

Ekran

Revija za film in televizijo

Posvečeno:

Nicholas Ray

Bližnji posnetek:

Luka Leskovšek

Esej:

Aborigini in film

Kaliber 50:

Parada penisov

Video:

Duran Duran

Televizija:

Punce in nove serije

Letnik XLIX / julij - avgust 2012 / 5,00€



9 770013 330005

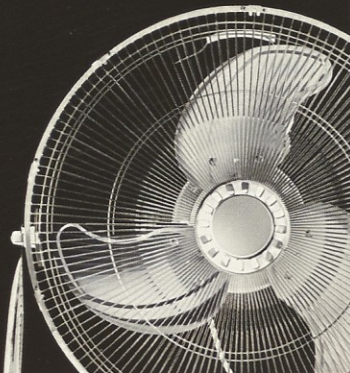
Kinodvorišče. Letni kino.

Na prepihu.

Med 20. junijem in 15. julijem
se Kinodvorovo platno vsak večer
ob 21:30 preseli na plano.

V atriju Slovenskih železnic.
Vhod skozi Dvorano.

Več o programu na www.kinodvor.org.



Kraljestvo vzhajajoče lune Moonrise Kingdom

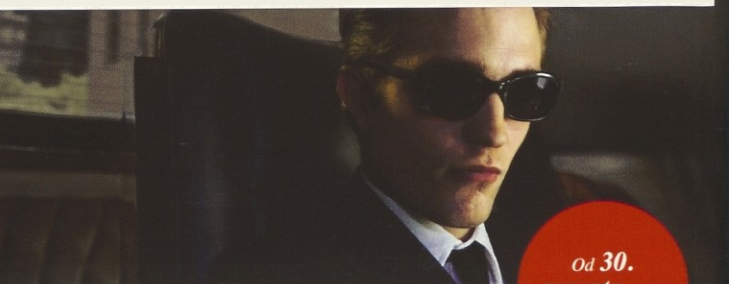
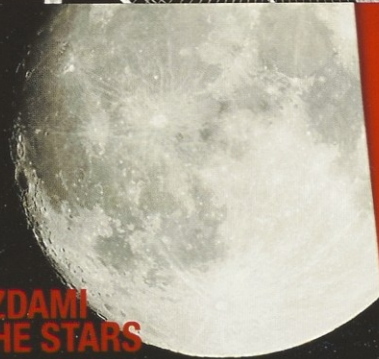
Wes Anderson

Premiera 14. avgusta (Film pod zvezdami)

Od 15.
avgusta samo
v Kinodvoru.

FILM POD ZVEZDAMI UNDER THE STARS

26. 7. - 18. 8. ob 21:30 Ljubljanski grad / Ljubljana Castle



Kozmopolis Cosmopolis

David Cronenberg

Predpremierra 16. avgusta (Film pod zvezdami)

Od 30.
avgusta samo
v Kinodvoru.

Kinodvor. Mestnikino.

www.kinodvor.org

THE END



**MOTOVUN
FILM FESTIVAL**
28/07-01/08/2012

POKROVITELJI



Hrvatski
audiovizuelni
centar
Croatian Audiovisual Centre



MEDIJSKI



UVODNIK	02	Gorazd Trušnovc: Dvajsetletje, drugič
RAZGLEDNICA	03	Rosana Sancin: IndieLisboa 2012
FESTIVALI	04	Peter Jarh: 25. Osnabrück
	08	Smail Jušič: 22. Animafest Zagreb
BLIŽNJI POSNETEK	10	Gorazd Trušnovc: Luka Leskovšek
ESEJ	18	Peter Jarh: Hlapci, heroji - lumpenproletarci ...
	23	Miha Knific: To ni kamena doba
POSVEČENO: Nicholas Ray	32	Andrej Gustinčič: Živeti kot ostali svet
	36	Miha Mehtsun: Doktor Ray in hudiči
KALIBER 50	40	Zoran Smiljanič: Parada popularnih pisnov
VIDEO	52	Gregor Bauman: Pogovor z Duran Duran
TELEVIZIJA	56	Tina Poglajen: Punce
	60	Tina Bernik: Nove TV serije
GALERIJA	64	Simon Pintar: ZFS predstavlja
FILMSKA POGLAVJA	66	Marko Bauer: Kabinet doktorja Gruma
KNJIGARNA	68	Matevž Rudolf: Pripoved v igranem filmu
	69	Petra Osterc: Milena Zupančič
	69	Gorazd Trušnovc: Kenk: grafični portret
KRITIKA	70	Katja Čičigoj: Torinski konj
	72	Gorazd Trušnovc: Nujno ubijanje
	74	Tina Poglajen: Slepe stene
	76	Matevž Jerman: Maščevalci
NA SPOREDU	77	Andrej Lutman: Ženska, ki poje
		Petra Osterc: Pupijeva dogodivščina
	78	Matevž Jerman: Medtem ko si spala
		Matic Majcen: Histerija
	79	Ana Jurc: Petletna zaroka
		Matjaž Juren: Na varnem
NAJBOLJ BRANA STRAN	80	(Ne)slani pozdravi

Dvajsetletjedrugič

Gorazd Trušnovec

2

Zgodovina ima to zanimivo lastnost, da se, če resnice o njej pravočasno ne ozavešiš oziroma je ustrezno ne reflektiraš, rada po svoje vrača; znamenita krilatica pravi, da najprej kot tragedija in potem kot farsa. In junij je postal pri nas tisti mesec, ko se začne zaradi državnih jubilejev in slavnosti brozga pretekle in polpretekle zgodovine pretakati s prav posebno dehtečo intenzivnostjo.

In vsem tem vonjavam se je bilo letošnjega junija resnično nemogoče izogniti – vonj pa velja za tistega od čutov, ki je najbolj povezan s spominom oziroma ki najhitreje zbudi tudi najgloblje potlačene spomine in zaznave. Pri *Ekranu* se sicer iz številke v številko trudimo, da bi ob promptnem spremljanju in kritičnem vrednotenju aktualne produkcije tudi osvetljevali filmsko preteklost; pred natanko letom dni smo tako v tem z jubilejem spodbujenem duhu organizirali veliko anketo na temo domačega poosamosvojitvenega filma – končni rezultat oziroma seznam »najboljših« filmov preteklih dveh desetletij je na račun vloženega truda in števila sodelujočih anketirancev precej odmeval in je tudi postal referenčen. Po letu dni pa je ta anketa na naših naslednjih straneh dobila izzivalni *post scriptum* v obliki eseja, ki razdeluje značilnosti protagonistov slovenske poosamosvojitvene kinematografije in ugotavlja, da celo pri »najuspešnejših« filmih (ali še posebej pri njih!) prevladuje »lik izgubljenega, dezorientiranega, brezciljnega, celo infantilnega, odtujenega, luzerskega, marginaliziranega, lumpenproletariziranega, nemočnega posameznika, ki je 'vržen' v svet brez smisla, njegova 'zgodba' pa je zgolj pasivno iskanje samega sebe /.../« in se v nadaljevanju sprašuje, »ali je mogoče preprosto reči, da je tudi ta (slovenska, poosamosvojitvena) družba nekompetentna, nezadostna, nezrela, neresna, brezvezna in nezavezujoča?!« In izpeljavi, ki sledi vseskozi intrigantnemu razmišljanju, bi pač

težko rekli kaj drugega kot času ustrezen *coup de grâce*: »Prava 'narava' slovenskega (filmskega) junaka/človeka se je tako lahko polno razmahnila šele v poosamosvojitveni družbi, tako da lahko mirno rečemo, da je naša 'resnica' prišla na plan kot darilo na novo pridobljene 'svobode izražanja' ...«

Tako gre to. Težko bi bilo natančneje povzeti razloge za ves diapazon junijskega domačega brbotanja, od pritlehnih podlosti do pravičniških razburjanj. In človek bi vse skupaj še pripisal lokalni folklori nikoli zaključenega ideološkega boja (permanenti revoluciji?), če ne bi imela zadnja citirana ugotovitev hudičevo konkretnih posledic ne le za nacionalno kinematografijo kot tako, ne le za osnovne eksistenčne pogoje delovanja na kulturnem področju, ampak za stanje (vonj?) družbe v celoti, od katere, če ponovno zavrtimo krog – in kot utemeljuje omenjeni esej – kulturno in umetniško delovanje pač nista ločena.

Z dvojno poletno številko, ki jo držite v rokah, se začneta četrti letnik izhajanja prenovljenega *Ekrana* – za aktualno ekipo je torej trideset rednih števil in še kak zaključen »stranski« projekt za povrh. Veseli me, da bi lahko bila glede na cinefilsko zagnanost sodelavcev vsaka od njih po obsegu dvojna, in veseli me, da nam je k sodelovanju uspelo pridobiti vrsto kolegov, ki bi lahko – in tudi so – svoje članke objavljali v kateri koli od najboljših tujih filmskih revij ... Sprva sem se sicer namenil pisati uvodnik, v katerem bi se na kratko ozrl po teh preteklih treh letih in izpostavil nekatere ideje, plane in projekte, ki jih še imamo za prihodnost, a v trenutni situaciji popolne zakrčenosti (torej popolnega nasprotja nekdanj razvpite/zapovedane »sproščenosti«) to žal ni šlo. Pustimo torej to za kakšno od prihodnjih priložnosti. Pa vesele počitnice!

IndieLisboa 2012

Rosana Sancin



All is Well

V času, ko je Portugalska zaradi zadolževanja in korupcije zabredla v globoko socialno-ekonomsko krizo, je bil 9. Festival IndieLisboa (26. april – 6. maj 2012) kot kakšen svež in sočen mango, uvožen iz Brazilije. Z ulic, kjer policija pretepa novinarje, kot se je zgodilo med protesti nedavno tega, in kjer sodržavljeni grozijo pesnici, katere teksti se odkrito ukvarjajo s telesnostjo, se množice vijejo v smeri legendarnega kina São Jorge in ostalih lokacij tega festivala neodvisnega filma. Vse skupaj spominja na aktualno gibanje *occupy*. Pri tem ne smemo pozabiti, da so imeli tako imenovani *cine clubes* ali kino klubi ključno vlogo v času Salazarjeve diktature, saj so predstavljali upor proti režimu in delovali kot prostor emancipacije. Lizbona je danes mesto na margini Evrope, povezano z Afriko in Amerikami preko neskončnih migracij, tokrat prvič v smeri proti globalnemu Jugu. Ker do nje nimam kritične distance, ne bom podala splošnega pregleda festivalskega dogajanja, ampak raje intimen posnetek izbranih naslovov.

