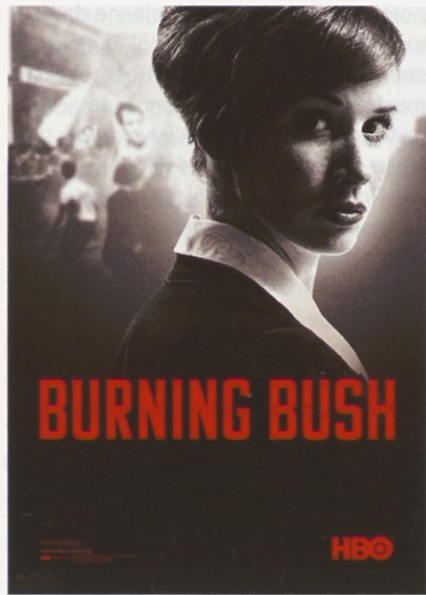
Palachovi materi pusti fotografije mrtvega, zažganega telesa njenega sina. Agnieszka Holland je v nekem intervjuju izjavila, da je po njenem mnenju največja slabost filmov o nacistih ta, da njihove zgodbe krivdo vedno zvalijo na druge – nacistične, ki so prikazani kot inherentno zlobni in sadistični; zanjo pa je bilo najbolj pretresljivo spoznanje o vojni prav to, da je lahko odgovoren, celo kriv, vsakdo izmed nas. Četudi Dagmar Burešová na nek način grenko spominja na junake ali junakinje iz ameriških pravniških serij (s popolnim zaupanjem v pravni sistem) – polne profesionalce(ke), obsedene s svojim najnovejšim primerom, ki ne odnehajo, dokler ne zmagajo, ter ki na napako (svojo ali v sodnem postopku) naletijo le izjemoma – je situacija vendarle povsem drugačna. Pri Burešovi gre pri zastopanju Palachove družine za odgovornost do sočloveka, kljub temu da je že vnaprej jasno, da nima niti sredstev niti možnosti za uspeh: ne gre le za izziv individualnega primera, temveč za neenak spopad z režimom, pri katerem je končen izid jasen že od začetka.

Če je nepravilnost v *Gorečem grmu* očitna tudi na najnižjih ravneh, kot je šikaniranje moža Dagmar Burešove v bolnišnici, kjer je zaposlen, pa je Vilém Nový, eden izmed funkcionarjev, odgovornih za medijsko diskreditacijo Palacha, v domnevno komunističnemu režimu član elite in z realnostjo običajnih ljudi pravzaprav nima veliko skupnega. Njegov svet privilegijev je bežno viden le v enem prizoru, pri čemer je od Burešove, ki mu izroči sodni poziv (in gledalcev), ločen z visoko vrtno ograjo. Vi-

deti je mogoče le majhen del tega, kar se v Novýjevi hiši dogaja, pa vendar dovolj, da se izkaže za hedonističnega in razvratnega. Po drugi strani so tisti, ki so dejansko pripravljene tvegati zavoljo »višjih« vrednot, kot sta Burešová in študentski aktivist Trávníček, vse prepogosto prepuščeni neuspehu in brezupu, od katerega so najhujši trenutki dvoma o smislu in vrednosti lastnega početja. Sodelavec in prijatelj Burešove, ki podleže ustrahovanju tajne policije, je postopoma degradiran v pomagača režima. Sovražstvo, ki ga ob tem čuti do samega sebe, ga začne ločevati od drugih, kar postaja očitno tudi na njegovi zunanosti: prične pogledovati stran, postaja odsoten, njegov glas postane brezbarven in neprepričljiv. Končno Burešovi postane jasno, kaj se dogaja, ne da bi za to potrebovala konkreten dokaz. Po drugi strani policijski inšpektor Jireš, nekakšen manj romantiziran *doppelganger* stasijevskega Gerda Wieslerja iz *Življenja drugih* (Das leben der Anderen, 2006, Florian Henckel von Donnersmarck), svojega naraščajočega nelagodja ob nalogah, ki mu jih nalagajo, ne more razrešiti na drugačen način, kot da ga končno vidimo na avstrijski meji z družino, pri čemer je jasno, da se ne odpravljajo le na počitnice. Ne nazadnje tudi tragična junakinja, odvetnica Dagmar Burešová, kljub začetnemu zavedanju, da se podaja v izgubljen bitko, na poti odkrije, da je realnost še hujša od pričakovanj. Vsi njeni naporji se končajo s fiaskom in z lastnim občutkom krivde, ker je poleg same sebe ogrozila tudi svojega moža.

Dogajanje v *Gorečem grmu* po svoji absurdnosti občasno spominja celo na prizore iz romanov Kafke ali Kundere, na primer kosilo v prazni restavraciji Česká Lípa z osornim natakarnjem in izsušeno mesno štruco kot edino jedjo na meniju kmalu po dvanajsti; nesramnost delavca na železniški postaji ali malenkostna zloba avtobusnega šoferja, ki potniku pusti, da teče vse do vrat le zato, da mu jih lahko pred nosom zapre, medtem ko brezbrizni potniki opazujejo situacijo. V odvetniški pisarni neprestano potekajo popravila, orodje in zidarski pripomočki ležijo vsepovsod, delavci kričijo drug na drugega in se podijo po hodnikih, kar doseže vrhunec v prepiru Burešove in Trávníčka, ki ga preglasijo vrtni stroji in kladiva, v nekem trenutku pa ju, posneta skozi okno, prekrije celo odsev pleskarja. Glasbo praške pomladi z začetka zamenja glasba režimu prijaznejših izvajalcev: na primer igranje optimističnih šlagerjev, medtem ko poštni uslužbenec hiti po luknjasti cesti, da bi Palachovemu bratu prinesel novico o Janu, in takoj za tem, ko Palachovo mamo prvič zastraši tajna policija, kot da bi oblasti kljub vsemu poskusile ustvariti vzdušje prijetnega, brezskrbnega raja. Končna razglasitev sodbe v korist režimskega funkcionarja je kot do bizarnosti prignana praznost rituala, ki ga opravijo politične skupine kot v legitimacijo svoje pravice do moči.

Tudi Jan Palach je v *Gorečem grmu* pravzaprav ideja sebe – ta se materializira na začetku zgodbe s samosežigom. Trenutek pred tem njegovo polivanje z bencinom



skozi okno svoje kabine po naključju in negotovo opazuje kretničar. Opazovalec, ki skozi (ozko) odprtino opazuje dogajanje, podobno kot v režiserkinih prejšnjih filmih hkrati predstavlja tako režiserko kot gledalca – kot da bi šlo v resnici za nekakšno okno v preteklost, doživljanje groze ob nečem, česar ni mogoče spremeniti, hkrati pa za iluzijo prisotnosti v dogajanju, ki daje misliti nasprotno. V nadaljevanju se vse vrti okrog posledic Palachovega dejanja, človek sam pa ostane skrivnost; scenarist Štěpán Hulík pravi, da bi v trenutku, ko bi se spustil v raziskovanje njegovega notranjega sveta, »poskušal razložiti nekaj, kar je nerazložljivo.«

Pri tem ne moremo mimo pomena samomora za politično idejo, ki je morda v današnjem času še bolj nepojmljiv kot kdajkoli prej; gre za dejanje, ki je neizbežno ekstremistično, še toliko bolj, če v obzir vzamemo sodobnega človeka kot projektnega stvaritelja samega sebe in »lastne, individualne biografije«; kjer mora človek šele izpolniti svojo nalogo in »postati, kar je«; kjer je žrtvovanje samega sebe za skupnost pravzaprav nekaj bizarnega in je primerneje kot o individualni odgovornosti do skupnosti govoriti o individualistični odgovornosti osebe same zase. Še več, tudi veliko milejša žrtev Burešove oz. njene kariere je pravzaprav težko dojemljiva: eno je dobredelnost ali družbena angažiranost v demokratičnih okoljih, povsem nekaj drugega pa postavljanje svojega dela in (četudi le ekonomskega) preživetja na kocko v avtoritarnem režimu, kjer je lahko izključenost zares dosmrtna. Vendar pa je razlika pri posledicah takšnega dejanja v

tej ali oni družbi tudi v tem, da tveganja in protislovja tudi danes še naprej proizvajata družba; individualizirani pa sta le dolžnost in nujnost, da se spopadamo z njimi, s čimer je stekanje in strjevanje individualnih tegob v skupne interese in skupno akcijo dvomljivo. Najpogostejše težave individuumov se danes ne seštevajo; ni jih mogoče združiti v »skupno stvar«.

V nasprotju s tem v *Gorečem grmu* ni enega samega junaka ali junakinje; zgodba je konstruirana okrog več likov, ki so povezani s posledicami dejanja Jana Palacha in z istim doživljanjem zatiranja. *Goreči grm* se zaključi s protesti ob dvajseti obletnici Palachove smrti, leta 1989, ko so demonstracije eskalirale v t. i. Palachov teden, ki je bil eden izmed znanilcev padca komunizma na Češkoslovaškem. Naj je represivni sistem še tako impozanten, vseeno učinkuje samo, kolikor deluje ideološko. Ideološkega spopada s pendrekom in z bajonetom ni mogoče dobiti. Vstaje leta 1968 so bile sicer zatrite in »revolucionarjev« niso ponesle na oblast, so pa legitimirale in okrepile občutja razočaranja ne le nad starimi protisistemskimi gibanji, temveč tudi nad državnimi strukturami, ki so jih ta gibanja utrdila.

Literatura

Bauman, Zygmunt: *Tekoča moderna*. Ljubljana: Založba / *cf., 2002.

Močnik, Rastko: *Svetovno gospodarstvo in revolucionarna politika*. Ljubljana: Založba / *cf., 2006



Kriva pota

Po Krivih poteh do vrha

Tina Bernik

Konec septembra se je na vrhuncu, kakršnega si je televizija AMC pred petimi leti lahko predstavljala samo v svojih najbolj mokrih sanjah, s televizijskih zaslonov v ZDA poslovala serija *Kriva pota* (Breaking Bad, 2008–2013). Zmagovito slovo televizijskega bisera izpod rok Vincea Gilligana, ki je s transformacijo genialnega učitelja kemije Walterja Whita v brezkompromisnega metamfetaminskega kralja Heisenberga ustvaril pravi kult oziroma popkulturni fenomen, ne bi bilo mogoče brez izjemne igralske zasedbe (Bryan Cranston, Anna Gunn, Aaron Paul, Dean Norris), soscenaristov, direktorja fotografije Michaela Slovisa in režiserjev, ki so poleg Gilligana in Cranstona gledalce držali v nenehnem pričakovanju nepričakovanega, vendar pa, kot priznava tudi Gilligan, uspeh serije še zdaleč ni bil odvisen samo od ekipe, ki je serijo ustvarjala.

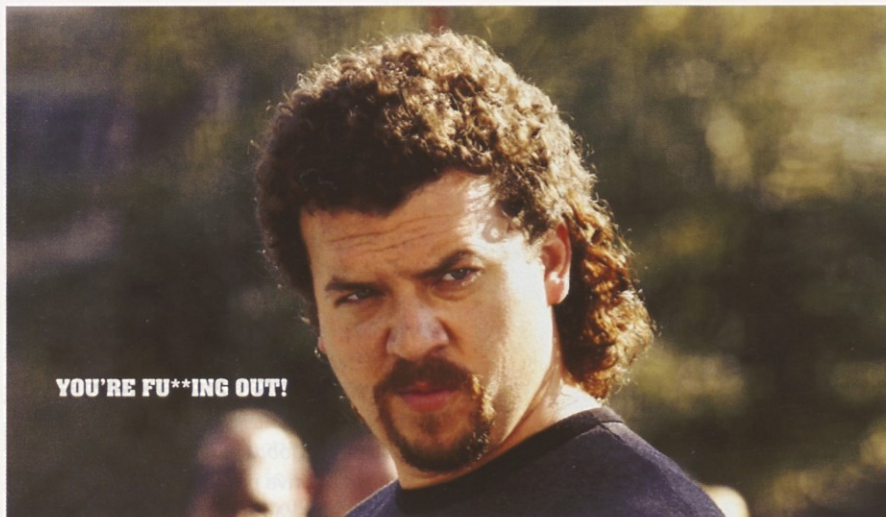
Medtem ko smo pred nekaj leti tudi pri *Ekranu h Krivim potem* nagovarjali kot k seriji, ki sicer ni med najbolj gledanimi, zagotovo pa bi to morala biti, je bila pred dobrim mesecem, ko je o njej pisal in govoril ves svet, slika popolnoma drugačna. Rast priljubljenosti je bila skoraj neverjetna, saj jo je v prvi in drugi sezoni spremljalo 1,5 milijona gledalcev, v tretji 1,6, v četrti 1,8, v peti 2,8, v šesti sezoni oziroma v drugi polovici pete pa trikrat več oziroma kar 10,3 milijona, k čemur je treba prišteti še kak milijon tistih,

ki so si jo sneli prek spleta. Po podatkih TorrentFreaka si je *Kriva pota*, takoj ko se je na spletu pojavila prva piratska kopija, samo v prvih 12 urah presnelo pol milijona ljudi, od katerih jih je bilo največ iz Avstralije (18 %), ZDA (14,5 %), Velike Britanije (9,3 %), Indije (5,7 %) in Kanade (5,1 %). Glede na raziskavo, ki jo je na vzorcu deset tisoč ljudi opravil TorrentFreak, razlog za presnemavanje te in drugih serij s spleta ni le nedostopnost določenih vsebin v posameznih državah, med kakršne se uvršča Slovenija, ampak se gledalci za neavtorizirane kanale, ki vodijo do najboljših in najbolj ažurnih televizijskih izdelkov, odločajo tudi zaradi navade in preprostega dostopa ter seveda zato, ker jim zanje ni treba plačevati naročnine.