Leila Albaty je glasbenica, ki živi v Berlinu kot mnogi drugi umetniki, ki so jih privabile poceni najemnine in ponovno združena evropska prestolnica, ki diha v ritmu umetnosti. *Berlin Telegram* (2012) je njen prvi celovečerni film. Okvirno gre za zgodbo – lahko bi bila tudi avtobiografska – o glasbenici, ki se s svojimi instrumenti preseli iz Bruslja v Berlin, potem ko jo nenadoma in

brez pojasnila zapusti fant, ki ji je pred tem govoril, da je »ljubezen njegovega življenja«. Film je sestavljen iz efemernih podob, ki kakor da bežijo pred nami ali migrirajo skupaj z Leilo, medtem ko ona na novo odkriva življenje z umetnostno metropolo v ozadju. Njena ljubezenska zgodba se razkriva skozi *voice-off*, hkrati pa se počasi vzpostavijo tudi tragične ali nemogoče ljubezenske zgodbe ostalih članov benda. Osrednja tema filma je torej ljubezen, *amor*, percipirana kot najpomembnejša stvar v življenju poleg umetnosti.

All is Well (Por Aqui Tudo Bem, 2011), prvenec režiserke Pocas Pascoal, se dogaja v 80. letih prejšnjega stoletja v času državljanske vojne v Angoli. Posnet po resnični zgodbi režiserke (in mnogih drugih) spremlja dve sestri najstnici, ki se znajdeti sami v Lizboni in morata preživeti brez pomoči družine. V čakanju na mamo, ki je nikoli ne bo, saj je vlada Angolcem nenadoma prepovedala odhod iz države, se soočita z nevsakodnevnimi težavami, birokracijo in s problemi odraščanja ter ... preživita. Film gradi zgodbo na čustvih in filmogeničnem afro predmetstvu Lizbone, podkrepjenim s prepričljivo

in na trenutke ganljivo igro glavnih igralk (Cheila Lima in Ciomara Morais). Nagrada za najboljši portugalski dolgometražni film je prišla v obliki medcelinske letalske karte ...

The Three Disappearances of Soad Hosni (Ikhtifa'aat Soad Hosni el-Thalaathat, 2011, Rania Stephan) je film, v celoti sestavljen iz arhivskih VHS-posnetkov filmov, v katerih se pojavi naslovna junakinja, oziroma je tragična zgodba o življenju zvezde arabskega filma in modela moderne ženske Soad Hosni. Njeno življenje se je končalo s samomorom v Londonu, potem ko je igrala v 82 filmih 45 različnih režiserjev. Dokumentarec libanonske režiserke Ranie Stephan ima tridelno strukturo; prvi del deluje kot neke vrste predstavitev in osmrtnica igralk, medtem ko je drugi posvečen njenemu kompleksnemu ljubezenskemu življenju, tretji pa vzpostavi povezavo med nasiljem, ki ga je doživela s strani moških na filmskem platnu, in njenim tragičnim koncem.

Kmalu po zaključku festivala je vlada, kljub protestom, na katerih se je pojavilo več tisoč ljudi, in peticiji ukinila celotno podporo za film. FIM.

V času, ko je Portugalska zaradi zadolževanja in korupcije zabredla v globoko socialno-ekonomsko krizo, je bil 9. Festival IndieLisboa (26. april - 6. maj 2012) kot kakšen svež in sočen mango, uvožen iz Brazilije.

Še več, avtorska pozicija je vse bolj podobna aktivizmu in akciji, avtor postaja s kamero, ki postaja orožje, revolucionar, oboroženi predstavnik ljudstva!

The Mediascape Is My Landscape¹

25. Evropski festival medijskih umetnosti Osnabrück
(18.-22. april 2012)

Peter Jarh

Kakšen neverjeten, živ, intelektualno in človeško zavezujoč polilog prinaša vsakič festival v Osnabrücku! V 25 letih se je zgodila naravnost fantastična planetarizacija medijev, eksplozija, ki po pomembnosti in silovitosti prekaša vse od velikega poka sem! Neskončna vrsta osebnih pisav, pogledov, razmišljanj, intim, ki govorijo o stanju sodobnega človeka, medijev, odnosov, rezoniranj o umetniških praksah, igri in meji medijev in bivanja.

Človek, ki prihaja iz medijsko in mišljenjsko ubite, mrtve pokrajine, kot je Slovenija – in ki bo v bodoče, kot kaže, kulturno povsem opustošena izginila z vseh zemljevidov sveta, seveda mora biti evforičen spričo tako sveže, raznolike in provokativne produkcije, mora biti fasciniran z živostjo, dinamiko, zrelostjo in angažiranostjo avtorstva, ki vztraja v (samo)refleksiji sveta, dogajanj, razmerij, kar pomeni, da gre še vedno za individualni pogled, historijo, print, ki stoji suvereno nasproti množični produkciji in industriji informacij, hkrati pa postaja ta individualna drža vse bolj politično, kulturno, svetovnonazorsko in mišljenjsko angažirana. Še več, avtorska pozicija je vse bolj podobna aktivizmu in akciji, avtor postaja s kamero, ki postaja orožje, revolucionar, oboroženi predstavnik ljudstva!

Seveda je to najbolj vidno, pretresljivo in jasno formulirano prav v filmih iz arabskega sveta, ki nikakor niso neko zgolj performativno, artistično dogajanje, posebej še, ker je ta silovita arabska politična akcija neposredno usodno povezana prav z novimi mediji, tehnologijami, s sodobnimi komunikacijami in z medijsko distribucijo (kar gledano z druge strani pomeni, da ima lahko sodobna komunikacijska mreža učinkovit kontrakulturni, borbene potencial), zato na letošnjem osnabriškem festivalu prav politični filmi prinašajo nov pogled na svet, medije, človeško stisko in brezob-

Zmagovalni film: *State-Theatre #2 Tehran*

zirnost politike, pogled, ki ga ne moremo spremljati preko običajnih kanalov, saj so ti preveč zaprti, usmerjeni zgolj v produkcijo običajnega TV-informativnega trasha, manipulativni in politično ter mišljenjsko preveč odvisni od kapitala, klasični novinarji vse preveč samocenzurirani in enodimenzionalni, da bi lahko pomenili in predstavili neko alternativo, zato postaja nosilec nove informacije, »direktnega pogleda« in akcije znova anonimen »državljan« (s telefonom, z internetom, družabnim omrežjem ...) in tako njegova osebna vizija sveta postaja javna, univerzalna, mimo vseh cenzur, hitrejša in silovitejša od represije!

Arabska pomlad narodov, ta silovit, Zahodu povsem nerazumljiv, iracionalen, samomorilski uporniški duh, kaže skozi vse te filmčke, telefonske reportaže, internetne manifeste, facebookovske pozive k prevratu

neko temeljno odprto, zrelo, demokratično zavest, ki v samem bistvu ruši podobo, ki jo je zahodna paranoidna, imperialistična in fašistična politika umetno ustvarila skozi svoja množična občila o Arabcih kot civilizacijsko zaostalih, srednjeveških družbah, čeprav se je izkazalo, da je resnica ravno nasprotna – srednjeveška je (bila) silovita, brezobzirna oblastniška struktura, ki jo je notorično financiral in generiral sam Zahod, da bi lahko mirno vodil prikrito imperialistično politiko in ekonomijo izčrpavanja teh družb!

Kako tesnobni in pretresljivi so ti posnetki morda že davno ubitih aktivistov, ki so v zadnjem trenutku svojega življenja s krčevitim stiskom umirajočega telesa posneli lastno smrt, da bi jo videl svet in izvedel resnico o arabskem boju za svobodo, videl kako obupno kruta je »demokratična« oblast v svojem boju za ohranitev svoje moči!

V tem smislu je seveda podatek o planetarni rabi interneta, neskončni količini in širini »carstva vizualnih informacij« optimističen, saj je možnost pozitivne, subverzivne, revolucionarne izrabe informacijskega veletoka izkušnja, ki odtehta občutek nemoči, depresije in izgubljenost v količini informacij, ki se loteva posameznika, kadar je sam, »odtujen«, brez cilja, volje do akcije ...

Ta (potencialna in čedalje bolj prisotna) subverzivnost vizualnih informacij youtubea in socialnih omrežij je v podobni vlogi kot so bile medijske informacije v času vietnamske vojne, ko so fotoreportaže in televizijski posnetki grozot angažirali ameriško javnost v protivojno gibanje, kar znova vrača v zavest sintagmo »filma/medijev kot subverzivne umetnosti«, kot jo je v 60. letih prejšnjega stoletja v istoimenski knjigi formuliral nedavno preminuli ameriški cineast, anarhist in aktivist Amos Vogel.

Retro

Retrospektiva je bila letos posvečena nevyorški videastki, dokumentaristki, performerki, esejistki, univerzitetni predavateljici in režiserki Shelly Silver, izjemno subtilni, angažirani raziskovalki sodobnega bivanja, družbe, medijev, medčloveških in medcivilizacijskih stikov, tabujev, stereotipov, kondicije življenja, hkrati pa tudi inventivni, intelektualno izzivalni mojstrici filmske naracije, kolažne dramaturgije in pripovedništva. Vrsta njenih videov, filmov, instalacij in performansov se dogaja v presečišču intime/družbe, osebnega/političnega, kulturnega/subkulturnega, resnice/konvencije, trivialnega/tragičnega itd. V njenem filmanju je seveda prepoznati zgodnje obdobje socialno kritičnega in analitičnega filma Jean-Luca Godarda, vendar so filmi Silverjeve bolj ženski, mehkejši, intimnejši, njena poetika je veliko bolj naklonjena sodobnemu prehajanju iz ene narativne oblike v drugo in mešanju medijskih form. Silverjeva razmišlja in išče sodobne erotične, razumske, civilizacijske identitete sodobnega človeka, razmišlja o smrti in bivanju, samomoru, brezizhodnosti, vendar je njena poetika zavezana neverjetno prepričljivi, subtilni, univerzalni »ljubezni« v smislu »pustiti biti«. Kljub temu da sodobni človek živi tako rekoč konstantno fraktalno, Silverjeva v intimi, v risu najbolj temeljnih vprašanj bivanja najdeva ljubezen, dopuščanje, trajanje, nekakšen univerzalen zanos ...

Shelly Silver: *5 Lessons and 9 Questions About Chinatown*



Nika Oblak in Primož Novak: *Activists*

Evropske filmske akademije

Poseben programski termin je bil kot vsako leto namenjen predstavitvam izbranih evropskih akademij, njihovega študijskega programa in seveda produkcije. Medijsko izobraževanje v Evropi (predvsem v Nemčiji) je očitno zelo »in«, in kar je predvsem pomembno, to je obsežno področje, kjer se pretaka veliko denarja, saj je »medijska industrija« v porastu, je vseprisotna in vse-mogočna, zato se eksponentno večja število medijskih šol, študijev, smeri, kombinacij; žal pa količina ni v sorazmerju s kakovostjo.

Očitno so bolj ali manj vse evropske filmske akademije in šole nesrečno zavezane nekakšnemu blaznemu, samozadostnemu, infantilnemu simbolizmu, neskončni »igri« medijev, postopkov in idej, ki se »kar tako« porajajo avtorjem in za katere se zdi, da niti njih avtorji sami ne vedo, kaj bi z njimi! Te produkcije so povečini uborne, omejene, bizarne, »akademske« in prazne, hkrati pa skušajo nespretno in naivno fingirati spra-

ševanje o nekakšnih temeljnih, usodnejših razmerjih in težavah tega sveta, mejah medijske govorice in sodobne eksistence.

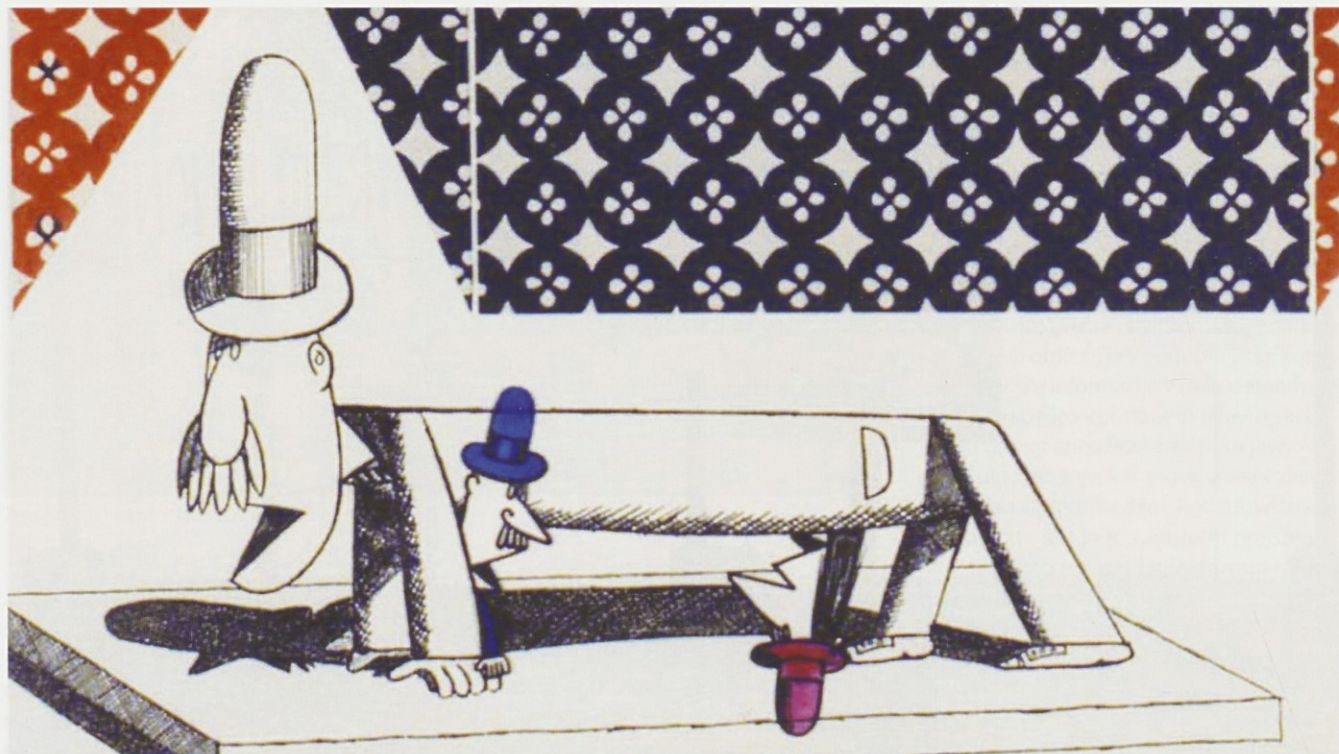
Vprašanje seveda je, ali je ta impotentna nesposobnost zaslutiti »prave« stvari, prave konflikte v družbi in človeku dovolj preprosta in naivna rešitev mladih avtorjev pred tem, da ne izpadejo klasični, konvencionalni, stereotipni, banalni ali da preprosto ne vedo za »stanje stvari« tega sveta in je njihova produkcija samo neke vrste naivnega, šolskega, omejenega, nekonfliktnega larpur-lartizma, ki hoče biti nekaj več, »umetnost« za vsako ceno, saj navsezadnje to zahteva »šolski« trg, trendi po čim večji produkciji, navsezadnje tudi festivali, ki jih je čez vsako razumno mero ... Tako da je ta študentska promocija hkrati tudi promocija praznine in naivnosti širom sveta.

Slovenci smo bili v Osnabrücku prisotni zgolj na razstavi, z dovolj pomenljivima – v negativnem smislu – instalacijama Nike Oblak in Primoža Novaka *Sisyphus Actions* ter *Activists*, kjer se ti drugi »mobilni robotski

protestniki s protesti borijo za boljšo družbo«, kot so organizatorji zapisali v razstavnem katalogu, kar seveda kaže na plitvo, liberalistično percepcijo protesta kot nečesa »robotiziranega«, brezdušnega, kot »igro kar tako«, tavajočega, brezsmiselnega početja ...

Ob tem pa so se posamezni segmenti festivala s političnim kontekstom in z refleksijo, opazno konfrontirali s stališčem organizatorjev, nemških kritikov in mednarodnih žirantov ter podeljevalcev nagrad, ki so togo povzemali pr(ij)azne floskule evropskega liberalizma, ne da bi se v resnici znali in/ali hoteli soočiti z ostrino kritičnega diskurza, kar je povzročalo posmeh in tesnobo hkrati.

Očitno je organizacija festivala le preveč odvisna od državnih sponzorjev, preveč konvencionalna, da bi tudi »uradno« lahko bila svobodno in samostojno misleča ter pogumno prestopajoč robove družbeno in moralno dopustnega ...



Yoji Kuri: Love

Spogledovanje s preteklostjo

22. Mednarodni festival animiranega filma Animafest Zagreb (29. 5.- 3. 6. 2012)

Smail Jušič

Konec maja je hrvaška prestolnica za dober teden dni z vsemi gostujočimi avtorji, filmskimi strokovnjaki, producenti, distributerji in navdušenci nad animacijo postala tudi svetovna prestolnica animiranega filma, saj je v Zagrebu potekal Animafest, ki je letos praznoval svojo 40. obletnico obstoja; nastal je leta 1972 na podlagi tradicije priznane Zagrebške šole animiranega filma, velja pa za drugi najstarejši mednarodni festival animiranega filma v Evropi za Anaceyjem, ustanovljenim leta 1960.

Animafest, ki je potekal na več zagrebških prizoriščih, je poleg glavnih treh tekmovalnih programov ponudil izredno bogat in obsežen spremljevalni spored, kjer je veliko pozornosti namenil predvsem najmlajšim gledalcem, sočasno pa ni pozabil na filme starejših produkcij in svoje bogate festivalске zgodovine.

V glavnem tekmovalnem programu je iz-

med 32 izbranih animiranih filmov, med katerimi je letos po številu filmov izrazilo izstopala azijska produkcija, mednarodna žirija v sestavi Mirne Beline s Hrvaške, Davida O'Reillyja z Irske, Priita Pärna iz Estonije, Dennisa Tupicoffa iz Avstralije in Lée Zagury iz Brazilije izbrala najboljši kratkometražni animirani film preteklih dveh let, za najboljši film pa so glasovali tudi gledalci. Že tekmovalni program je nakazal, kako visoke kakovostne ravni produkcije se bodo letos lahko naužili obiskovalci, zasluge pa je treba pripisati predvsem selekcijski komisiji, ki je morala izmed 824 prijavljenih del izbrati 32 najboljših. Film, ki je s svojim hrepenenjem po človeški toplini, predvsem pa po zaslugi absuradne smešnosti, očaral in osvojil srca tako mednarodne žirije kot občinstva, je belgijsko-francosko-nizozemska koprodukcija avtorjev Emme De Swaef in Marca Jamesa Roelsa z naslovom **Oh Willy**

... (2012). Simpatična *stop-motion* animacija s še bolj prísrčnimi liki, narejenimi iz volne in drugih naravnih materialov, je bila tako letošnji dvojni zmagovalac glavnega tekmovalnega programa. Med prikazanimi filmi velja omeniti tudi japonsko animacijo **The Great Rabbit** (Gurêto rabisito, 2012, Atsushi Wada), ki je že dobila srebrnega medveda in nagrado žirije za kratek film na letošnjem Berlinalu.