Pri Netflixu piratiziranja sicer ne pozdravlja-

jo, a priznavajo, da želje piratov vplivajo tudi na njihovo ponudbo, saj se o tem, katero serijo bodo kupili, odločajo tudi na podlagi piratiziranja serij, kar v nasprotju s fobijo in prakso iz minulih let vedno manj skrbi tudi klasične televizijce. Še več, nekateri od njih sprejemajo to kot nekaj pozitivnega. Gilligan je recimo priznal, da bi se serija, če ne bi bilo Netflix, piratstva in posledično povečanega zanimanja javnosti, končala že pri drugi sezoni, torej še preden bi se zares začela. »Piratstvo je dvorezen meč. Družbe odvrata od proizvodnje del, če imajo občutek, da z njimi ne bodo zaslužile, po drugi strani pa ima piratstvo tudi dobro plat, saj se je prek njega razvedelo za Kriva pota,« meni Gilligan, ki je piratom za nekajmilijonski skok gledalcev res lahko hvaležen. Še bolj neposreden je bil v svojih izjavah Jess Bewkes, izvršni direktor Time Warnerja, ki je dejal, da je uspeh, kakršnega je s štirimi milijoni kopij na epizodo v letu 2012 kot najbolj piratizirana serija dosegla *Igra prestolov* (Game of Thrones, 2011–), boljši od emmyja: »Gre za izjemno reklamo od ust do ust. S tem se pri HBO ukvarjamo že leta ... In naša izkušnja je, da prinaša večji preboj, več naročnikov, boljšo formo za HBO in manjšo odvisnost od plačljivega oglaševanja.« Enakih misli je tudi režiser *Igre prestolov* in še ene HBO serije *Prava kri* (True Blood, 2008–) David Petrarca, ki je javno izjavil, da piratstvo serijam ne škoduje, temveč zaradi velikega števila gledalcev kvečjemu ustvarja in ohranja evforijo, njegovemu mnenju pa se je pridružil tudi eden od vodij pri HBO Michael Lombardo, ki piratiziranje dojema kot neke vrste kompliment, ki ga je treba sprejeti kot neizogibni del uspešne serije, obenem pa poudarja, da piratstvo ne vpliva ne na število naročnikov na HBO ne na prodajo DVD-kopij, saj je *Igra prestolov* kljub množičnemu presnemavanju s spleta še vedno na vrhu tudi po prodaji DVD-jev.

Fama, ki se zaradi piratstva širi od ust do ust oz. od računalnika do računalnika, kakovostnim, a spregledanim serijam sčasoma lahko prinese precej več gledalcev, kot bi jih imele, če ne bi bilo nezakonitega deljenja spletnih datotek, kar začenjajo dojemati in izkoriščati tudi klasični ponudniki videovsebin, kot sta na primer HBO in Netflix.



Minljiva slava

Ivana Novak

Propadli zvezdnik baseballa Kenny Powers (Danny McBride) se je po kariernem spodrsrljaju primoran vrniti v rojstno mesto, kjer se zaposli kot učitelj telovadbe, kar je za zvezdnika, navajenega slave in medijske pozornosti, pod vsakim nivojem. V prvi sezoni serije *Minljiva slava* (Eastbound & Down, 2009–) gre predvsem za njegov spopad z generičnim svetom ameriške province; Kenny ne more požreti dejstva, da v mestecu ne more zavzeti prvega mesta, ampak je med enakimi – kar se pozneje izkaže za iluzijo. Preprosto ne bo šlo: Powers, antijunak *par excellence*, ne bo pristal na povprečen rezultat, tj. na povprečno življenje. V polikani svet ameriškega predmestja kmalu zanese slo in kaos, z lascivnimi interesi (avtomobili, droge, prostitutke) okuži tudi najzornejše državljane, med njimi učiteljskega kolega Stevieja (Steve Little), čigar postopno osvobajanje, vživiljanje v vlogo Kennyjevega *sidekicka* in sluge, med serijo prerašča v grotesko. Rdeča nit serije so Kennyjevi poskusi, kako se zopet povzpeti med velikoligaše. Ko mu to že skoraj uspe, pa četrta sezona, ki se je proti pričakovanjem začela letošnjega oktobra (v napovedih je bila tretja sezona tudi zadnja), uvaja spet bolj mrakobno, črnogledno atmosfero.

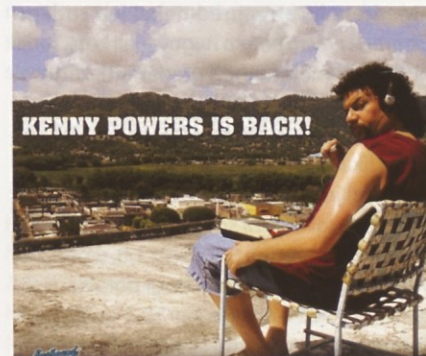
Komična serija kot številne druge temelji na politični nekorektnosti, nepotrebni vulgarnosti in ekscesih, obenem se razlikuje od

podobnih filmov in serij, ki se zadovoljijo s prestopanjem mej dobrega okusa in zakona. Kaj torej doseže, ali poleg bogastva eksczesov vendarle ponuja kakšno tezo?

Glavni ustvarjalec serije Jody Hill pravi, da se najraje posveča likom, ki jih z dna duše sovraži. Skoznje mu uspe ustvariti neprebavljivo podobo sedanjega Divjega zahoda, kjer so povsod, kamor se ozreš, ultraavtoritarne osebnosti, šovinisti, homofobi, patološki narcisi, še konkretnije npr. lastniki orožja, ki so interpelirani v poslanstva marginalnega pomena. So deviantneži, ampak taka je prevladujoča podoba: deviantneži so notranji izrodek sistema, ne njegov protipol. Dober primer je prav varnostnik v supermarketu iz Hillovega filma *Opazuj in poročaj* (Observe and Report, 2009); film govori o obsesiji z nadzorom, o moči, ki je varnostnik nima, in oblasti, ki se skozenj vendarle izvaja, le da ne ve, da je on sam njena največja žrtev. S paradigmatično nepomembno figuro, propadlim športnikom Kennyjem Powersom, pa se Hillu uspe dokopati tudi do bistvene formule sodobnega kapitalizma, neoliberalne maksime, da vsakomur lahko uspe. Kar ima kompleksne implikacije, saj za največjim uspehom tiči nelagodje največjega neuspeha. Frustracija propadlega zvezdnika tako ne zadeva samo ekscesni narcisoidni projekt tega športnika, ampak ekscesni projekt sistema.

Lahko bi dejali, da politična nekorektnost ni le sredstvo za ustvarjanje humorja, ima tudi vsebinsko funkcijo. Osnovni *plot* serije je, da se Kenny iz velemesta, ki deluje po principu brutalne naravne selekcije, vrne v navidez spodobno mesto, kjer vsi meščani sobivajo v miru. Kako se nekorektni univerzum Kennyja Powersa umešča v tega, ki se kaže kot njegovo angelsko nasprotje, oziroma kaj iz njega ustvari? Tu imamo univerzum harmoničnih, pollikanih družbenih razmerij, politične korektnosti, ekološke osveščenosti, permisivne vzgoje, popoldanskih krožkov, coelhovskih modrosti, politične zmernosti, multikulturalizma, torej univerzum, v katerem ni sporov in družbenih nasprotij. Z njegovim vstopom v novodobno, pozitivno naravnano urbanost se ta izkaže za slab videz, kar smo že mnogokrat videli, novost pa utegne biti, katere elemente vse poveže skupaj, kaj vse podvrže ironiji: nič svetega ne ostane nedotaknjeno, nazadnje si vse vrednote zaslužijo svoj delež posmeha. Teza serije je, da ta spodobna, zdrava in ne po naključju tudi politično korektna družba brez nasprotij nikakor ni temelj nove, boljše civilizacije, ampak jo je mogoče uzreti kot groteskno sestavino njenega (nič manj kot) razpada. Serija *Minljiva slava* torej na podoben način kot *Kriva pota* (Breaking Bad, 2008–2013) zamakne razumevanje srednjega razreda, ki ga tu uteleša ameriško predmestje, iz njega ustvari polje antagonizmov, razgali njegove ekonomske pogoje, njegovo politično ozadje.

To nikakor ne vodi v pomiritev in spravo z ameriškim načinom življenja. Morda bi lahko postavili tezo, da se tega sploh ne da več prikazati kot nekaj, kar bi si želeli. Serija, ena redkih ameriških črnih in ciničnih komedij, pravi, da iluzije o družbi, v kateri naj ne bi bilo razrednih antagonizmov, v luči krize ni mogoče vzdrževati.



Politika vlažnosti proti sterilnosti teles

Bojana Bregar

BOJANA BREGAR

65

*»Komur se kurci, sperma in ostale telesne tekočine zdijo odvratne, lahko kar takoj neha s seksom. Jaz tega vsekakor nimam v planu.«
(Helen)**

*Citat iz filma *Vlažne cone*.

KRITIKA



V prvih desetih minutah filma *Vlažne cone* (Feuchtgebiete, 2013, David Wnendt) si Helen, osemnajstletna protagonistka, v nožnico porine prst, medtem ko sedi na javnem stranišču, in med uriniranjem preverja viskoznost svoje sluzi. Pred tem je bil taisti prst v njenem anusu, kamor si je nanesa kremo za hemoroide, ki so jo začeli dražiti, medtem ko se je na skejtu preganjala po ulicah anonimnega nemškega mesta. Druge minute zapolni razvoj teorije o nevarnosti pretirane vaginalne higijene ter z njo povezan mini traktat o tem, kako in kdaj »muca« razvije svoj dišeči potencial, ki bo najbolj ugajal potencialnim moškim interesentom. Dodajmo v mešanico še t. i. »kaubonbons« ali žvečljive bombončke, ki jih Helen pripravlja po lastni recepturi in ustrezajo vsem standardom bio in eko živil, saj je njihova glavna in hkrati edina sestavina popolnoma naravnega izvora in na voljo v vseh bolj založenih moških boksericah. Še vedno ostane dovolj časa, da izvemo, zakaj ingverjeva korenina ni ustrezen ad hoc nadomestek za dildo, in da spoznamo ožje člane Heleninine družine.

Že od začetka nam da film vedeti, da snov – istomensko knjižno predlogo – jemlje resno, brez kompromisov in ovinkov, in pri tem izkorišča pričakovanja gledalcev/bralcev, ki vedo, da jih bo film šokiral, ali to vsaj pričakujejo. Literarna predloga je bila namreč ena najbolje prodajanih nemških knjig zadnjih let, njena tematika pa je ob izidu povzročila srčne palpitacije vseh vrst. Predvsem tisti, ki

si morda niso tako zelo domači z izločki, s katerimi jih vsakodnevno, enkrat mesečno ali nekajkrat letno obdarujejo njihova telesa, so delo razglasili za slabo kamufliran pornografski šund, eksploatacijo, grešno pisanje, ki pelje v propad duše in telesa, in podobne anahronizme. Drugi so kaj takega od pisateljice, sicer znane in zloglasne Charlotte Roche, bolj ali manj pričakovali. Svojo pot proti medijskim zvezdam je namreč začela kot ena tistih gajstnih mladih voditeljic na nemški Vivi, kopiji MTV v zgodnjih letih novega milenija, ki so pred videospoti pred kamero bolj ali manj suvereno podžigale radovednost pubertetniških gledalcev deloma z izbranim *kul* vokabularjem, še bolj pa z odbitim videzom. Svoj prvi roman *Vlažne cone* (2008) je spisala tudi na podlagi lastnih spominov iz najstniških let, šok pa ji je pisan dobesedno na kožo, ne samo zaradi tatujev,

ampak tudi zaradi drugačnih transformacij telesa, rezanja, prebadanja, žganja kože, ki se jim je podvrgla v iskanju sebe in pozornosti.

Helen, ki je, kot sama priznava, tipični otrok ločenih staršev, spoznavamo skozi serijo anekdot iz preteklosti, ki se jih spominja, medtem ko počiva na bolniški postelji. V njej je pristala zaradi nesrečne poteze z žensko britvico, ki je med britjem intimnih predelov zašla na nevarno področje Heleninih hemoroidov in povzročila rano, ki zdaj zahteva, da jo zašije skupina prepotentnih doktorjev. Ko spoznavamo Helen skozi njene vragolije z najboljšo prijateljico, od prvih ljubezni do prvih (skoraj) predoziranj z impresivno količino in raznolikostjo drog, izvemo tudi, kako zelo je osamljena, odkar sta se njena starša ločila in se posvetila iskanju novih, srečnejših jazov; oče z mlajšo ljubimko, mama z gorečim predajanjem katolicizmu. K sreči je tam



tudi čedni zdravstvenik Robert, ki je popolna žrtev za Helenine spogledljive lumparije, s katerimi si krajša čas med okrevanjem. Čeravno z užitkom hodi po tanki liniji med nedolžno malo Lolito in šokantno provokatorko, Helen ni naivna; brez oklevanja se razglasi za ekshibicionistko in dobro ve, zakaj se gospod doktor pokroviteljsko nasmija, ko ga sprašuje po rezultatih operacije. In čeprav pogosto fantazira, da bo njena družina nekega dne spet popolna, ob koncu tudi nam postane jasno, kako nepopravljivo globoka je zareza, ki je nobena operacija ne more več zakrpati. Na tej točki se brezskrbni, samozavestno igrivi ton Helenine pripovedi prične krušiti in pod njim zazeva surovo meso travmatičnih spominov iz otroštva. Da v zgodbi ta realizacija sovpade z najbolj šokantnim prizorom filma, je posledica dokaj spretno režisersko-scenariistične orkestracije, vendar na žalost postane tudi tista točka, na katero se bodo z olajšanjem oprli tisti, ki bi radi na mah pojasnili vse te transgresivne poteze Helenine osebnosti, zaradi katerih ponujajo *Vlažne cone* izjemno izkušnjo gledanja. To preneha biti v hipu, ko bi skušali magijo prek cenene psihologije normalizirati v statistiko človeške tragedije. O čem govorim, najlepše pokaže zapis na Wikipediji, ki simptomatično suvereno sklene, da je Helen mentalno bolna. Če citiram iz vira, ki se zdi za ta moment nekako ironično primeren: blagor preprostim na duši.

Če torej pred seboj nimamo zgodbe o posledicah nesrečnega otroštva, če nočemo izhajati iz popreproščene moralizirajoče štorije, ki lahko služi kvečjemu v opomin in svarilo mladim mamicam, za kaj potem gre? Si lahko še kako drugače razložimo film, če se poslužimo neizbežnega »kaj nam hoče avtorica povedati«?

Kaj pa imajo povedati feministke tretjega vala? Tako je namreč Charlotte Roche označena v medijih, kot članica kluba, ki si prostor popularne kulture deli z Leno Dunham, Stoyo¹, celo Sasho Grey. Od porno igralk, ki postajajo intelektualke, do pop zvezdnic, kot je Peaches, ki pojejo o lizanju ščegetavčka. Ženske, ki na pozitiven način sprejemajo spolnost kot integralni del člo-



veškega življenja in v njej vidijo potencial za »nove emancipatorne politike«, danes postajajo nepričakovane ikone tretjega vala ali »sex positive« feminizma. Toda kaj jih v resnici združuje, poleg tega, da se ne bojijo na glas povedati, da je človeško telo lahko funkcionalno tudi v službi užitka? Predvsem jih družijo to, da *veljajo* za feministke.

To pa je problematično. S tem njihovo delo v javnosti ostaja predstavljeno zgolj kot angažma za partikularni interes, boj za ženske pravice do izražanja, in vzdržuje ideologijo, ki spodbuja in obnavlja antagonizem med ženskim in moškim – kar je dobro za ene, je slabo za druge. Zakaj ne moremo reči, da je seksualna svoboda za vse spole pozitivno dejstvo? In zakaj se zdi, da je tako težko aplicirati zakonitosti zdravega razuma na karkoli, kar zadeva spolne organe in/ali človeške telesne ekskreme? Ne le da kolektivno odpove uporaba (zdravega) razuma, tudi smisel za humor gre rakom žvižgat.

S tem, ko umetnost varno pospravimo v predalčke z imeni »feminizem« in »ženskam prijazno«, je dezinficirana, sterilizirana, kastrirana. V imenu politične korektnosti obstaja kot eksponat, kot benigni spomenik družbi, ki je prijazna do posebnosti, v resnici pa vsaj pasivno agresivna, če ne že naravnost nasilna do najmanjših odklonov od družbeno sprejemljivega. To seveda niti približno ni karkoli novega in na neki površni ravni se seveda vsi, ki se deklariramo za liberalne, odprte ali kako drugače svobodne, strinjamo in neodobravajoče zmajujemo z glavo nad

žalostnim stanjem ženske usode, medtem ko v isti sapi zatrujemo, da pa se stvari vseeno zadnja leta precej izboljšujejo, da v bistvu ni tako hudo in da se hvalabogu skoraj več ne dogaja, da bi nas tresli z elektrošoki, če si privoščimo spolne odnose pred poroko.

Če se vam zdi, da gre zgoraj za odvečno digresijo od filmskega diskurza v histerično »žensko« pritoževanje, potem ste žal zgrešili poanto. Če prostora nismo namenili estetiki in filmskemu jeziku, je to zato, ker vznemirljivost filma *Vlažne cone* presega njegove vizualne okvire. Ki so, mimogrede, več kot spodobni, tako kot bi si glasba v filmu zaslužila posebno omembo, ker domiselno pospremi Helen na vsakem njenem novem koraku. Vendar pa med primerljivimi izdelki težje najdete kakšnega, ki se z omenjenim kosa v preprostem užitku spontane provokacije in hkratne lucidnosti.

Osebnost je še vedno politično. Komur na videz vulgarna reprezentacija ženskega telesa ne ugaja ali pa meni, da je vsakdanjost naših telesnih praks banalna in sodi za zaprta vrata kopalnic, zaradi filma *Vlažne cone* ne bo spremenil mnenja, tako da bi bilo fer reči, da na tej ravni ustvarjalcem filma spodleti. Če pa vam uspe videti lepoto tudi tam, kjer drugi vidijo le umazanijo, spermo, menstrualno kri, modrice na koži, in če se vam kdaj naježijo dlake ob dišečih sledovih neprespanih noči na rjuhi, potem je to film za vas. Použite ga z vsemi čuti in naj vas ne skrbi za to, kaj si mislijo drugi. Prihodnost pripada pogumnim.

1 Porno igralka in kolumnistka srbskega rodu, ki za revijo *Vice Magazine* na specifičen način piše o tematikah, ki segajo od industrije za odrasle, svobode govora, umetnosti in feminizma, vse do metafizike oralnega seksa.

MATIC

LLEWYN DAVIS:

Mački v umu Bartona Finka

Matic Majcen

O tem, kako sta brata Coen z *Llewynom Davisom* brez večjih odmikov od svojega dosedanjega avtorskega izročila posnela še en velik film.

Enkrat daleč nazaj je Barton Fink, izgubljeni newyorški dramatik, v zanikrni hotelski sobi v Los Angelesu sedel za pisalnim strojem in gledal v stensko sliko dekleta na plaži. Obupano si je razbijal glavo, ko je na papir poskušal izliti scenariščno mojstrovino, s katero bi nadgradil svoj gledališki uspeh iz New Yorka in z njim prepričal tukajšnje studijske mogotce. Izkazalo se je, da je to zgolj boj z mlino na veter in da je tu vse v denarju in zahtevah trga. To so bili pasji dnevi, ne samo zaradi neznosne vročine, zaradi katere odstopajo tapete, ampak tudi zaradi težavnega trenutka, v katerem je Fink poskušal vstopiti v filmsko industrijo.

Veliko kasneje se je izkazalo, da sta tudi brata Coen tisti čas, malce bolj dobesedno, živela svoje pasje dni. Čeprav sta bila v svojem avtorskem podpisu daleč od kakšnega Luisa Buñuela, ki je na vsakem koraku uporabljal psihoanalitične in drugačne prispodobne iz živalskega kraljestva, pa sta uporabo živali v filmih dokaj zvesto omejevala na pse. V bolj ali manj vidnih vlogah so se pojavili že takoj v filmih *Krvavo preprosto* (Blood Simple, 1984) in *Arizona Junior* (Raising Arizona, 1987), kasneje malce bolj opazno v *Velikem Lebowskem* (The Big Lebowski, 1998), *Kdo je tu nor?* (O Brother, Where Art Thou?, 2000) in *Loči me in zapelji* (Intolerable Cruelty, 2003) vse do velikega pasjega lova v *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007). Kar se tiče živali na filmu, sta Coena dejansko vedno bila »pasja avtorja«.

Prav zaradi tega je njuno odkritje mačk v preteklem desetletju nadvse spektakularno. Začelo se je leta 2003 v njuni priredbi filma *Morilci stare gospe* (The Ladykillers, 1955, Alexander Mackendrick). Papige iz izvornika so se v scenariju prelevile v rumenkastega muca, ki mu je pripadla čast zadnjega prizora v filmu. V *Ni prostora za starce* je bil malce manj opazno (a toliko pomembnejše) na konec umeščen prizor, v katerem šerif Bell (Tommy Lee Jones) pride v hišo strica Ellisa, ki je polna mačk. »Koliko jih pa že imaš?« ga vpraša. Trik pa je v tem, da imata takoj v naslednjem prizoru Carla (Kelly Macdonald) in Anton (Javier Bardem) ključni pogovor o tem, kdo je kralj usode – je to kovanec ali oseba, ki ta kovanec meče? Odgovor ni ležal samo med tema dvema možnostma: pritlehna mačka logika se je skozi zadnja vrata že prikradla v njuno umovanje.



Tu se je šele dobro začelo. Kot da bi se avtorski horizont Coenov razprl na povsem novo področje, so mačke že bile povsod. Okrog mačka se je vrtela vsa logika filma *Zresni se* (A Serious Man, 2009): nedolžna žival je igrala vlogo tistega grešnega kozla, ki je dal videti, kako se narativna realnost razcepi na dve pripovedni liniji. V neumnem *Nateg in pol* (Gambit, 2012, Michael Hoffman) imamo mačke na vseh koncih in v več oblikah, vmes pa se je *Pravi pogum* (True Grit, 2010) izkazal za nekakšno premirje pred viharjem. V izvorniku (1969, Henry Hathaway) namreč v opazni vlogi nastopa rumen maček, imenovan po generalu Sterlingu Priceu (1809–1867). Rooster Cogburn (John Wayne) večkrat v filmu zelo spoštljivo govori o svojem ljubljencu in ga ljudem v domu svojega »očeta« Chena Leeja (H.W. Gim) celo predstavlja kot nečaka. Čeprav je bila njuna priredba precej zvesta izvorniku in sta v njem ohranila domala vse ključne prizore, sta Chena Leeja obdržala, mačka pa, presenetljivo, ne. Ko so ju bralci v *New York Timesu* nato vprašali, zakaj sta izpustila ta pomemben živalski lik, sta odgovorila: »Saj bi ga vključila, ampak najin naslednji film se bo tako ali tako v celoti vrtel okrog mačka. Resno.« Ni torej presenetljivo, da je *Llewyn Davis* (Inside Llewyn Davis, 2013) tisti film, kjer maček dokončno odigra vlogo vratarja usode temu glasbenemu revežu, ki je v svetu Coenov pač sam kriv, da ne pljune preko rame, ko mu ta žival s sedmimi življenji prečka pot.