Tudi študentski tekmovalni program je postregel s 33 izbranimi animiranimi filmi, ki so nastali večinoma v evropskih šolah za animirani film, in tričlanska mednarodna žirija (Andreas Hykade iz Nemčije, Marc Bertrand iz Kanade in Margit Antauer s Hrvaške) je nagrado Dušan Vukotić za najboljši študentski film podelila finskemu animiranemu filmu **Kuhina** (2011, Joni Männistö). Avtor, ki je svoj film izdelal na finski akademiji za umetnost Turku, je žirijo prepričal s svo-

jim čudovitim prikazom življenjske mōre. Akademija Turku je tudi dobitnica nagrade za najboljšo šolo animiranega filma, poleg filmov omenjene šole pa sta svoj program animiranih filmov predstavili še dve veliki filmski šoli: nemška Akademija Baden-Württemberg in domača zagrebška Akademija za likovno umetnost.

Tudi Slovenci smo se na Animafestu borili za nagrade, letos smo s tremi domačimi filmi sodelovali v otroškem tekmovalnem programu: *Egon Klobuk* (2011, Igor Šinkovec), *Last Lunch* (2011, Miha Šubic) in *Koyaa – Lajf je čist odbit* (2011, Kolja Saksida) so skušali osvojiti otroško žirijo. Slednji je na Animafestu gostil tudi izobraževalno interdisciplinarno razstavo za otroke Neverjetni Koyaa, na kateri je bil predstavljen proces izdelave lutke Koyaa iz njegovega tekmovalnega filma, s katerim je lani decembra osvojil nagrado občinstva na mednarodnem festivalu animiranega filma Animateka v Ljubljani. A tokratna žirija, sestavljena iz hrvaških otrok, starih med 8 in 18 let, je bila letos soglasna, da si film *Second Hand* (2011) avtorja Isaaca Kinga iz Kanade zasluži naziv najboljšega, in to z obrazložitvijo, da gre za odlično zastavljeno zgodbo, primerno za gledalce vseh starosti. Če sodimo po podeljenih nagradah, je letos na Animafestu v tekmovalnih programih prevladovala miselnost preprostosti in humorja, zaradi česar so bili filmi s kompleksnejšo zgradbo in z eksperimentalnim pristopom deloma na stranskem tiru.

Že pred začetkom festivala so v Zagreb deževale čestitke ob jubileju z vsega sveta, od priznanih avtorjev, studiev, producentov oziroma vseh, ki so pomemben del animacijskega sveta, zato ni bilo presenečenje, da se je rdeča nit festivala vrtela okoli visokega jubileja. V namen počastitve 40. obletnice so gledalci tako uživali v kompleksnejših programih, sestavljenih iz zmagovalnih fil-



Oh Willy ...

mov prejšnjih edicij festivala (Grand Prix 1972–2012), ki jih je s humornim nagovorom vsakokrat napovedal Priit Pärn, trikratni dobitnik velike nagrade Animafesta, v fokusu hrvaškega animiranega filma (1962–1963) in letos prvič predstavljenem programu 3x3, v katerem so se predstavili trije avtorji, ki se z animiranimi filmi ukvarjajo sicer že vrsto let, a vseeno nimajo dovolj »filmske minutaže« v smislu števila narejenih animiranih filmov, da bi jih lahko organizatorji uvrstili v samostojne retrospektive, ki so postale pomemben del festivalskih programov, in so kljub kakovostnim avtorskim filmom pogosto prezrti s strani mednarodnih festivalov. Program je požel veliko zanimanja in upamo, da bodo zagrebško novost pograbili tudi drugi festivali, saj si avtorji, kot so Evert de Beijer, Robert Morgan in Lia, ki sicer nove in kvalitetne filme ustvarjajo v razmiku 5 do 10 let, takšno pozornost vsekakor zaslužijo. Več časa za filmsko ustvarjanje je imel na razpolago Andreas Hykade, eden najuspešnejših nemških avtorjev; v Zagrebu je bila predstavljena njegova retrospektiva animiranih filmov, vključno z nekaj deli uspešne otroške TV-serije *Tom & The Slice of Bread with Strawberry Jam & Honey* (Tom und das Erdbeermarmeladebrot mit Honig, 2003-), ki razveseljuje otroke že celih deset let.

Nikakor pa na tem mestu ne smemo pozabiti na neuradnega »botra« Animafesta, Yojija Kurija, pionirja japonske neodvisne produkcije, ki je v svojem 84. letu osebno prevzel festivalsko nagrado za življenjsko delo. Filmografija Kurija je bila še toliko zanimivejša, saj vrste njegovih del evropsko

filmsko platno še ni videlo. Kurijevo bogato in plodno ustvarjanje – po lastnih besedah je v svoji karieri ustvaril preko 3.000 animiranih filmov – pa je bilo odlično predstavljeno še z dokumentarnim filmom *Here we go with Yoji Kuri* (2008, Ryō Saitani).

V spremljevalnem programu je nostalgčno zaživela galerija Lulipuh, kjer so obiskovalcem pričarali vzdušje štirih desetletij zgodovine festivala s kopico zgodovinskih dokumentov, nagrad, slik in z drugimi pomembnimi mejniki prejšnjih edicij. A nostalgčno spogledovanje se tu še ni končalo, saj so vsi, ki so svoje otroštvo preživljali s Profesorjem Baltazarjem, Gustavom, Lolekom in Bolekom, La lineo, Krtkom ali Lutkovno serijo *A je to!* (1976–2004) prišli na svoj račun v posebnem programu Evropske televizijske nadaljevanke, kjer so si poleg omenjenih lahko ogledali tudi epizodo slovenske animirane serije o Medvedu Bojanu v produkciji Viba Filma *Medved Bojan: V cirkusu* (1985, Branko Ranitović).

22. Animafest se je skratka več kot odlično spogledoval s preteklostjo, hkrati pa uspešno zrl tudi v prihodnost; letošnja novost v obliki brezplačne mobilne aplikacije (sicer samo za telefone z iOS operacijskim sistemom) je obiskovalca opremila z digitalno verzijo tiskanega kataloga in tako marsikomu olajšala trud ob brskanju po težkem in debelem papirnatem katalogu. Razveseljivo je tudi dejstvo, da število prijavljenih filmov iz leta v leto narašča, prav tako število obiskovalcev – in ti so pomemben pokazatelj, kako velik in pomemben mednarodni festival animiranega filma se vsako leto odvija v sosednji Hrvaški.



Kuhina



»Dobrega kadra pač manjka.«

Pogovor z Luko Leskovškom

Gorazd Trušnovec, foto: Fani Vassiadi

Luka Leskovšek (1980) je od 13. maja letos ponosni solastnik bafta, nagrade, ki jo podeljuje British Academy of Film and Television Arts (tudi za televizijsko področje, torej gre za ekvivalenta ameriškega emmyja (oziroma oskarja). V butičnem londonskem podjetju za digitalno postprodukcijo Blue Bolt ima Leskovšek že skoraj tri leta status »senior compositorja«, torej v procesu 2D ali 3D animacije opravlja in nadzoruje *compositing*, poenostavljeno rečeno združevanje, saj gre pri *compositingu* za spajanje grafičnih elementov iz različnih virov v eno končno sliko. Luka Leskovšek je torej eden od ključnih ustvarjalcev ekipe, podpisane pod vizualne učinke pri filmih, ki smo jih gledali tudi pri nas; *Scott Pilgrim proti vsem* (Scott Pilgrim vs the World, 2010, Edgar Wright), *Perzijski princ: Sipine časa* (Prince of Persia: The Sands of Time, 2010, Mike Newell), *Pirati s Karibov: Z neznanimi tokovi* (Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides, 2011, Rob Marshall), *Sherlock Holmes: Igra senc* (Sherlock Holmes: A Game of Shadows, 2011, Guy Ritchie) ter še sveža *Sneguljčica in lovec* (Snow White and the Huntsman, 2012, Rupert Sanders). Ob teh naslovih je tudi laiku jasno, da je bilo vanje vložena ogromno postprodukcijskega dela na področju posebih učinkov oziroma da je njihova končna podoba zahtevala veliko vizualnega dodelovanja, toda ekipa Blue Bolta je sodelovala tudi pri celovečercih, kjer je njihova uporaba precej manj opazna, pa zato nič manj pomembna, kot so na primer drami *Jane Eyre* (2011, Cary Fukunaga) in *Železna lady* (The Iron Lady, 2011, Phyllida Lloyd) ali pa vrhunska televizijska serija *Igra prestolov* (Game of Thrones, 2011–) ...

Luka Leskovšek je po srednji šoli za oblikovanje in fotografijo končal ljubljansko Akademijo za likovno umetnost, se na fakulteti precej ukvarjal z videom, v času študija posnel nekaj spotov za skupino Olivija, začel z delom na TV Pika, kjer se je ukvarjal z grafiko in s špicami za oddaje, pa zopet z videospoti in vizualizacijami za kolege arhitekte, potem pa je prišla služba v studiu Arkadena – in tej je sledila pot v London, ki je bila pred kratkim kronana z bafto za vizualne učinke v tridelni TV-miniseriji *Great Expectations* (2011, Brian Kirk), posneti po knjižni predlogi Charlesa Dickensa. Serija, v kateri nastopita v stranskih vlogah zelo zapomnljiva Ray Winstone in Gillian Anderson, ostaja zvesta duhu in podobi za filmske priredbe sicer pogosto uporabljenega romana. Prejela je odlične kritike (bafti je prejela tudi za fotografijo in osvetljava ter za scenografijo) in je imela visoko gledanost ob predvajanju konec lanskega leta, obdobje 19. stoletja, kostumi in lokacije pa so bili izdelani z naravnost otipljivo natančnostjo, ali če smo natančnejši, tako so vsaj videti.



Igra prestolov

Podjetje Blue Bolt formalno obstaja šele od leta 2009, pa ima v svojem portfelju z vizualnega in nasploh produkcijskega stališča že naravnost impresivne naslove – ste torej v vzponu?

Firma je zelo mlada, kljub temu pa smo letos že dobili nagrado VES awards, ki je svetovna nagrada, namenjena izključno vizualnim učinkom, in sicer za prvo sezono *Igre prestolov*. To je bil naš prvi večji projekt, za tako mlado firmo pa je bila nepričakovana tudi ta bafta. Gotovo smo v vzponu.

Je bila to vaša prva zaposlitev po prihodu v London?