Desolation Row

Da se razumemo – angažiranje mačk v zadnjih filmih bratov Coen ne pomeni pozitivne afirmacije te živalske vrste, temveč še vedno dokazovanje tega, kakšno zlo prinašajo ljudem, ki se znajdejo na njihovi poti. Maček namreč, vsaj po njuni logiki, nekaj spremeni v tem našem vesolju, ukrivi njegove zakone in njegovo racionalno logiko ter jo usmeri v nek drugačen, nerazumljiv tok delovanja. Mački prinašajo nesrečo, z njimi normalen potek dogodkov v nobenem primeru ne bo mogoče, in kar je še huje, tega mi, ljudje, sploh ne moremo zaznati ali predvideti. Dokler so okrog nas mački, smo zgolj ujetniki njihove nadnaravne abrakadabre. V tem sta Coena izrazito (recimo kar nezavedno) zvesta tradicionalnemu judovskemu poreklu – mačk še v njihovih bibličnih tekstih ni, in to samo zaradi tega, ker so bile, zgodovinsko gledano, vedno stvar Egipčanov. In ker so mačke stvar sovražnika, se jih je, ergo, potrebno izogibati. Pika. Afirmacija prezira: mačke v dandanašnjih scenarijih bratov Coen utelešajo filozofski razmislek o dihotomiji med ujetostjo v tok usode in uveljavitvijo lastne volje. V vsakem primeru preveč privlačno, da bi se tej zamisli sploh lahko odrekla. Konec pasjih dni za brata Coen.

Ne pa tudi za Llewyna Davisa: takoj ko se ta glasbenik namreč zave mačjega prekletstva, ki sta ga nadenj položila njegova avtorska boga, se nadenj zgriji spoznanje, da nad njim preži nekaj veliko večjega, hujšega in nespremenljivega – namreč, zgodovina. Mačjega prekletstva kot problema individualnega vraževerja se še lahko rešiš, jarma zgodovine, te mogočne silnice, ki je posameznik ne more premakniti naprej, pač ne. Lahko si izbereš, kako boš živel, ne moreš pa si izbrati zgodovinskega trenutka,

v katerega boš umeščen. Ne samo eno, trpljenje Llewyna Davisa je dvojno. Kajti, kaj je zares bolje – biti Jimi Hendrix, Janis Joplin ali Jim Morrison, umreti mlad in večno sijati na glasbenem nebu ali pa po drugi strani Llewyn Davis, ki ne bo nikoli niti približno dosegel take slave, a mu bo dano živeti? In to ne samo živeti – *životariti!* Llewyn Davis je kot nekdo, ki nima za hrano, za punco, kaj šele za njenega otroka, še preveč živ. Za Llewyna Davisa glasba ni neka ljubka buržoazna umetnost, temveč trdo delo in on je delavec brez dela, prekerec brez pravic. Če je naslovnica Dylanovega albuma *Freewheelin'* (1963) simbolna podoba nekega trenutka v zgodovini New Yorka in tamkajšnje folk scene, potem je *Llewyn Davis* njena filmska upodobitev. Šele na filmu nam mrz zares seže do kosti.

Glasbena etnologija je naziv žanrske kategorije, ki je brata Coen fasciniral že od samega začetka kariere. Soundtrack je igral zelo opazno vlogo že v *Krvavo preprosto* in v vseh naslednjih filmih, a ko sta prišla do *Kdo je tu nor* in odkrila T-Bona Burnetta, sta bila še bližje nekemu idealu, ki sta mu začela slediti. Coena sta večkrat delala filme o glasbenikih in o preteklih obdobjih ameriške zgodovine, nikoli do *Llewyna Davisa* pa nista posnela tako neposrednega poklona glasbi sami. Eno je, če na ustnice Georgea Clooneyja položiš mimiko folk napeva, nekaj povsem drugega pa, ko imaš v filmu glavnega igralca, ki sam, v živo, z lastnimi glasilkami, z vso osupljivostjo svojih čustev zapoje komad, s katerim neko preteklo kulturno prakso oživi za današnje občinstvo, in to z vsem čustvenim afektom hladne zavrnitve s strani drugih. *Llewyn Davis* ni samo film bratov Coen, temveč bolj kot katerikoli drug njun film tudi približek pristnemu etnomuzikološkemu dokumentu.



Ideja veličine

Bdeč nad papirjem je med tkanjem svojega fiktivnega lika Barton Fink izjavil: »Rekel bi, da pisanje izhaja iz velike notranje bolečine. Morda ta bolečina izhaja iz dejstva, da moramo narediti nekaj za druge, pomagati zmanjšati trpljenje. Morda je to osebna bolečina. Ne verjamem, da si lahko velik brez tega.« Pojem veličine ima v umetnosti zanimiv obrat: portret velikega človeka še ne pomeni, da bo tudi umetniško delo kljubovalo zobu časa in celotna avtorska politika bratov Coen temelji prav na zavedanju te predpostavke. Fink: »Čudno, kot se morda zdi, pišem o ljudeh, kot si ti, o delavcih, običajnih ljudeh. (...) V New Yorku je nekaj ljudi, upam, da število raste, ki menijo, da imamo priložnost doseči nekaj resničnega iz vsakdanje izkušnje, ustvariti gledališče za množice na osnovi nekaj preprostih resnic, ne pa na oguljenih abstrakcijah o drami, ki danes niso več resnične.« Konkretno v primeru *Llewyna Davisa*: medtem ko Holivud v tem trenutku že pripravlja naslednjo biografijo vašega priljubljenega pop glasbenika, sta Coena pogled uperila v hrbtno stran kul-

turne legende. Zakaj bi še enkrat gledali mitološki vzpon Bob Dylana, če se resnica skriva v življenju tistih revežev, ki so z njim igrali na ulici in jih je zgodovina izpljunila in pozabila? Tistemu, ki ni nikoli izkusil triumfa uspeha, temveč zgolj bridko bolečino, in ki je moral vsemu temu gledati v hrbet. »Vsi imamo zgodbe. Želje in sanje običajnega človeka so vredne toliko kot želje kralja.«

V motivnem smislu v *Llewynu Davisu* ni prav nič novega, nič presenetljivega, nobenega ostrega obrata za filmografsko zapuščino njegovih avtorjev. Coena nista nikakršna postmodernista, temveč dejansko pišeta klasično avtorsko genealogijo. V šestnajstem filmu njune kariere lahko spremljamo zgolj ponavljanje, variranje elementov iz njune preteklosti: če je bil Lawrence Gopnik iz *Zrešni se*, ki ga vsi ovijajo okrog prsta, variacija Jerryja Lundegaarda iz *Farga* (1996), potem je Llewyn Davis eden izmed cele množice junih *nobodies*, povprečnih anonimnežev z ameriških tal. Res bi lahko v tem standardiziranem liku zlahka iskali osmišljanje apatije in vdanosti v usodo namesto aktivnega družbenega delovanja v kriznem času, a bodimo zavaljo kakovosti tega filma tokrat raje cinefilski.

Coena sta, čeprav redko spreminjata svoje arhetipske pripovedne nastavke, svoji filmografiji dodala še en velik film. *Llewyn Davis* je tisto nedokončano remek delo Bartona Finka, mojstrski umotvor mučenega idealista, ki je pred 20 leti v hotelski luknji kričal: »Zakaj ne bi običajne življenjske zadeve bile hrana za gledališče?! Zakaj jim to predstavlja tako grenko tableto?! Ne imenujmo tega novo gledališče, recimo mu pravo gledališče, NAŠE gledališče!«



Kot družbi nam gre kar dobro pretvarjanje, da izven postavke v zdravstveni in pokojninski blagajni skupina od starosti izdelanih prebivalcev niti ne obstaja. Obraba zna biti zoprna reč in to, čemur se običajno reče dostojanstvo, je ob sranju v plenice dokaj neuporabna etična kategorija. Minevanje žali dober okus. In zatorej ni čudno, da so inkontinenca, demenca, preležanine in ves ta jazz še vedno v glavnem abstrahirani iz filmskih podob življenja. Starosti, pa ne tisti filozofski iz Bergmanovih *Divjih jagod* (Smultronstället, 1957), marveč tisti pravi starosti, naturalistični, se film strateško izmika. Preveč je neprijetna, povzročča nelagodje. Težko si je predstavljati, da so obnemogli in enolični dnevi poznih let še vedno vredni življenja.

Še posebej težko si to predstavljajo protagonisti filma *Kaj ko bi živeli vsi skupaj* (Et si on vivait tous ensemble?, 2011), s katerim režiser Stéphane Robelin suvereno zakoraka v to področje, saj ga še prav posebej zanima »družbena tematika odvisnosti starejših, ki se je filmi le redko dotaknejo«. Bolj ali manj subtilno okarakterizirani akterji te zgodbe so Jean, levičarski aktivist, ki mu na stara leta ulica ne pristoji več dobro; njegova z videzom, lastnino in s potrošno preokupirana žena Annie; njena prelestna in s terminalno boleznijo diagnosticirana prijateljica Jeanne; Albert, Jeannin mož, ki ga počasi grabi zgodnja demenca; in še egoistični samec Claude, ki ga začasno izda potencia in ki to brez odvečne filmske refleksije reši z medikamenti. Tovrstne tematike so namreč v tej kanec generični *inteligentni-grenko-sladki komediji* v odnosu do že omenjenega dobrega okusa pač obdelane taktno.

Le enkrat se prekine topel, hkrati humoren in melanholičen ton tega mehko obarvanega, lično kadriranega in buržoazno idiličnega filma. Claude se tedaj znajde v domu za ostarele in precej jasno se postavi teza, da tovrstne in sorodne inštitucije niso primeren kraj za zaključne faze posameznikovega življenja. Čeravno gre za civilizacijski dosežek,



BREZKOFEINSKA STAROST

Kaj ko bi živeli vsi skupaj

Anže Zorman

da namreč za leta brisanja riti ni potrebno vpreči domačih, je to čisto preveč življenjski kraj za blazirane horizonte naših likov. V Claudovo sobo namreč zaide nekoliko zmedena varovanka doma in v zaprepadenosti nad to škandalozno invazivnostjo sočloveka se Jean odloči, da prijatelja odreši in ženi navkljub iz njune udobne vile ustvari komuno za peterico in še psa povrh.

A se s skupnim življenjem film pravzaprav ne ukvarja, prej z ohranjanjem ekskluzivnega življenja. Skupnostni tip bivanja, ki je za starajočo se Evropo dejansko izredno pomembna tehnika organiziranja družbe, dejansko nima osrednjega pomena. Podobno kot mladi študent Dirk, ki je bil najprej najet za sprehajalca psa in ki se k njim kmalu preseli ter začne o njih delati etnografsko raziskavo za diplomu, je ta skupnost pravzaprav le kulisa za nič kaj subverzivno in tudi podobno površno obdelano jedro filma – nečimrnost, ljubezen in erotiko med starejšimi. Kot osre-

dnji zaplet filma stoji razkritje, da je Claude pred štiridesetimi leti imel afero z ženama obeh svojih prijateljev.

V delu, ki naj bi se ukvarjalo s starostjo in katerega premisa je filmsko (in znotraj filma še etnografsko) portretiranje starejših ljudi, se sama starost dejansko zazdi malce odveč, film se je tako rekoč sramuje. Obe glavni protagoniski izgledata dobrih 20 let mlajši, kot dejansko sta, in že s tem negirata vsaj potencialno kredibilne tematizacije starosti. Jane Fonda kot Jeanne navkljub svoji usodni bolezni razen bežnega momenta šibkosti – plasiranega za sosleden objem s študentom Dirkom (implicirane erotične tenzije med njima film sicer raje previdno ne razvija) – vseskozi izgleda *fabulous* in njeno razmerje z napovedano smrtjo je omejeno na izbiro barve krste.

Sijoč in s plastičnimi operacijami ozaljšan obraz Jane Fonda stoji kar kot metafora za sam film. Ta je sicer simpatičen in obrtniško izpiljen, a je hkrati le še ena reafirmacija meščanskega življenjskega sloga, ki trivializira starost na ideale večne mladosti, blazirana v udobno in premožno življenje ter dosmrtno ukvarjanje z libidom. Zraven poda še nekaj prisrčne, sorazmerno neškodljive demence – saj veste, tiste, ki jo je imela prijazna babica iz otroških spominov, iz časa, ko je še nismo strpali v dom za ostarele in jo tam okusno skrili pred svetom.

V delu, ki naj bi se ukvarjalo s starostjo in katerega premisa je filmsko (in znotraj filma še etnografsko) portretiranje starejših ljudi, se sama starost dejansko zazdi malce odveč, film se je tako rekoč sramuje.



GRAVITACIJA

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

Rusi so spet krivi za vse: potem ko razstrelijo lastni (vohunski) satelit, začnejo njegove razbitine pustošiti po orbitah drugih satelitov, ki krožijo okoli Zemlje. Z velikim pospeškom tak kozmični šrapnel uniči tudi ameriški shuttle na rutinski odpravi in po-bije vse razen dveh astronautov. Tako se naselja v vesolju, tik izven dometa Zemljine gravitacije, znajdeti izkušeni, šarmantno cinični Matt Kowalsky (George Clooney) in začetnica, spretna in trmasta Dr. Ryan Stone (Sandra Bullock). Ker so za ameriško nesrečo krivi »rdeči«, je najmanj, kar lahko storijo, da s svojo zastarelo vesoljsko postajo v bližini omogočijo rešitev vsaj enemu izmed obeh astronautov. Kajti Clooney se že na poti plemenito žrtvuje, saj dodatna teža preveč bremeni tanko vrvo, ki predstavlja rešitev. Sandra Bullock ostane sama v boju z anti-gravitacijo, vse manjšimi zalogami kisika, s požarom na ruski razvalini od postaje, novim rafalom razbitin, ki divjajo okoli Zemlje, z improviziranimi metodami lebdenja skozi črnino vesolja proti kitajski postaji – kjer z

grozo ugotovi, da so navodila v plovilu, ki jo lahko odpelje nazaj na Zemljo, v kitajščini!

Očrtan zaplet sam po sebi še ne pomeni nujno, da gre za visoko profiliran film. Podobni filmski izdelki, ki prinašajo mešanico ZF, srhljivke, akcije in morda grozljivke, se snemajo neprestano, v glavnem gre pri tem za produkcije z nižjim proračunom. Kar *Gravitacijo* ločuje od tovrstnih del že na ravni zapleta, je zelo drzno izogibanje običajnim motivom v tem žanru: ni niti zlikovcev v človeški obliki (npr. vohunov, psihotikov, žrtev vesoljskega *cabin feverja*) niti zunajzemeljskih osvajalcev v kakršni koli obliki (humanoidni, amorfno-služasti ali virusni). Edini antagonist je – vesolje samo. Njegova neskončna črnina in nečloveški mraz sta namreč skrajno nenaklonjena življenju, odvisnemu od zraka, vode, hrane, toplote in – gravitacije. Zato osnovni žanr tega filma ni ZF, saj ni v njem nič takega, kar bi drastično odstopalo od naravnih zakonov in obstoječe tehnologije (ali z besedami teoretika ZF Darka Suvina v filmu ni nekega

novuma). *Gravitacija* je bolj film katastrofe (ali bolj modno, *survival thriller*), ki se odvija v vesolju, po strukturi zapleta pa spominja na najboljšega predstavnika tega žanra, film *Pozejdonova pustolovščina* (*The Poseidon Adventure*, 1972, Ronald Neame in Irwin Allen), in deloma na videoigro, saj je organiziran v niz ovir, ki jih je treba premagati in preiti na naslednjo »stopnjo«, da bi junak na koncu dosegel zadnji nivo, rešitev.

Morda nekateri kritiki prav zato *Gravitacijo* zamerijo skrajno enostavnost zapleta in likov. Res je zaplet zveden na niz ovir, ki jih mora junakinja premagati, če hoče preživeti. In res je karakterizacija junakinje zvedena bolj ali manj na njen preživetveni nagon (tudi preko najbolj zljanzanega holivudskega motiva – mrtvega otroka). Pa kaj zato. Kot da so liki v filmu *Cestni bojevnik: Pobesneli Max 2* (*Mad Max 2: The Road Warrior*, 1981, George Miller) kaj bolj profilirani ali zaplet kompleksnejši ...

Da ne bo pomote: *Gravitacija* ni film, ki bi ga odlikovala kaka izrazitejša filozofska (Kubrick) ali metafizično-religiozna (Tarkovski) vprašanja, čeprav bo koga morda površno vseeno spomnil na delo *2001: Odiseja v vesolju* (*2001: A Space Odyssey*, 1968, Stanley Kubrick) ali na *Solaris* (*Solyaris*, 1972, Andrej Tarkovski). Seveda je nemogoče posneti film, ki se dogaja v vesolju, in to tik nad zemeljsko kroglo kot stalnim ozadjem, ne da bi bila prisotna tudi filozofska dimen-

zija. A je tu povsem sekundarna, tako kot je prevpraševanje človeške usode (in cene nafte!) sekundarno v filmu *Cestni bojevniki*. Najprej in najbolj je *Gravitacija* (tako kot *Cestni bojevniki*) vrhunski rollercoaster film, še posebej, če ga gledamo v 3D ali, kjer je možno, v IMAX tehniki.

Taka kvalifikacija, v luči zvezde filma, Sandre Bullock, še ne pomeni, da gre za *Hitrost* (Speed, 1994, Jan de Bont) v vesolju, saj se pod *Gravitacijo* podpisuje eden najboljših živih režiserjev, Alfonso Cuarón, avtor vrhunskega intelektualno-čustvenega tobogana *Otroci človeštva* (Children of Men, 2006), vsekakor vrhunca svoje dozrajšnje režiserske kariere, v katerem prav tako koketira z ZF. Njegov najnovejši film je nekoliko oprijemljivejši za širše občinstvo (o čemer priča tudi velik blagajniški uspeh) ne le zaradi zvezdniške zasedbe, temveč tudi zaradi spektakularnih prizorov, ki so jih omogočili najboljši posebni učinki, kar smo jih doslej videli na filmu, in zaradi resnično optimističnega ugodja, ki nastane ob identifikaciji s pogumno glavno junakinjo, ki ji uspe premagati vse ovire in nazadnje, kljub slabim izgledom, doseči srečen konec.

Dosedanja Cuarónova kariera kaže na to, da zelo večje balansira med avtorskimi in komercialnimi projekti (ne gre pozabiti, da je prav on režiral tretji del *Harryja Potterja*!) in *Gravitacija* pravzaprav na zelo uravnotežen način združuje obe (ne tako nezdržljivi) skrajnosti, saj gre za vrhunsko razburljiv in vizualno fascinanten triler, primeren za povprečnega gledalca, ki ne podcenjuje niti izbirčnega niti razmišljujočega. Teme bližine in privlačnosti, humanosti in žrtvovanja, vztrajnosti in iznajdljivosti ter posebej prepoda so nevsiljivo prisotne v na videz enostavni zgodbi, ampak prav zaradi navidezno

Edini antagonist je - vesolje samo. Njegova neskončna črnina in nečloveški mrz sta namreč skrajno nenaklonjena življenju, odvisnemu od zraka, vode, hrane, toplote in - gravitacije. Zato osnovni žanr tega filma ni ZF, saj ni v njem nič takega, kar bi drastično odstopalo od naravnih zakonov in obstoječe tehnologije.

enostavnega zapleta in kozmičnega ozadja se jih držijo arhetipske, mitične dimenzije in univerzalni pomen. Nobene potrebe ni, da bi bila Dr. Stone značajno kompleksnejša kot prikazano: je trdna in neuničljiva kot stena (kar sugerira že njen priimek) in predstavlja sleherno žensko/osebo, postavljeno v neko mejno situacijo, kjer so vse njene vrline na preizkušnji. Četudi je Bullockova komu anti-patična, bodisi zaradi minulega dela bodisi zaradi plitkosti svojega lika, zbuja simpatijo in sočutje gledalcev z odlično igro – ne le z obrazno mimiko temveč tudi angažmajem vsega telesa, kajti v *Gravitaciji* skoraj dobesedno igra nekaj med baletom in cirkuško predstavo z več zaporednimi akrobatskimi točkami.

O režiji lahko rečemo le, da je preprosto fascinanta in samozavestna skoraj do ravni bahaštva – ampak Cuarón se ima pravzaprav s čim bahati, saj je kompleksne akcijske prizore z zapleteno koreografijo v breztežnostnem prostoru posnel tako, da gledalcu zastaja dih. Posebej ugaja njegova distanca proti holivudskemu pristopu pri montaži takih sekvenc, najpogosteje razsekanih na kratke kadre po eno ali dve sekundi. Namesto tega suvereno obvladuje večminutne kader-sekvence, ki so tvegane že v običajnih razmerah, kaj šele če so v igri še posebni učinki. A prav s slednjimi, kot tudi z izjemnim produkcijskim dizajnom in

smislom za detajle, mu uspe doseči raven prepričljivosti, kot je v vesoljskem ambientu nismo videli že od Kubrickove *Odiseje* naprej. Kar je prav tako pohvale vredno: s spektakularnimi in izredno napetimi akcijskimi scenami deli lekcijo vrsti aktualnim holivudskim režiserjev. In še več – evocira smisel za skoraj neznosne suspenze, kot jih nismo videli že od zgodnjih, nepomehkuženih del Jamesa Camerona. Malo je novejših filmov, ki svoje junake postavljajo v tako nevarno in neprijazno okolje, tako daleč od vsakršne pomoči in zatočišča in ki bi ustvarili tako realističen občutek, da jim ni rešitve in da lahko res v vsakem trenutku potegnejo krajši konec.

Cuarón se je v času vse bolj blelih in plitkih CGI (računalniško generiranih) ekstravaganc uspel približati idealu čistega filma, kot ga le redko vidimo v komercialni, poleg tega pa še visokoproračunski produkciji. Zveden na le dva lika v prvi polovici oziroma na eno samo junakinjo v drugi, brez vzporednega dogajanja na Zemlji, brez flashbackov in podobnih distrakcij in intruzij, je njegov film linearen, noro drzno usmerjen proti enemu samemu mogočemu cilju – preživetju oziroma begu iz ledene črnine vesolja v toplo zavetje matere Zemlje. A potem ko po skoraj 90 minutah neprekinjene akcije spremljamo junakinjo od enega zapleta k drugemu in skupaj z njo ostanemo brez zraka ob napetem potapljanju v atmosfero, ko hlastamo za zrakom, ker se njena kabina ob udarcu ob gladino polni z vodo, ko končno priplava do obale in stoji na trdnih tleh in ko poklekne pod vplivom tako mučno izbranjene in komaj dočakane gravitacije – ko poklekne in nato vstane, se ravna in snemana s spodnjega kota zgleda več kot človek, kot pravo božanstvo – tedaj se skupaj z njo počutimo prečiščene in prerrojene, spomnimo se, kaj pomeni biti človek, naš um končno dojame, kar je naše zadihano, naježeno, prepoteno telo vseskozi vedelo: da smo bili ves čas trajanja filma v rokah vrhunskega mojstra in da takšen učinek, tako genialno enostaven in nabit *punchline* zmorej le največji.





Zgodovina brez zgodovine: Duh leta '45

Nina Cvar

Dokumentarec *Duh leta '45* (The Spirit of '45, 2013, Ken Loach) je oživiljena zgodovina, je svojevrsten tip dokumentaristične podobe, v kateri se zdi, da se čas simultano podvaja na sedanost, preteklost in prihodnost; v dobi, ki je ugrabila, no, ubila zgodovino, se vrne prav v zgodovino in vanjo izvrtta filmsko vrtino, iz katere dobesedno brizga duh leta 1945.

Seveda gre za manifestno gesto, za agitko, kar ni pretirano presenečenje glede na malodane že pregovorno funkcijo manifesta kot specifičnega načina dostopa do realnega realnosti, do zgodovine. Spričo tega Loachev dokumentarec deluje kot manifest, manifest zoper neoliberalno agendo, za katero je poleg zaostrenih načinov delovanja kapitalizma značilen tudi distinktivni diskurz dehistorizirane depolitizacije, pa tudi administriranja spomina kot emblematičnega izraza političnega inženiringa.

Oživljati zgodovino, predvsem tisto (namerno) pozabljeno, ki to ne bi smela biti, je politično dejanje *par excellence*, pri čemer ga Loach gledalcu servira brezkompromisno, s pretanjenim občutkom za odmerjanje ritma reprezentacije preteklosti, ki po Loachu ne bi smela nikoli miniti – tako kot ideje o t. i. skupnem, solidarnosti ter upanju v boljši svet ne.

Kena Loacha gotovo ni potrebno posebej predstavljati. Njegov ustvarjalni opus obsega več kot šestdeset filmov, sedemnajst gledaliških predstav, vsebuje pa tudi številne drame in televizijske dokumentarce – ne nazadnje je prav v sodelovanju z montažerjem in kasneje producentom, Tonyjem Garnettom, revolucionariziral britansko televizijsko dramo. S hibridizacijo elementov italijanskega neorealizma, za katerega so značilne raba realne scenografije, zasedba naturščikov v pomembnih vlogah,

specifična montaža, ki po Bazinu »izgine«, zavrnitev spektakla kot družbene vezi ter narative, ki jo le-ta pogojuje, in pa francoskega novega vala (tehnika preskočnih spojev in razklenjena narativa) sta Loach in Garnett ustvarila novo avdiovizualno formo, t. i. *do-kudramo*, katere estetski režim deluje tako, da skuša kar najbolj zarezati v družbeno tkivo, in sicer na način opolnomočenja malega človeka kot potencialnega nosilca družbenih sprememb. Figura malega človeka ima pri Loachu tudi sicer osrednje narativno mesto glede na to, da skozi Loach sondira širšo družbeno realnost: bodisi skozi igrano filmsko produkcijo, ki je zavoljo dokumentarističnih snemalnih tehnik videti kot dokumentarec, bodisi skozi dokumentarec, ki zaradi dispozitiva igranega filma izgleda kot igrani film.