V večini srednjevelikih podjetij, ki se ukvarja s tem področjem, je zaposlenih kak ducat ljudi, ko pride večji projekt pa zaposlijo tudi več sto zunanjih sodelavcev. Na ta način sem tudi sam dobil prvi projekt. Začel sem pri

Saddington & Baynes, ki se ukvarja z oglasi. Menjal sem še nekaj reklamnih studiev, vendar sem šel v London iskat delo pri filmu, kar se mi je odprlo s firmo Jellyfish Pictures, kjer sem pomagal pri seriji *America: The Story of US* (2010) za History Channel. Od tam sem šel na The Mill, kjer sem delal na seriji *Doctor Who*, ki sicer traja že desetletja, na Blue Bolt pa sem prišel s filmom *Jane Eyre*, kjer smo popravljali masko in dodajali ozadja.

Kot je recimo požgani grad?

Da, toda največ je bilo popravkov maske. Vsaj kar se filmov ali serij tiče, gre večina skozi resno postprodukcijo vizualnih učinkov in tu vlada izjemna skrb, od skrivanja maske do naknadnega popravljanja snemalnih prizorišč. Treba je korigirati vse, od robov lasulj do pričesk, make-upa, pa zakrivanja električnih vtičnic v viktorijanskih stavbah ...

Maska je bila najbrž izziv tudi pri filmu *Železna lady*?

O, seveda, čeprav tega ne bi radi dajali na veliki zvon, saj je film prejel oskar prav za masko, dejansko pa smo imeli pri tem ogromno dela. Res je bila že v osnovi dobra in brez hujših napak, a smo vseeno garali na popravkih.

Predstavljal sem si, da ste bili tu bolj zaposleni s kreiranjem ozadij za »zgodovinske« sekvence 70. in 80. let ...

V bistvu so imeli prizorišča zelo dobro rešena, tako da s tem ni bilo veliko dela. Sam sem obdelal nekaj kadrov, ko se Margaret Thatcher prvič pelje v parlament, kar je bilo vse posneto v studiu, dodajali smo ozadja, odsev Big Bena na avtomobilu itd. Mogoče je bilo pri filmu vsega skupaj dvajset takih kadrov, večji del so nam dejansko zavzeli popravki njene maske.

Bi lahko rekli, da so vizualni učinki, sploh če govorimo o seriji Great Expectations in podobnih, kreativni nadstandard, torej izboljšava že v osnovi solidne in premišljene vizualne podobe?

Tako je, s tem pa se tudi niža proračun, saj ne moreš zgraditi celega Londona iz 19. stoletja – včasih so to reševali na različne načine, z miniaturnimi, na steklo naslikanimi ozadji itd., zdaj pa nastopimo mi in ves ta proces precej olajšamo. Da, dodamo estetiko, po drugi strani pa od nas zahtevajo čim večji realizem.

Je torej trend industrije vizualnih učinkov – če pustimo znanstveno fantastiko in druge spektakelske žanre nekoliko ob strani – v dodajanju realizma oziroma v skrbi za večji verizem?

Vsaj v žanru drame prav gotovo. Seveda pa je za ustvarjanje atmosfere filma pomembna tudi naslednja, zaključna faza, delo na digitalnem intermediju, kjer se usklajujejo barve, kontrasti, ipd. Najbolj idealno za nas je, da na material, ki ga dobimo, plasiramo realistične dodatke, naprej pa ga posredujemo v isti obliki, kot smo ga dobili, kot da se nič ne bi zgodilo. Bolj kreativna plat tega procesa je razvoj videza dodatkov, recimo v primeru *Sneguljčice in lovca*, kjer so od nas spet zahtevali visoki realizem, smo pa imeli veliko svobode pri dizajniranju gradu in kreiranju vzdušja ...

Vaš dodatek temu filmu je torej predvsem grad. Koliko VFX-podjetij pa je bilo skupno vključenih v proces, saj je film bogat z vizualnimi učinki?

Vsaj pet večjih. Mi smo bili specializirani za zunanje okolje, poleg glavnega gradu v dveh obdobjih smo obdelali še vas, saj so bile hiše scenografsko postavljene le do začetka streh. Druge postproduksijske hiše so skrbele za različne vizualne učinke, od trola, zrcala, bitij v skrivnem vrtu do črnih vojščakov.

Dela pri takih projektih več podjetij na posebnih učinkih hkrati ali zaporedno?

Ni časa, vsi naenkrat. Za ta film smo imeli pol leta. Kadre si med seboj izmenjujemo. Dober primer je prizor, kjer mlada Sneguljčica pade s konja, mi smo dodajali grad v ozadju, druga firma pa je istočasno lepila obraz Sneguljčice na kaskaderko.

Kako pa pristopite k takemu projektu, si recimo pogledate primerljiva dela, preučite možne rešitve?

Najprej začnemo s testi glede na dane predloge, pogovarjamo se z nadzorniki vizualnih učinkov glede izvedbe in ta predpriprava traja kaka dva meseca. Brez tega si lahko naročnik začne izmišljovati in drastično spreminjati podobo ...

... kar pomeni nekaj mesecev dela, vržnega stran?

Seveda, zato skušajo naši producenti čim prej uokovirati oziroma definirati končni izged.

Imate dejansko kdaj opravka z režiserji?

Zelo redko, največkrat le s supervizorji – nadzorniki vizualnih učinkov. Občasno si sicer kak režiser to zaželi, a v glavnem je vse v rokah supervizorjev. Ko mi naredimo prvo verzijo kadra, ga pošljemo stranki, kar pomeni, da ga dobi prvi nadzornik, potem producent, na koncu pa še režiser, nazaj pa dobimo zahtevo po manjših popravkih. Če jim kaj ne ustreza, pa je potrebno vse znova.

Laično podvprašanje: koliko je tu prostora za tisto, čemur običajno rečemo ustvarjal-

nost? Koliko je človek na vašem položaju samostojen v kreiranju?

Bil sem presenečen, kar precej, ker tudi naročniki pogosto nimajo povsem izčiščenih idej, kaj bi radi – mi ponavadi prevzamemo le posamezne segmente filma, tako da morajo oni sproti preverjati, kaj se dogaja s celoto. Oni prejmejo naš predlog, nazaj pridejo kakšni hudi komentariji, ampak to ni finalna upodobitev, bolj gre za skice, toliko da si lahko skupaj predstavljamo končne rešitve.

Recimo, prejmete posnetke Igre prestolov – imate potem proste roke pri tem, kakšna bo finalna podoba gradu, vasi ...?

Odvisno od produkcije oziroma projekta. Včasih dobimo izdelane koncepte, največkrat pa sodelujemo pri njihovi izdelavi.

Za svoj prispevek k miniseriji Great Expectations ste prejeli bafto. Kakšna je bila letos konkurenca pri nominacijah za vizualne učinke na televizijskem področju (TV Craft Award for Best Visual Effects)?

Vsi so bili presenečeni, da ni dobila nagrade dokumentarna serija *Inside the Human Body* (Jellyfish Pictures), saj so uporabili resnično kompleksne učinke, kot so simulacije fluidov, interakcije med animiranimi 3D-



Great Expectations



Sneguljčica in lovec

-elementi itd. Ne da se mi nismo potrudili, ampak očitno je bil žiriji pri izboru bolj vseč dramski žanr. Kar je družba The Mill ustvarila za serijo *Doctor Who* in pa BDH za *Wonders Of The Universe*, ni bilo najbolj prepričljivo, medtem ko so bili Jellyfish Pictures z vsemi tistimi animacijami spermijev absolutni favoriti.

Zanimivo, da je bila nagrajena diskretna uporaba posebnih učinkov – torej delo, kjer ti sploh niso izstopali kot samostojen element. Dobršen del gledalcev jih tu najbrž niti ne bo opazil ...

Gre za to, kaj poleg diskretne realistične uporabe doprinesejo k celotni podobi. Recimo, pri *Great Expectations* nismo imeli toliko težav s prostorskim podaljševanjem prizorišč Londona, saj je bil postopek precej standardiziran, pač pa z dodelavo megle.

Megla na barju, Temzi in v Londonu ni bila narejena že na snemanju?

Ustvarjali so jo sicer mehansko, ampak jim je rezultat spodletel, tako da smo jo dodali oziroma vizualno dopolnjevali v postprodukciji.

V seriji je imela kajpak tudi atmosfersko vlogo, saj je pripomogla k ustvarjanju tesnobnega, zatohlega vzdušja, ki duši glavnega junaka, najbrž pa je prišla prav tudi iz čisto praktičnega razloga – za zakrivanje ozadij, ki ne sodijo v 19. stoletje?

Da, to je bilo naše delo, sicer so bila ozadja najprej izčiščena in obdelana, nato pa smo dodali meglo, kar pomeni, da niti nismo toliko skrivali ozadij, kolikor smo dodajali atmosfero. Naknadno smo ustvarili globinske mape posnetih kadrov, in sicer tako da smo pridobili podatke o gibanju kamere (*tracking*), nato so *prep artisti*, torej tisti – večinoma začetniki – ki pripravljajo posnetke

za nadaljnjo obdelavo, naredili animirane obrise vsega, od ljudi do scene, to smo globinsko plasirali in uporabili kot masko za dodajanje atmosfere in čez vnesli dodatne elemente megle, postavljene v pridobljeni tridimenzionalni prostor.

Te sekvence, ki imajo dodane elemente, kot so npr. ladje v ozadju, so morale biti že same po sebi precej zahtevne, saj se v njih obnem premikajo liki in kamera ...

Vse to je obdelovalo več oddelkov. V oddelku za *match moving* so digitalizirali poti kamer in poskrbeli za pravilno postavitev v virtualni prostor, v oddelku za *modelling* so oblikovali modele določenih bližnjih, bolj kompleksnih elementov, kot so bile ladje, podaljški scenografij ipd., oddelek za teksturiranje se je ukvarjal s pripravo tekstur in z izrisovanjem slik ozadij (*matte paintings*), ki se jih je projiciralo na 3D elemente, oddelek

za osvetljevanje pa je vse to osvetlil, tako da je bilo podobno posneti sceni, ter predložil oddelku za *compositing*, kjer smo vse skupaj združili v končni izdelek.

Ob ogledu serije *Great Expectations* sem se spraševal, v kolikšni meri ste vizualno popravljali samo scenografijo, saj je videti naravnost perfekcionistična ...

Veliko londonskih prizorov so posneli v Greenwichu, kjer je precej zgradb iz primernega obdobja, vendar pa se ponavadi ulice zaključijo z novejšimi četrtni, ki smo jih zamenjali z ustreznimi. Poleg tega so v Londonu večino starih zgradb dobro očistili, kar pomeni, da jih je bilo potrebno digitalno patinirati v postprodukciji.

Kaj je bilo najtežje pri ustvarjanju videza serije *Great Expectations*? Prizor goreče *Miss Havisham* v sobi, v katerem se sicer ni mogoče izogniti njegovemu simboličnemu pomenu?

Problem tega prizora je bil, da so na snemanju dvojnico preveč polili z gorivom in se je prehitro vžgala, reva je skoraj eksplodirala. In kaj zdaj? Pač, ta prizor smo ustrezno obdelali, da je bilo gorenje videti počasno in bolj naravno. Kombinirali smo posnetek originalne igralke brez ognja s posnetkom goreče dvojnice, pri čemer smo reducirali plamene.

Sam projekt je potekal zelo gladko, tehnično res natančni smo morali biti pri *rotoshapingu*, torej obrisovanju in obdelavi objektov ter v končni fazi izdelovanju megle, ob najmanjši napaki se je namreč opazil rob med sceno z igralci in dodano meglo, kar je bilo za ustvarjalce zelo naporno. Dejansko so morali pregledati sličico za sličico, da ne bi bilo napake. Duhamorno delo, učinek pa je bil krasen. Človek, ki je na snemanju ustvarjal meglo, se je zelo razjezil, ker se mu ob bafti nihče ni zahvalil, in je užaljeno

klical na firmo, kjer so mu naše šefice morale pojasniti, da v končnem izdelku žal sploh ni njegove megle ...

V kateri fazi projekta praviloma pristopite k (so)delovanju?

Pri pripravi projekta moramo vedeti, kaj bi naročnik rad, to dorečejo v predprodukciji v sodelovanju z nadzorniki iz postprodukcijских hiš. Ne moreš kar vkorakati na že postavljeno in osvetljeno snemalno prizorišče in zahtevati, da spremenijo osvetljava zaradi tvojih bodočih potreb. Vse se dela v sodelovanju z nadzorniki. Pomembno je tudi, da imaš dostop do tehničnih podatkov, recimo vsaka leča drugače popači sliko, potrebuješ tudi mrežne (*checkerboard*) posnetke, kar je za postprodukcijo zelo pomembno, saj 3D programi ne izrisujejo modelov (*renderirajo*) deformiranih slik, ampak jih je treba prilagoditi kasneje glede na specifikacijo uporabljene leče. Osvetlitev prizorišča se tudi spreminja, kar beležimo s fotografskim materialom, posnetim med snemanjem, takrat fotografiramo srebrno zrcalno kroglo, ki nam služi za poln prikaz pozicije luči itd.

Se znotraj takega podjetja ljudje specializirajo za posamezna področja?

Da, sam sem *composer*, torej zadnja instanca 2D oddelka. Kot *senior composer* sem tisti, ki na koncu sestavlja ves material, oddelek pa se deli po hierarhiji, ki jo določa predvsem izkušnost. 3D oddelek se deli na *match moverje*, teksturerje, modelerje, osvetljevalce, znotraj katerih prav tako vlada podobna hierarhija, nato je tu IT oddelek, ki skrbi za strojno in programsko opremo ter razvoj *pipelinea* in novih orodij.

Kaj pomeni *pipeline*?

Po prihodu v London me je presenetilo, koliko energije in investicij je posvečenih temu, torej podatkovnemu procesu oziroma

koordinaciji postopkov softverske obdelave. To pomeni, da je cel sistem od takrat, ko dobimo surove posnetke, preko obdelave do potrjevanja zelo logičen in prilagojen našim potrebam. Programerji priredijo programe tako, da se meni ni treba ukvarjati s postopki potrjevanja, izdelavami različnih verzij za naročnike itd. Ko sem zadovoljen, pritisnem na gumb za objavo verzije, postopki se avtomatsko zaženejo, sam pa brez dodatnih nevšečnosti nadaljujem svoje delo.

Organizacija je potrebna zaradi specializacije in koordinacije sodelavcev?

Da, vsakič ko pride kdo na novo, se ga glede na izkušnje najprej hierarhično pozicionira v ustrezen oddelek, nato se seznanja s sistemom, za kar potrebuje kak teden, šele potem lahko začne z delom. Vsako odstopanje od pravil pomeni ogrožanje sistema oziroma *pipelinea*, kar je nekakšna hrbtenica studia.

Obstaja morda izračun, koliko stroškov vaše delo običajno prihrani produkciji?

V zadnjem času veliko. Dokler ta industrija še ni bila razvita, so bile rešitve drage, zadnje čase, ko gre razvoj bliskovito naprej in postajajo te rešitve dostopnejše, pa se zelo opirajo na nas. Takoj ko hočeš povečati realno prizorišče, potrebuješ dodaten prostor, ljudi, čas, material, kar je precej dražje kot naročiti izdelavo tega v postprodukciji. Težko pa bi ocenil, koliko to odstotkovno bremeni povprečen proračun filma, saj se tehnologije hitro razvijajo, storitve pa cenijo.

Imate kakšne posebne člene v pogodbah, česa recimo ne smete javno razlagati?

Odvizno od projekta. Če gre za kak večji film, je včasih potrebno podpisati kak aneks. Takoj ko smo dobili *Sneguljčico* recimo, so iz Amerike prišle želje, da moramo imeti v studiu nadzorno kamero zaradi ljudi, ki vstopajo, čeprav doslej ni bilo te prakse.



Sneguljčica in lovec





Igra prestolov

Po drugi strani pa lahko zaznamo tudi trend v tem, da se niti ne skriva, kaj vse je bilo ustvarjeno v postprodukciji – to je celo snov za samohvalo in promocijo ...

Moteče je predvsem, če kaj pricurlja ven pred premiero.

Torej je potrebna precejšnja mera zaupanja?

Saj pazimo na to. Zanimiv primer je bila *Igra prestolov*. Ko smo sestavili prikaz našega dela, je bil pomotoma pol ure javno objavljen na spletni strani studia in že ga je nekdo dal na Youtube. Zbali smo se, kako bo reagiral HBO, saj v pogodbi nismo imeli dovoljenja za kaj takega, kljub temu da se je prva sezona že iztekla, a so bili k sreči navdušeni nad dodatno promocijo ... Vseeno menim, da take napake ne bomo več ponovili. Preveliko tveganje tožb.

Je bil to razlog, da niste bili zraven pri drugi sezoni?

Ne, preprosto smo bili zasedeni z drugimi projekti, s *Sherlockom Holmesom*, in se logistično ne bi izšlo. Nismo še tako veliki, da bi lahko vzporedno obdelovali dva večja projekta, treba se je zavedati lastnih zmognosti. Pri Jellyfish so recimo imeli na voljo le leto in pol za 2.500 kadrov serije *Planet Dinosaur* (2011), kar so sicer sproducirali, a s

končnim rezultatom kljub velikemu številu sodelavcev niso bili najbolj zadovoljni.

Na kateri projekt ste najbolj ponosni?

Igra prestolov, ker smo šele razvijali sistem pristopa k velikemu projektu, vloženega je bilo tudi veliko dela v številne kadre. Zaradi stereoskopije pa so bili tehnični izzivi tudi *Pirati s Karibov: Z neznanimi tokovi*.

Prepričan sem bil, da bo zaradi vizualne zahtevnosti odgovor Sherlock Holmes: Igra senc ...

Pri tem projektu so nadzorniki vizualnih učinkov naredili nekaj težkih napak in sem moral na enem kadru delati dva meseca. Noro! Snemali so s sistemom nadzora gibanja, en in isti gib kamere na treh lokacijah. Problem je nastal, ker so na eni lokaciji izkopali za 30 cm premajhno luknjo, kar pomeni, da sem dobil čisto drugačne paralakse posnetih kadrov, ki bi morali biti sinhroni. In to usklajevati ... Gre za posnetek, kjer pride ekipa igralcev iz nekega podzemnega jaška, potem tečejo na most, s čimer se odpre pogled na Pariz. En element so bili ljudje v dveh slojih, ki hodijo po mostu, druga lokacija je bil ta realni most, tretja lokacija pa je bilo studijsko prizorišče, kjer so igralci prišli iz jaška. Most smo žal lahko uporabili samo za projekcijo tekstur, tako da so naši

fantje naknadno zmodelirali cel 3D most ter mesto v ozadju. Dva meseca dela. Veliko muke in trikov ...

Kaj je bilo najzahtevnejše pri seriji Igra prestolov?

Gotovo zmaj s konca prve sezone. Delali smo ga v zadnjih tednih, naročnik ga prej ni videl – in ker je bil to reprezentativen del serije, si ga je vsaj pet producentov podajalo levo in desno, mi pa vmes ... Ampak se je izšlo.

Kakšen je običajen izobrazben profil ustvarjalcev, ki se ukvarjajo s tem področjem?

V glavnem prihajajo z raznih šol vizualnih komunikacij, v Angliji obstaja podiplomski študij postprodukcije, od koder podjetja največ rekrutirajo. Je pa ogromno samoukov, saj je scena relativno mlada. Če si samouk, je velik problem to, da ti nihče ne pojasni zelo strogih standardov, ki vladajo v tej branži. Sam sem akademski slikar, a sem se več ali manj izučil sproti na projektih. Pred Londonom sem največ izkušenj pridobil z delom v studiu Arkadena v Sloveniji, za kar sem zelo hvaležen predvsem Janezu Koviču, ki me je povabil v takratno ekipo.

Kaj bi svetovali nekemu, ki ga to področje zanima, pa ne ve, kako bi se ga lotil?