Duh leta '45 lahko označimo za precej klasičen dokumentarec t. i. govorečih glav, katerih besede so še dodatno podkrepljene s kombinacijo natančno izbranega arhivskega gradiva ter s spremnim besedilom dnevniških zapisov v *offu*. Toda pričujoča generičnost ne gre na škodo filma. Prej nasprotno. Njena epistemologija Loachu omogoča oblikovati učinkovito kritiko kapitalizma kot kastriranih liberalnih politik, ki se ne osredotočajo na ključne probleme trenutne oblike kapitalizma.

Loachevi očitni nameri kritične refleksije zadnjih desetletij, zlasti posledic t. i. neoliberalne kontrarevolucije, premočrtno sledi struktura filma, ki bi jo v grobem lahko razdelili na štiri ključne etape: na oris razmer pred 2. svetovno vojno, na 2. svetovno vojno, ki ji Loach vizualno sicer namenja še najmanj prostora, po drugi strani pa se pojavlja kot nekakšna Arhimedova točka, okoli katere se vzpostavljata preostali dve etapi – povojna zgodovine Velike Britanije ter trenutna oblika neoliberalnega globalnega kapitalizma. Ta je, poleg spregledanega dogodka sistemske kritike 60. let in z njo povezanega vznika t. i. kulturne kritike kapitalizma ter manka prevpraševanja vloge države kot nosilke urejanja družbenega življenja, nedvomno nevrvalgična točka sicer odličnega Loachevega dokumentarca. Loachu gre namreč očitati le manko kritične refleksije vloge Velike Britanije v genealogiji kapitalizma, ki je seveda ni brez širše analize hrbtni plati Zahoda, tj. kolonializma in imperializma.

Po drugi strani je premišljena izbira sogovornikov, zlasti starostnikov, ki so na svoji koži izkusili najmanj dve veliki sistemski kapitalistični krizi, izjemno dragocena, zlasti pa tista, s pomočjo katere Loach tako rekoč vizualizira genealogijo ne le 20. stoletja, temveč kar temeljno gonilo kapitalističnega načina produkcije, nenehno, domala obsesivno stremljenje po profitu. Pretresljive izpovedi ljudi, ki so jim zaradi nezadostne zdravniške oskrbe, lakote in prekariziranih delovnih razmer umirali sestre in bratje, mame in očetje, orosijo marsikatero oko, obenem pa tudi idejno, kot vizualni izraz materializacije ekonomskih odnosov, pripravijo podlago za veliko spremembo v politiki, ki je v Veliki Britaniji s Clementom Attlejem na čelu nastopila po koncu 2. svetovne vojne. Dramaturgija vizualizacije te velike družbeno-politične premene je postopna, kot bi Loach s tem želel pokazati, da pot do družbenih sprememb ni ne lahka ne premočrtna. Še dodatno pa k napetosti pričakovanja zgodovinske zmage laburistov prispevajo posamezni izseki iz manifesta laburistične stranke, ki še danes zvenijo presenetljivo aktualno.



Prav ta Loacheva sposobnost združevanja sedanosti s preteklostjo mu med drugim omogoča, da nam pokaže, da ideologija in z njo povezani diskurzi nimajo zgodovine; gledalci smo namreč presenečeno osupli nad neverjetno podobnostjo med povojnim Churchillovim diskurzom zastraševanja in današnjimi diskurzi ustvarjanja izrednih stanj v aktualnih politično-ekonomskih odnosih, ne umanjka pa niti kritika populističnega diskurza Margaret Thatcher o imperativu individualizacije družbe.

Če je bil po 2. svetovni vojni duh leta '45 tako močan, da so (britanski) sleherniki prvič v zgodovini dobili brezplačen dostop do zdravstva in izobraževanja, kakovostno nastanitev, demonopolizirano oskrbo s plinom, elektriko in tudi na državni ravni organizirane železnice, se je v 70. letih pričela razgradnja keynesijanskega modela. Prav slednje pa je tudi drugi vidik, ki ga moramo očitati Loachu: po eni strani gre za najbolj dramatični del doku-

mentarca, po drugi strani za njegov najbolj problematičen trenutek. Z ostrim prelomom in s sistematičnim pregledom posledic uvažanja neoliberalističnih politik Loachu sicer uspe demonstrirati nekatere ključne probleme implementiranja neoliberalne ideje, toda zmanjka mu pri kritični kontekstualizaciji krize t. i. institucionalizirane leveice.

Toda kritike, ki letijo na Loacha, pričajo o tem, da je vendarle ob nekaj zadel – zadel je v bojda neideološko dobo, v dobo, ki je pred dvajsetimi leti vehementno razglašala konec zgodovine in jo hkrati s tem radikalno spreminjala, ob tem pa še brisala spomine, med njimi tudi vizijo sveta, ki ni bila vizija (sistemskega) pohlepa, temveč vizija družbe, v kateri ljudje svobodno upravljajo s svojimi življenji.

Biti zgodovinski v nezgodovinskem času tako ne nastopa le v funkciji aktualiziranja zgodovine, temveč je čisti izraz manifestativne geste, ki jo Loach na ravni zgodbe reprezentira skozi dialektično cikličnost prvega in zaključnega posnetka, na ravni ideje pa z drobno, a ključno spremembo – z obarvanostjo svojega končnega vizualno-idejnega sklepa; navsezadnje duh leta '45 ne more biti nič drugačen kot pa živopisen.

Duh leta '45 lahko označimo za precej klasičen dokumentarec t. i. govorečih glav, katerih besede so še dodatno podkrepjene s kombinacijo natančno izbranega arhivskega gradiva ter s spremnim besedilom dnevniških zapisov v offu. Toda pričujoča generičnost ne gre na škodo filma. Prej nasprotno.



VELIKI MOJSTER

Rok Govednik

Pod vtisom zadnje neprepričljive adaptacije avtorjevega pristopa v ameriško okolje, *Borovničeve noči* (My Blueberry Nights, 2007), ter filmskega napovednika, ki je dajal slutiti, da bi lahko ponovno šlo za spodletelo delo velikega hongkonškega cineasta – tisto, ki jih ustvarja po okusu povprečja – smo v začetnih minutah tudi tokrat Wongovo noviteto gledali z zadržki. Se je *Veliki mojster* (Yi dai zong shi, 2013) vendarle vrnil?

Wongova siceršnja razpoznavnost je distinktivna filmska podoba, polna emotivnih intenzitet. Te upočasnjene kadre videozrnate slike, povečave dotikov, kretenj in pogledovanj je najizraziteje uporabil pri filmu *Razpoložena za ljubezen* (Fa yeung nin wa, 2000), s katerim se je po mnenju mnogih uvrstil med največje sodobne filmske ustvarjalce. Z novim celovečercem se ni oddaljil niti od zapeljive in rahločutne filmske naracije, ki rada izpostavlja deprimirane figure. *Velikemu mojstru* tako ne moremo očitati toliko filmske spodletelosti, kot lahko spregovorimo o očitno velikem problemu, ki ga ima avtor pri distribuciji in produkciji svojih zadnjih dveh del.

Veliki mojster da slutiti, da bomo pripovedno zasledovali mojstra borilnih veščin, Ipa Mana (1893–1972), ki je bil iz Fošana poklican, da zastopa hiše borilnih veščin z

juga države in tako postane naslednik takrat največjega mojstra Gong Yutiana. Ip Man, ki je več predvsem tehnike *wing chun*, je sicer osrednji lik zgodbe in občasni narator, a mu režiser nikakor ne dovoli, da bi pozornost osredotočal zgolj nase. Zgodbo Ipa Mana, ki je sicer ustrezno umeščena v Kitajsko po razpadu zadnje dinastije in v čas sredi druge kitajsko-japonske vojne ter po njej, razvija in razpenja na eni strani med protagonistove želje, emotivne zanke, borilno moralo vključenih mojstrov in izdajami nekaterih na drugi strani. Včasih Wong gledalce povsem faktografsko le obvesti o določenih poteh in se zato intenzivneje posveti svojim klasičnim (ter dobro obvladanim) filmskim temam. Že kmalu je jasno, da ne gledamo biografskega filma.

Wong se je ponovno vrnil k svojemu najljubšemu igralcu, Tonyju Leungu, s katerim se je veselil svojih največjih filmskih uspehov (*Razpoložena za ljubezen*, 2004 [2004], *Happy Together* [1997]). Vlogo hčere velikega mojstra Gong Er je dodelil prelestni in borb na velikih platnih vešči Ziyi Zhang (*Prežeči tiger, skriti zmaj* [Wo hu cang long, 2000, Ang Leel]), ki jo kamera obožuje in tako filmu doda sproščujočo mehko in potrebno melanholijo. Slednja ni nikjer tako zapeljiva kot v Wongovih filmih – spomnite se čudovite,

a hkrati neznosno sesute Maggie Cheung v filmu *Razpoložena za ljubezen*.

Wong se je glede uporabe borilnih veščin obrnil na Yuena Woo-pinga, ki je sestavljal borilne koreografije za filme *Matrica* (The Matrix, 1999–2003, Andy in Lana Wachowski) ter *Prežeči tiger, skriti zmaj*. A Wong je ta segment izrabil izraziteje, kot je zapovedano v žanru *wuxie*, saj je borbo intenziviral s povečavami prefinjenih gibov, prestopov in dotikov v detajlih, s čemer je borbo predstavil v povsem drugačni luči in predvsem na sebi zvestejši način.

Nerazumljivo pa ostaja, zakaj so distributerji vse napovednike pripravili za gledalce, ki pričakujejo žanrsko delo – za ameriški trg so film celo skrajšali za dvajset minut in to predvsem z namenom, da bi s to različico dosegli prav gledalce *wuxie*. Tako so razočarani oboji, ti, ki Wong Kar Waia ne poznajo, obvladajo pa kinematografijo tradicionalnih kitajskih borilnih veščin, in oni, ki tega *auturja* sicer poznamo, a vemo, da je tovrsten pristop neustrezen. Nerazumljivo je tudi izpostavljanje velikega učenca Ipa Mana, Brucea Leeja, ki ga Wong v filmu sicer ne omeni, nakaže pa, kdo bi to lahko bil.

Borovničeve noči so odprle festival v Cannesu leta 2007, *Veliki mojster* pa letošnji Berlinale. Vsekakor so kritike bolj naklonjene najnovjšemu Wongovemu filmu, s katerim daje občutek, da si želi biti sprejet. Od *Borovničevih noči* je minilo že šest let, a se še vedno zdi, da je pretirano neučakan, s čimer tvega kredibilnost, ki jo je zgradil na markantnih in epohalnih filmskih stvaritvah desetletje in več let nazaj. Osebnostno sesuta Gong Er v filmu pove: »Skozi dolgo zgodovino borilnih veščin je bilo veliko stvari, ki so izginile, in zakaj bi se večina družine Gong morala ohraniti.«

Ip Man je za kung fu rekel, da gre pri tej veščini za dve komponenti sil – horizontalo in vertikalno. Horizontalno se vrstijo težave, vertikalna pa je naša drža, ki se jim zoperstavlja. Na koncu štejejo le ti, ki ostanejo pokončni.





OTOŽNA JASMINE

Ana Jurc

Otožna Jasmine (Blue Jasmine, 2013) k sreči ni še ena cukrena razglednica evropske metropole, ki jih zadnja leta štanca Woody Allen (*Vicky Cristina Barcelona* [2008], *Polnoč v Parizu* [Midnight in Paris, 2011], *Rimu z ljubeznijo* [To Rome with Love, 2012] ...), ampak je režiserjev najboljši film tam od *Zločinov in prekrškov* (Crimes and Misdemeanors, 1989). Poleg izvrstne protagonistke se zdi, kot da je Allen končno spet *buden*, ne pa ujet v manieristično preigravanje lastnih prijemov in nacionalnih stereotipov.