Predvsem naj poskuša ustvariti lastne projekte, ker se iz tega največ naučiš, tako prideš do predstavitvenega materiala. Z delom je treba začeti tudi pri najmanjši firmi, da si le v stiku z realnim svetom postprodukcije, ki je precej drugačen, kot si ga ljudje zamišljajo, še posebej ko pride do rokov za oddajo, ko moraš biti zelo iznajdljiv. Potrebne je čim več prakse, likovnega znanja, poznavanja fotografije, zakonitosti svetlobe in seveda poznavanja razpoložljivih orodij.

Delate kot podjetje na obstoječih programskih orodjih ali jih prilagajate projektom?

Na obstoječih, imamo pa tudi tim za raziskave in razvoj, ki dejansko prilagaja programe *pipelineu*, pa še kreirajo nova orodja. Pri vsaki dodatni želji je to vprašanje za producente, ali bodo financirali razvoj in raziskavo za posamezen primer, in če to odobrijo, začnejo programerji z delom – je pa nujno sodelovanje med kreativcem in programerjem.

Spremljate delo slovenskih postprodukcijских podjetij?

Vsekakor, vendar vidim veliko problemov, predvsem v pomanjkanju strokovnjakov in v nizkih proračunih, saj si nihče ne more privoščiti veliko filmske postprodukcije s tako omejenimi finančnimi sredstvi. V Sloveniji je nekaj dobrih postprodukcij, a se največ ukvarjajo z reklamami ... Najzahtevnejši filmski projekt, na katerem sem delal v Sloveniji, je bil *Vampir z Gorjancev* (2008, Vinci V. Anžlovar).

Rezultatu je – za Slovenijo nekaj izjemnega – v bran stopil celo avtor knjižne predloge Mate Dolenc, ki je menil, da je film ujel divjo energijo kulturnega romana, ampak povejte, kaj je šlo v resnici narobe pri vizualizaciji?

Preveč dela in premalo časa, na voljo smo imeli kakšne tri mesece za približno 250 kadrov, kar je s tako majhno ekipo, kot so si jo takrat lahko privoščili, nemogoče kakovostno opraviti.

Se pri nas ta branža sploh razvija?

Problem v Sloveniji je predvsem majhna scena in relativno mlada branža, torej malo res izkušenih ljudi. Nimamo bolj specializiranih šol, kar je škoda, saj so zaposlitvene možnosti tako rekoč globalne.



Luka Leskovšek, foto: Miha Mally

Imate na svojem področju kakšnega vzornika?

Težko bi govorili o velikih imenih, razen seveda o legendah tipa George Lucas, ki so vse skupaj sploh začele. Govori se bolj o sposobnih ljudeh, zvezdniškega kulta osebnosti se v tej branži ne goji, kar spodbujajo tudi producenti, saj si dobri avtorji kaj hitro dvignejo ceno. Slavo pobirajo predvsem firme.

Verjetno moraš biti za to delo izrazito timsko usmerjen?

Posamezniki lahko postanejo zelo egoistični, a če zaradi tega trpi delo, ni nobene milosti. Čim slabo vplivaš na proces, se ti zahvalijo za sodelovanje in pokažejo vrata.

Ko gledate filme – jih lahko gledate povsem neobremenjeno, mimo svoje stroke?

Lahko se sprostim in potopim v film, moj problem je bolj ta, da vidim več, predvsem spodrsrljaje, ki jih navaden gledalec morda niti ne bi opazil.

Dobivate ponudbe s kakšnih drugih firm?

Da, stalno, vendar sem pri Blue Bolt zaenkrat zadovoljen, verjetno me bodo zaposlili za nedoločen čas, kar je v tej branži velika redkost. Se pa po nagradah takoj stopnjuje zanimanje. Opazil sem recimo, da iz Lucas filma preverjajo, kdo vse dela v tej firmi ... Dobrega kadra pač manjka.

(Za pomoč pri prevajanju strokovne terminologije se zahvaljujemo Iri Cenci iz podjetja Teleking ter dr. Matevžu Rudolfu.)

Hlapci, heroji - lumpenproletarci, infantilci, izgubljeni ...

O junakih slovenske poosamosvojitvene kinematografije*

Peter Jarh

* Pričujoče besedilo se seveda hoté naslanja na študijo Dušana Pirjevca »Hlapci, heroji, ljudje«, ki je izšla pri Cankarjevi založbi v Ljubljani leta 1968 ob 50. obletnici smrti Ivana Cankarja.

Lik izgubljenega, dezorientiranega, brezciljnega, celo infantilnega, odtujenega, luzerskega, marginaliziranega, lumpenproletariziranega, nemočnega posameznika, ki je »vržen« v svet brez smisla, njegova »zgodba« pa je zgolj pasivno iskanje samega sebe ...

... pred slovenskim parlamentom študentje AGRFT in drugih umetniških akademij – kot znamenje protesta seveda – skozi ozvočenje, ostro, javno – *en face* politikom in slovenski javnosti prebirajo odlomke iz Cankarjeve drame Hlapci in ni še dolgo tega, ko je govornik z javne tribune slovenskemu narodu, dvajset let po osamosvojitvi, v obraz izgovoril silovite, ostre in usodne Jermanove besede iz taiste drame o Slovencih kot hlapcih, za hlapce rojenih, za hlapce vzgojenih ... in v silovitih predprvomajskih družbenih turbulencah je eden izmed najbolj lucidnih, »čistih« in nekonformističnih osamosvojiteljev v obsežnem intervjuju simbolično, a vendar dovolj precizno in nedvoumno govoril o poti v hlapčevstvo, koncu te države, fašizmu, popolni dezorientaciji slovenske družbe ...

Zdi se, da je ta letošnji tesnoben čas kot mučno zbujanje pijancev med črepinjami v odvrtni, zatohli, po kislem in slabem vinu smrdeči zakotni slovenski krčmi, potem ko so v svojem nočnem pijanskem opoju in deliriju zapili in razbili vse, kar se je dalo – in to jutro sanj ni več, je samo še mōra, bolečina, pot na podstrešje ...

Točno pred letom dni, ob dvajsetletnici slovenske samostojnosti, je Ekran pripravil projekt, »ki naj bi vsaj simbolično obeležil slovensko kinematografijo poosamosvojitvenega obdobja oziroma podal specifičen osebn pregled le-tega.« Zato so »aktivne filmske publiciste, novinarje in kritike pozvali, da pošljejo svoj izbor petih najboljših slovenskih celovečernih (igranih) filmov od leta 1991 do 2011, in jih zaradi nadaljne statistične obdelave prosili, da jih označijo od prvega do petega mesta ter prispevajo kratko utemeljitev«. ¹ Odzvalo se je kar sedemindvajset »aktivnih« novinarjev, publicistov in kritikov in na osnovi njihovega izbora (gre torej za dovolj reprezentativno oceno in uvrstitev) je bilo moč oblikovati »lestvico najboljših slovenskih celovečercv 1991–2011«. ²

Ekranova končna lestvica najboljših filmov iz te ankete niti ni presenetljiva, je pa pomembna kot izhodišče za razmislek o slovenski kinematografiji in družbi poosa-

mosvojitvenega obdobja, o stanju duha, »filozofiji« življenja junakov, njihovi zgodovinski, duhovni, civilizacijski identiteti in nenazadnje človeški kondiciji, kakor se kaže skozi njihove usode.

Seveda, obstaja tudi druga »lestvica« filmov poosamosvojitvenega obdobja – lestvica najbolj gledanih slovenskih filmov v tem času ³, izbor običajnega, »nestrokovnega«, naključnega gledalca. Četudi je veljalo, da slovenski film pritegne v kinematografe le »bolj izobražene, urbane« gledalce, se je to »pravilo« (gotovo vpliv »špas-teatralizacije« slovenskega medijskega prostora, televizijskih serij ...) nekako relativiziralo, tako da lahko rečemo, da ima domači film v zadnjem času vseeno dovolj široko in pestro publiko, da utegnemo govoriti o slovenskem filmu celo kot nekakšni (čudni, nenavadni) obliki množične kulture.

Pri obeh lestvicah najbolj preseneti – na prvi pogled sicer zastrta – sorodnost izborov, kar nenazadnje pomeni, da obstaja tudi »skupna točka« obeh publik, presečišče, mesto užitka in identifikacije tako strokovne kot običajne kinematografske publike, kar je gotovo pomenljiv in svojevrsten paradoks, znotraj katerega se »srečata« in identificirata tako filmsko-pišoča »elita« in – plebs.

Čeprav je bilo od osamosvojitve na Slovenskem posnetih čez osemdeset filmov, oba seznama dovolj ilustrativno kažeta na kakovostni in popularni vrh slovenske kinematografije tega obdobja, torej razsežnosti »umetniškega« in na drugi strani »popularnega« učinka filma, fabule in strukture. Zdi se, da je moč z dovolj natančnim premislekom obeh seznamov priti do temeljnih elementov sodobnega slovenskega filma, vrednot, konfliktov in identifikacijskih točk, saj če gre tu za nekakšen reprezentativen, relevanten okvir, se tudi manj uspešna in prepoznavna produkcija dogaja znotraj njega in ga predvidoma v ničemer ne pre-

sega ali problematizira (z novim, drugačnim, prepoznavnim, izvirnim ...).

Pri izboru lahko najprej opazimo dovolj prepoznaven, celo stereotipen tip slovenskega filmskega junaka, ki se v bolj ali manj varirani obliki dogaja skozi celo vrsto »uspešnih« filmov⁴: to je lik izgubljenega, dezorientiranega, brezciljnega, celo infantilnega, odtujenega, luzerskega, marginaliziranega, lumpenproletariziranega, nemočnega posameznika, ki je »vržen« v svet brez smisla, njegova »zgodba« pa je zgolj pasivno iskanje samega sebe, tako rekoč golo, pasivno, zgolj-bivanje, kar se konča pri »umetniško« bolj prepričljivih filmih praviloma tragično, na dnu, brez odrešitve, pri romantiziranih in popularnih filmih pa z »nekakšnim« *happy endom*, poravnava s svetom, ki tega čudaka vendarle sprejme za svojega.