Čprav je Allen zanikal neposreden vpliv Tennesseeja Williama, *Otožna Jasmine* zgradi na kulisi *Tramvaja Poželenje* – le da bi njegova zapita, od tablet odvisna in na premožne mecene prisescana Blanche DuBois tukaj lahko bila soproga Bernieja Madoffa. Cate Blanchett je Jasmine (pravzaprav Jeanette, a to ne zveni dovolj uglašeno), nekoč obsceno bogata pripadnica newyorške družbene smetane, zdaj pa brez prebite pare prisiljena živeti s svojo sestro Ginger (Sally Hawkins) v natrpanem stanovanju v San Franciscu. Kadar ne fantazira o tem, kako bi »šla nazaj v šolo« ali zajedljivo zbada Gingerininega zaročenca Chilija (Bobby Cannavale), golta pomirjevala in drsi v na pol katatonična stanja, v katerih vsem in nikomur blebeto o svojem nekdanjem ži-

vljenju na Manhattnu. Jasmine, ki je s svojo porcelanasto kožo in z zlatimi lasmi poosebjenje urbane aristokratkinje, (v lastnih očeh) predobre za banalno resničnost, v kateri se je po naključju znašla, je skoraj karikirano od realnosti odcepljena pojava, a Blanchettova je dovolj velika igralka, da uspe s kraljevsko držo in Vuittonovimi torbicami ustvariti arhetip ženske, za katero verjamemo, da je preprosto potlačila vse, kar se ni skladalo z njeno predstavo popolnega življenja. Je vedela, da je njen mož Hal (veličastno sluzavi Alec Baldwin) nezakonito mešetaril z denarjem svojih strank, utajeval davke in spal z vsako lepoticco, ki mu je prekrizala pot? Na neki ravni že, a pri vseh urah joge in pilatesa, organiziranju dobredelnih kosil in kupovanju dragocenega nakita za ozaveščanje takih nehigieničnih podrobnosti preprosto ni bilo časa. Ko se ena najbolj nesimpatičnih protagonistk kakega Allenovega filma v prepoteni obleki in z razmazano maskaro opoteka po pločniku, je Blanchettova tik pred tem, da zdrsrne pregloboko v melodramo, a Jasminin s plašnicami zavarovani občutek, da je do določenih stvari v življenju upravičena, zadene do popolnosti; v teh prizorih se skriva tudi večina (grenkega) humorja filma.

Allenov film, ki premore subtilnost in večslojnost, kakršnih od njega nismo več pričakovali, nastavlja zrcalo recesijsko zresnjeni Ameriki, v isti sapi pa vse njene streznjene ugotovitve o integriteti, vrednotah in razredih razkrinkava kot formulaično, prazno govoričenje. Spričo te kritične note je na trenutke moteče, kako zelo odrezan od vsakdanjosti se zdi 77-letni režiser (njegova predstava o tem, kakšno stanovanje si lahko v središču San Francisca privoščiči »delavski« razred, je preprosto smešna, prav tako pa tudi predpostavka, da 40-letna Jasmine ne razume niti najbolj osnovnega delovanja računalnika). Baldwin in Cannavale sta odlična, čeprav ostajata znotraj svojega običajnega karakternega razpona, Louis C.K. pa premalo izkoriščen – a dejstvo je, da so moški liki bolj kot ne značajske šablone, rekvizit za razvijanje drame med ženskima protagonistkama. Sally Hawkins, iz katere sije nezlomljivi optimizem Leighovega *Kar-brez-skrbi* (Happy-Go-Lucky, 2008), je hipijevska, zmedena, a v bistvu srečna protiutež Jasmininemu vrtoglavemu zdrsu po družbeni lestevici.

Še bolj kot družbena kritika je *Otožna Jasmine* študija krhke, razkrajajoče se osebnosti. Jasmine gradi svojo identiteto na neoprijemljivem konceptu družbenega vzpona, onkraj tega njene osebnosti pravzaprav ni: kariere in izobrazbe nima, talenta tudi ne, še ime je izmišljeno. Ko spozna uglašenega diplomata Dwighta (Peter Sarsgaard), ki je v hipu očaran nad njeno vlogo prefinjene svetovljanke, se Jasmine krčevito oklene ideje, da lahko odmisli preteklost in začne znova. A brez razumevanja preteklosti smo obsojeni na njeno ponavljanje, sporoča Allen.

Režiser, ki je bil v preteklosti pogosto obtožen, da njegovi liki (nenamerno) zvenijo kot pretenciozni snobi, je tokrat okrog te lastnosti premeteno zgradil vsa zgodbo in raziskal, kaj se zgodi, ko »allenovski« lik zatava v resnični svet. Odgovor je bolj pesimističen in temačen kot kadar koli prej.





JIMMY P.: PSIHOTERAPIJA PRERIJSKEGA INDIJANCA

Matevž Jerman

Leta 1951 je Georges Devereux, eden izmed pionirjev etnopsihoanalize in etnopsihiatrije, v svojem delu *Reality and Dream: Psychotherapy of a Plains Indian* popisal postopek Freudove metode »zdravljenja s pogovorom« na primeru uspešne psihoterapije Jimmyja Picarda, ameriškega Indijanca iz plemena Črna noga in veterana 2. svetovne vojne, ki so ga po poškodbi glave mučile nenavadne travme in omotični napadi glavobolov psihosomatskega izvora. Med pacientom in analitikom se je razvilo svojevrstno prijateljstvo, študija primera pa je tudi zavoljo vseh do potankosti zabeleženih seans postala eno temeljnih del na stičišču antropologije in psihoanalize.

Arnaud Desplechin se knjigi poklanja s filmsko adaptacijo in v podobe dosledno preslikuje dolgotrajni proces izpovedi ter na drugih mestih postvarja slikovite impresije sanjavih pokrajin Jimmyja Picarda. In nemara je prav Desplechinova fasciniranost z doslednim beleženjem postopka po Devereuxovem zgledu dvorezen meč, zaradi katerega film posledično obvisi na tisti nevhvaležni točki med avtorskim izrazom in klasičnim žanrskim izdelkom. *Jimmy P.: Psihoterapija prerijskega Indijanca* (Jimmy P. [Psychotherapy of a Plains Indian], 2013) se namreč izogiba pretirani dramatizaciji dogodkov in se raje prepušča počasnejšemu tempu ter razmeroma ploski dramaturški liniji, ki v veliki meri sloni na izmenjavi dialogov. Tako navkljub odsotnosti prave napetosti in katarz hkrati premore dovolj notranje privlačnosti, da gledalca sproščeno in brez pretiranih senzacionalističnih pretresov vodi skozi svojo pripoved. Desplechinova režija je podobno subtilna tudi skozi formo, ko skladno s Devereuxovimi freudovskimi načeli prepleta resničnost in sanje, obenem pa eterično vplete še tihe in nikoli zares izpete kontemplacije o filmu kot najbolj sanjskem mediju. Na tej ravni se za zabavne izkažejo tudi nekateri cinofilski pomežiki, med katerimi najbolj eksplicitno, večplastno in freudovsko odmeva Hitchcockova *Vrtoglavica* (Vertigo, 1958). Med močnejšimi točkami filma velja omeniti tudi izbrano igralsko zasedbo, ki ji verodostojno načelujeta Benicio del Toro in Mathieu Amalric.

Desplechinov drugi film v angleškem jeziku prinaša sicer prijetno, a pod črto režijsko premalo koncizno filmsko izkušnjo, ki je nemara zanimiva ravno zaradi svoje nepretresljivosti, ter vsaj na površini ostaja razmeroma kratkega dometa, ko postreže z malone šolsko razlago Freudove Interpretacije sanj. *Jimmy P.* se na žalost precej široko ogne tudi odkritemu polemiziranju bodisi na teoretski bodisi na družbenozgodovinski ravni, da bi lahko govorili o presežku.



NESRAMNI DEDI

Matjaž Zorec

Zabavlaški pojav *Jackass* (od MTV resničnostne televizijske serije, izvorno prikazovane v letih 2000 in 2001, do celovečernih filmov, ki so sledili tej podlagi in vzorcem) se mi je od nekdaj zdel infantilni, neduhovit, bedast, duhamoren in nasploh nevreden česa drugega od odmevov lastnih neustvarjalnih fekalij, predvsem pa povsem brez elementarnega smisla za humor. To je tisto, kar vsaj nekoliko zbode, ne dolgočasna prostaška otroškost, ne narejena ziheraška drznost, ne lažna oziroma navidezna družbena spornost, temveč preprosta ugotovitev, da v bistvu svojega početja ni smešen. Početje dotične ekipe je zadnje zatočišče boleče nesmešnih komikov, ki v prikazanem maličanju samih sebe in ekshibicionizmu morda le upajo, da bodo na ta način zadobili kanec simpatičnosti.

Njihov zadnji celovečerni »podvig«, film *Nesramni dedi* (Jackass Presents: Bad Grandpa, 2013, Jeff Tremaine), sodi scela v ta razred, v katerem je najboljša protagonistova maska, sicer pa so že v kinonapovedniku, podobno kot pri vseh slabih filmih, tako rekoč po vrsti prikazani vsi klimakсни momenti. Kakršen koli humor je reducirán na klasike npr. tudi slovenskega folklornege zabavnštva, prdenja, neprestana namigovanja na kopolucijo in genitalije, v režanje in zakamuflirano poniževanje šibkejšega.

Naratologija z velemno zgodbo, v kateri gre malčkova mati v zapor zaradi drog, dedek pa ga pelje do propadlega fotra, ki ga hoče le zaradi socialne podpore, za katero je bilo mimogrede potrebno pet mojstrskih piscev plus trije scenaristi, je videti, kot bi bili priča slabi dve uri trajajoči skriti kameri, kar film po svoji formi dejansko tudi je. Kakšnega haska, od katerega bi lahko potegnili kaj več kakor pretežno neposrečene adolescentne skeče, ni, v nasprotju npr. z ustvarjanjem Sache Barona Cohena v podobni formi, kjer lahko v vseh brutalnih skečih vseskozi uvidevamo neko družbeno realno v njegovih strukturnih antagonizmihi. Naš *Nesramni dedi* nam razen zagotavljanja, da so tudi starejši občani lahko pohotni, pove komaj kaj drugega.

Kakovostnih elementov je skratka bore malo in jih tudi ni pretirano škoda, saj so v neprestani funkciji kazanja samih sebe skozi porajanje v tem filmu; izpostaviti nemara velja, da je Johnny Knoxville, tudi producent in scenarist, dobro zlit z naslovno vlogo. Toda kljub občasnim poluspelim poskusom vulgarnega humorja film iz sebe ne zmore iztisniti nič zares smešnega, pa naj se polna kinodvorana še tako krohota.



BELA GRIVA & RDEČI BALON

Ana Šturm

V poplavi najrazličnejše in velikokrat povsem neprimerne medijske ponudbe za najmlajše gledalce je ponoven vznik dveh čarobnih filmskih mojstrov in iz globin filmske zgodovine več kot dobrodošel. Govorimo o legendarnem filmskem dvojčku Alberta Lamorissa, ki ga sestavljata *Bela griva: divji konj* (Crin blanc: Le cheval sauvage, 1953) in *Rdeči balon* (Le ballon rouge, 1956). Klasična otroška filma že od nastanka razveseljujeta in navdušujeta otroke (in odrasle) po vsem svetu.

Izjemna črnobela fotografija *Bele grive* natančno, skoraj dokumentarno izrisuje divjo francosko pokrajino Camargue in jo obenem mehča z mitologijo in otroškimi sanjami. Črno bele podobe za seboj vlečejo jasna nasprotja med »realnim« svetom odraslih in »nedolžnim« svetom otrok. Med sebičnimi in plemenitimi nameni, med poizkusom podreditve in poizkusom razumevanja in sožitja s svetom oziroma z naravo.

Bistvo drugega Lamorissovega filma bi se lahko nahajalo kar v maksimi »Logika vas bo pripeljala od točke A do točke B, domišljija vas bo odpeljala kamorkoli.« *Rdeči balon*, za marsikoga najboljši film vseh časov, popelje gledalca na izlet v predel Pariza, imenovan Mémilmontant. Lirična pripoved o prijateljstvu, nedolžnosti, prijaznosti in svobodi je hkrati natančna študija človeških značajev in slavospev otroški domišljiji, ki ji je dovoljeno poleteti med oblake.

V vsesplošni, kapitalistično orientirani modni zapovedi po avdiovizualnih »zabaviščnih parkih«, kjer kraljujejo kričeče barve, vratolomni tempo vlakca smrti, v številnih ogledalih popačene podobe ter instantne zgodbe, izgubljene v vrtincu najnovejših tehnologij, in kjer dodano vrednost prinašajo kokice in kokakola, nepretenciozna in iskreno ganljiva filma iz 50. let prejšnjega stoletja s svojo preprosto zasnovano zgodbo in z minimalističnimi dialogi prinašata osvežujočo, pristno cinefilsko izkušnjo za najmlajše.

Znotraj preproste zasnove se skrivajo kompleksne in večplastne podobe, ki od (mladega) gledalca zahtevajo pozoren in poglobljen ogled. S tem režiser otroke na najboljši možni način uči natančnega opazovanja in razumevanja filmskega medija. Neverjetno bogat in zahteven filmski imaginarij uvršča *Rdeči balon* in *Belo grivo* med kanonizirane klasike.

Njuna magija tako lahko iz čudovito restavriranih 35-milimetrskih kopij ponovno poleti kot pisani baloni iz starodavnih stavb in z ulic Pariza in pristane v spominu vsakega, ki si ju ogleda, kjer pusti neizbrisljive podobe, ki za vedno spremenijo oziroma (so)oblikujejo njegov pogled na svet.



KONEC JE TU

Ivana Novak

Da bo hiperproduktivna skupina komikov postavila vulgarno piko na i žanru o koncu sveta, ki je vzcvetel v zadnjih letih (npr. *Melanholija* [Melancholia, 2011, Lars von Trier]), je bilo pričakovati, parodija je nujen del žanra. Katastrofe se komiki v filmu *Konec je tu* (This Is the End, 2013, Evan Goldberg, Seth Rogen) lotijo z dvema obratoma: prvi je, da v njem nastopijo kot oni sami oziroma kot zvezdniške persone, ki ubežijo apokalipsi in se zaprejo v vilo Jamesa Franca, kar nato komorni zasedbi omogoča povprečno duhovite travmatične interakcije, ki imajo privlačno podlago v resničnosti njihovih person. Prava šala bi utegnila biti za fane ta, da film onečedi Jonaha Hilla, ki se v zadnjem obdobju pojavlja tudi kot »resen igralec« z nominacijo za oskarja in menda tudi vse bolj skrbi za svoje zdravje. Šaljiva je kritika na račun artistskih prizadevanj s tem, ko Hillu odvzame zvezdniški sijaj in ga namesti kot osrednjega zlikovca zgodbe.

Drugič, v nasprotju s postopkom parodije ne preobrne principov samo tega žanra, katerega parodija bi naj bil, ampak k njemu pristopi kot samorefleksivna komedija referenc-referenc-referenc. En lik tudi drugemu izjavi: »Občudujem tvoj dar za reference!«

Kot celota pa je to *ad hoc* spisana, dramaturško nekonsistentna, funkcionalno zrežirana abotna šala, kot bi ti komiki želeli projekt upravičiti s skomigom: komedija, pač. »Komedija, pač« je današnja komedija opletanja z arbitrarnim: džoint-eksorcizem-falus-sperma-Hermiona-James Franco-konec sveta-bog-Zadetki: *Ananas ekspres* ... Življenje v »komediji, pač« je polno neproblematičnih problemov, kar je sumljivo. Problem nista ne apokalipsa ne ljubezensko razmerje, ki je že zdavnaj prenehalo biti problem komedije (ker je ljubezen nekaj zavezujočega), ampak moško prijateljstvo – trendovski in obče nepomemben problem, ki naslavlja predvsem otroke. Problem ni, kako biti solidaren (v skladu z lepo krščansko predlogo filma), ampak kako odrasti, ne da bi prenehal uživati privilegije otroka, tj. se imeti dobro s svojim prijateljem.

Obetavni (neizkoriščeni) zastavek, ki sodi v polje komičnega ponižanja, bi utegnil biti ta, da gre resnično za krščansko Apokalipso: prav zaradi tega, ker nastopi, konec sveta izgubi svojo enkratno moč, usodnost. Ali še, ko vzamemo ta krščanski dogodek zares, ko mu podelimo resničnost, dobimo ravno nekaj drugega, česar nismo predvideli. Poleg apokalipse se nepričakovano v svoje nasprotje spremeni edini še – v nasprotju s samorazumevanjem filma – Jonah Hill. Vse ostalo je zabava za povabljeni, ki vedno radi hodijo na isto zabavo.



KRASNI STARI SVET

Mont Saint-Michel v Malickovem filmu *Čudežu naproti*

George Hazelden, britanski arhitekt, ki živi v Južni Afriki, v svojih sanjah vidi mesto, ki je drugačno od navadnih mest, polnih zloveščih tujcev, ki lezejo iz temnih kotov, se plazijo iz zakotnih ulic in kapljajo iz okrožij, ki so razpita zaradi surovosti. Mesto v Hazeldenovih sanjah je bolj podobno posodobljeni, visokotehnološki različici srednjeveškega mesta, ki se skriva za debelimi zidovi, stolpi, obrambnimi jarki in dviznimi mostovi, mesta, ki je z ograjo zavarovano pred tveganji in nevarnostmi sveta. Mesto po meri posameznikov, ki hočejo upravljati in nadzorovati, koliko se bodo medsebojno zblížali. Nekaj, kot je dejal sam, kar spominja na Mont Saint-Michel, ki je hkrati samostan in nedostopna, strogo zastražena trdnjava.

/.../ Heritage Park, mesto, ki ga hoče Hazelden iz nič postaviti na 500 jutrih prazne zemlje nedaleč od Cape Towna, naj bi od drugih mest odstopalo po svoji zaprtosti vase: visokonapetostna električna ograja, elektronski nadzor vpadnic, vse naokrog pa ograje in oborožene straže.

Če si lahko privoščite kupiti domovanje v Heritage Parku, boste velik del svojega življenja preživeli brez tveganj in nevarnosti nepredvidljive, neprijazne in strah zbujujoče divjine, ki se začne takoj za mestnimi vrati. Poskrbljeno bo za vse, da bo lagodno življenje popolno in v celoti zadovoljivo: v Heritage Parku bodo trgovine, cerkve, restavracije, gledališča, rekreacijske površine, gozdovi, osrednji park, lososov polna jezera, igrišča, steze za trim, športni tereni in teniška igrišča – in dovolj prostih zemljišč za vse, kar bi spreminjajoča se moda spodobnega življenja zahtevala v prihodnje. Hazelden zelo nedvoumno pojasnjuje, kakšne prednosti ima Heritage Park pred mesti, v katerih dandanes živi večina ljudi:

Danes je prvo vprašanje varnost. Naj vam bo všeč ali ne, a prav v tem je razlika ... Ko sem odraščal v Londonu, smo imeli skupnost. Ničesar slabega nisi naredil, ker so te vsi poznali in bi povedali tvoji mami in očetu ... To hočemo spet ustvariti tukaj: skupnost, v kateri ni skrbi.

Pri vsej stvari gre torej za tole: za ceno hiše v Heritage Parku si boš kupil vstop v *skupnost*. V teh dneh je »skupnost« zadnja relikvija starodavnih utopij o dobri družbi; združuje vse, kar je ostalo od sanj o boljšem življenju z boljšimi sosedi, kjer vsi skupaj živijo v skladu z boljšimi pravili sobivanja. Utopija harmonije se je namreč v resnici skrčila na velikost neposredne soseske. Ni čudno, da je »skupnost« dobra prodajna postavka. In tudi ni čudno, da je bila v perspektivi, ki ga je razdeljeval krajinski arhitekt George Hazelden, skupnost poudarjena kot neogibni – a drugod manjkajoči – dodatek dobrim restavracijam in slikovitim stezam za trim, ki jih ponujajo tudi druga mesta.

A bodite pozorni, v čem je smisel te osmišljevalne skupnosti bližine. Skupnost, ki se je Hazelden spominja iz svojega londonskega otroštva in jo hoče znova ustvariti na neoskrunjenem južnoafriškem podeželju, je predvsem – če ne izključno – strogo nadzorovano ozemlje, kjer tiste, ki počnejo, kar drugim morda ni všeč in jim to zamerijo, nemudoma kaznujejo in spravijo nazaj na pravo pot, medtem ko postopacem, potepuhom in drugim vsiljivcem, ki »ne sodijo tja«, bodisi onemogočijo vstop ali jih seženejo na kup in preženejo. Razlika med nostalgичnim spominom na preteklost in njegovo posodobljeno repliko je, da naj bi to, kar je skupnost iz Hazeldenovih otroških spominov dosegla z uporabo lastnih oči, jezikov in rok, konkretno in brez veliko premišljevanja, v Heritage Parku zaupali skritim televizijskim kameram in ducatom najetih oboroženih stražarjev, ki preverjajo prepustnice na zavarovanih vhodih in diskretno (ali nastopaško, če je treba) patrolirajo po ulicah.

Bauman, Zygmunt: *Tekoča moderna*, str. 117–119. Prevod: Borut Cajnko. Založba /*cf., Rdeča zbirka, 2002, Ljubljana.

EKRAN

Revija za film in televizijo



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

Naslednji dvojni Ekran izide 6. januarja 2014!

Esej: **Iracionalni kraji** Neila Jordana

Tehno: **3D podobe** danes in v prihodnje

Posvečeno: **Soderbergh** in zgodovinski subjekt

Kaliber 50: **Najodmevnejše literarne adaptacije**

Knjigarna: **Biografija Aleksandra Petrovića**

Več na: www.ekran.si

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

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

NAROČILNICA

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

Podatki o naročniku:

Pravne osebe

Fizične osebe

Ime in priimek

naslov:

pošta in kraj:

elektronski naslov

telefon.....

Naziv

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

telefon.....

davčna številka.....

davčni zavezanec (obkrožite)DA....NE

Datum in podpis(žig)

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

30.10.

NINA RAKOVEC

MIA JEXEN



film NEJCA GAZVODE

DVOJINA

PERFO

DVD

FIVIA

8.11.

WILD BUNCH PRODUCTIONS

WILD BUNCH PRODUCTIONS

« ODA RADOSTI » LIBÉRATION
« SVETEL IN GANLJIV » TÉLÉRAMA

VALÉRIE DONZELLI JÉRÉMIE ELKAÏM

RAZGLASITEV VOJNE

FILM VALÉRIE DONZELLI



wild bunch

DVD

FIVIA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2013



920132718,5

COBISS

različnih naslovov!

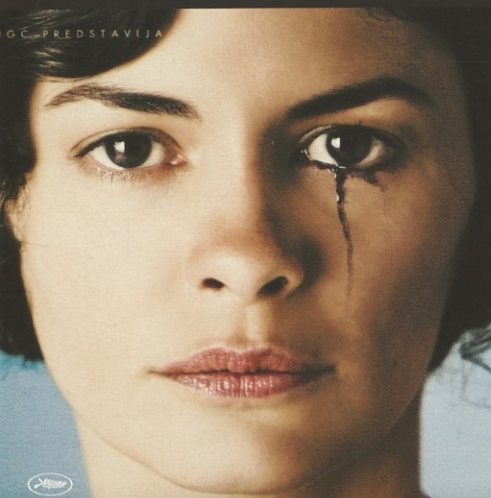
Dodatne informacije in naročila:
trgovina.mladina.si

» Hannah Arendt v ednini, Slovenka v dvojini, čebele v množini. Vojna je razglašena. Kriva je Tereza.«

Marcel Štefančič, jr.

15.11.

G.C. PREDSTAVIJA



AUDREY TAUTOU

GILLES LELLOUCHE

TÉREZINA KRIVDA

REŽIJA CLAUDE MILLER

DVD

FIVIA

22.11.

VEČ KOT MED

MORE THAN HONEY

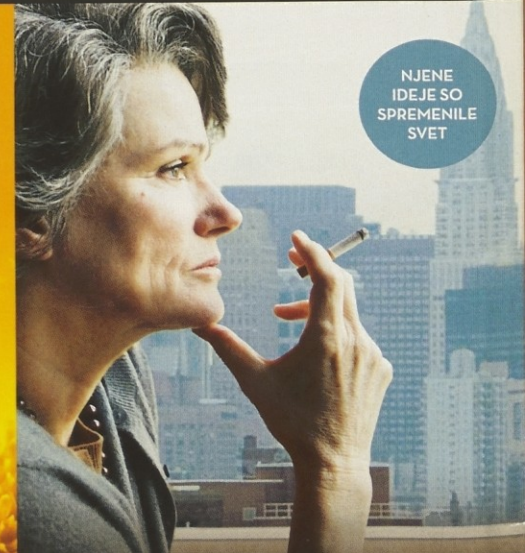


film Markusa Imhoofa

DÉMIURG

DÉMIURG

29.11.



NJENE IDEJE SO SPREMENILE SVET

HANNAH ARENDT

film MARGARETHE VON TROTTA
glavna vloga BARBARA SUKOWA



Mladina + DVD:

7,80 EUR



Vseh pet DVDjev v spletni trgovini www.mladina.si:

25,00 EUR



Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vseh pet DVDjev:

20,00 EUR

MLADINA

DÉMIURG
& Company

FIVIA

DÉMIURG

DVD
VIDEO

*V vse navedene cene je vračunan DDV v višini 22 %.