Cela vrsta sodobnih slovenskih filmskih junakov tega obdobja je torej tako ali drugače v sporu s svetom in družbo, a ne vedo niti tega, kaj bi radi ('vseenost' junaka filma *V leri*, ki ne čuti potrebe biti aktiven), kam so namenjeni, zakaj (pračbe nočejo spreminjati, njihovi cilji in vrednote niso definirani, niti ni želje po tem, da bi jih definirali, ker jih preprosto ne morejo, saj nimajo, nočejo in ne premorejo nobene alternative, v imenu katere bi lahko delovali in bili aktivni v sporu/spopadu z obstoječim svetom – oni preprosto zgolj so, kot nekakšen amorfen kup materije, ki ga zanaša zdaj sem, zdaj tja ...

Ta neznosna, usodna, boleča pasivnost

1 Glej Ekran, letnik XLVIII, julij–avgust 2011.

2 Ekranova lestvica prvih deset: *Kruh in mleko* (2001, Jan Cvitkovič), *V leri* (1999, Janez Burger), *Oča* (2010, Vlado Škafar), *Osebn prtljaga* (2009, Janez Lapajne), *Ekspres, ekspres* (1997, Igor Šterk), *Petelinji zajtrk* (2007, Marko Naberšnik) in *Šelestenje* (2002, Janez Lapajne), *9:06* (2009, Igor Šterk), *Outsider* (1997, Andrej Košak), *Circus Fantasticus* (2010, Janez Burger).

3 Lestvica najbolj gledanih slovenskih filmov: *Gremo mi po svoje* (2010, Miha Hočevar), *Petelinji zajtrk* (2007, Marko Naberšnik), *Kajmak in marmelada* (2003, Branko Đurič), *Outsider* (1997, Andrej Košak), *Zadnja večerja* (2001, Vojko Anzeljč), *V leri* (1999, Janez Burger).

4 Če v pričujočem besedilu govorimo predvsem o dominantni strukturi slovenskega filmskega junaka, kakor se kaže skozi večino izbranih filmov v obeh »lestvicah«, je treba reči, da se film Janeza Lapajmeta *Osebn prtljaga* v celoti izmika tem ugotovitvam, saj gre za dovolj konvencionalen, klasičen dramaturški ustvarjalni obrazec in podoba psihopatologije sodobnega (slovenskega) malomeščanstva, kjer so relevantna predvsem psihološka razmerja in konflikti, dominanca, šibkost, torej univerzalna razmerja, ki se seveda v ničemer ne dotikajo ali izpostavljajo neke posebne zgolj-slovenske kondicije, ne junaka, ne družbenih razmerij, tako da lahko rečemo, da je Lapajnetov film najbolj ne-slovenski, zato pa seveda najbolj univerzalen, klasičen.



V Ieru

junakov najbolj uspešnih izdelkov slovenske poosamosvojitvene kinematografije nima značilnosti sicer tipične slovenske (literarne, lirične, prešernovske, cankarjanske) zavesti brezdomstva ter razočaranja in resignacije nad svetom (*Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi ...*), ampak je to bolj pasivnost, ki izvira iz (seveda še najbolj eksplicitno v filmu *V Ieru*, kjer je akter vendarle »študent«, recimo intelektualc, bolj artistično, subtilno in usodno pa v *Kruhu in mleku*, kjer je tema brezsmiselnosti totalna!) absurdnosti sveta, nemoči in nepomembnosti (družbene, historične) akcije junaka ... Slovenski junaki, seveda v silovitem nasprotju z aktivnimi, klasičnimi junaki in seveda tudi s sodobnimi junaki npr. ameriške, evropske kinematografije nimajo »nobene ideje«, nobene vrednote, nobenega cilja, ki bi ga morali doseči, vse je ali vseeno ali bolj ali manj zasnovano na nečem realno nemogočem (*Ekspres, ekspres, Zadnja večerja, Circus Fantasticus ...*) in ima potemtakem značilnost pravljice.

Ta praznina v slovenskem sodobnem junaku je seveda tudi vzrok za odsotnost historične akcije, saj ni v njem nobene ideje, nobenega koncepta sveta, za katerega bi se bilo vredno boriti – zato verjetno Slovenci še lep čas ne ne bomo imeli nobenega pravega, dostojnega političnega filma, filma o osamosvojitvi, kot o enkratni zgodovinski akciji, konceptu lastne države in pozicije v svetu, samopodreditvi etc. Še več – za najbolj uspešne, prepoznavne koncepte slovenskega umetniškega filma tega obdobja veljajo očitno predvsem tisti, ki govorijo ravno nasprotno – vse je le brezveznost, brezupna,

nesrečna tema province, brezizhodnost bivanja, mizerija, alkoholni delirij, smrt! Ni nikakršne identitete v zgodovinskem podvigu in slovenski državnosti, družbeni realnosti, historični akciji, ki bi se uresničevala skozi polnovreden aktiven politični subjekt – zato nimamo Slovenci ne prave politike, ne političnega filma, ampak je vse bolj podobno »kravjim kupčijam« in infantilnim TV komedijam ...

Pred nami je torej usodno in temeljno nasprotje med (artistično, po anketi sodeč – »uspešnim« filmskim) junakom in realnim družbenim življenjem. V trenutku, ko junak samega sebe in svet razume kot absurd in ko hkrati skozi lastno vsakdanjo izkušnjo odkriva, da mu vseskozi preprečujejo uresničevanje, mu postaja jasno, da svoje ob-

čutje absurdnosti in pritiska teže sveta lahko uveljavlja le zunaj socialno historičnega sveta – brez ljudi, brez okovov, pričakovanj in zahtev – v alkoholu, drogah, neskončnih vožnjah, samouničevanju, impotentnih sanjarijah (*V Ieru, Kruh in mleko, Petelinji zajtrk*), pravljicnem svetu in blodnjah (*Ekspres, ekspres*), infantilnih medčloveških odnosih (*Oča*) ... Ta človek je torej lahko svoboden samo v »omami« – in v »omamah« vseh vrst se lahko uresničuje njegova brezmejna svoboda, cena za to pa je seveda njegova samo-izločitev iz sveta, zato so ti junaki bolj ali manj družbeni izobčenci, deklasiranci lumpenproletarci, marginalci, samomorilci, ki pravega samomora niti niso sposobni, kajti tudi za ta poslednji odločni korak je potrebna volja, ki pa je tu ni (*V Ieru, Petelinji zajtrk, Kruh in mleko, Circus Fantasticus, Outsider*). To so infantilci (*Oča*), romantizirani čudaki, klovnovi, norci, izgubljeni (*Ekspres, ekspres, Circus Fantasticus, Kajmak in marmelada, Zadnja večerja, Gremo mi po svoje*, na nek način celo Šterkov 9:06!) ... zabluzeni »junaki« torej, ki so tako ali drugače hoté izstopili iz življenja, družbe, medčloveških relacij in se razblinili v nič, da bi se tako »uprli« brezveznosti bivanja, zgodovini, družbi, poslanstvu.

Ta upor seveda nima nobenega pomena zavestne, načrtovane akcije, to ni upor v smislu »upornega človeka«, subjekta, ampak je le inertno prepuščanje, drsenje v nič, praznino, omamljanje je le nekakšno naravno slovensko opijanjanje, prirojeno konzumiranje, ne iskanje omame v svetovnonazorskem smislu, iskanje novih razsežnosti duha, meja mišljena, čutenja itd. – vse to je za sloven-



Ekspres, ekspres



Oča

skega junaka preveč, saj je za vsem tem početjem vendarle neka volja, želja ... po raziskovanju, nek napor ... Posebnost tega načina bivanja slovenskega filmskega junaka je prav v tem, da izreka in doživlja to lastno tragično resnico o omrtvičenem ustroju človeka na samosvoj, noro samoumeven način, tako rekoč mimogrede, da se pri tem »izgubi« vsa monumentalnost, tragika, usodnost, siceršnja grozljivost tega načina bivanja, in postaja vse udomačeno, povsem razumljivo in sprejemljivo, celo na trenutke simpatično, brez posebne lirske čustvene silovitosti in presunljivosti. Celo najbolj »udarna« scena poosamosvojitvenega slovenskega filma iz *Kruha in mleka* – ko se junaku (znova) podre življenje, ko pristane na samem dnu in zaspri na pragu svojega stanovanja s kruhom in mlekom pod vzglavjem, je bolj kot ne tragikomična, brez posebne pretresljivosti, bolj nekakšna (nora, delirična) umirjenost, od-rešitev, blaženost, pozaba sveta okoli sebe, vseh scen, ljudi, ki tlačijo in gnjavijo človeka dan za dnem ... podobno kot Dizijev (*V leri*) odhod iz filma (iz življenja?).

Na ta način – ko slovenski filmski junak govori tragično resnico o človeku mimo-grede, naivno in igrivo in je resnica bivanja izgubila svojo izvirno težo, s tem pa tudi

izjemnost in postala nekaj vsakdanjega, so postala tudi vsa temeljna vprašanja, ki si jih zastavlja slovenski film, nekaj trivialnega. Vprašanja smrti, ljubezni, moči so izgubila v tem kontekstu vso izjemnost, zato vse te poosamosvojitvene filme spremljamo z nekakšno lahkoto, simpatičnostjo, brez čustvene in lirske silovitosti, vse je nekakšna »igra«, vse je nezavezujoče, odprto, nič ni zares in dokončno.

Zato se lahko zgodi, da takšen koncept in tip junaka ustreza tako različnim in paradoksalnim načinom gledanja – pogledu elitne publike in hkrati pogledu (množičnega) občinstva, saj se je izkazal za dovolj univerzalen model – ki po eni strani fiktivno zadovoljuje »zahtevnejšo« publiko z zastavljanjem temeljnih vprašanj – in nanje odgovarja z že opisano simpatičnostjo, humorjem, intelektualno in kulturno preproščino in infantilnostjo, medtem ko »množice« seveda privlači ta lahkotnost bivanja, zmehčana bizarnost, fingirana resnoba, ki pa je (zopet) simpatična, rahlo opita, polna za Slovence tako sprejemljive karnevalske razigranosti, kvantanja, rahle omejenosti in preproščine.

Tako junaki, ki so pravzaprav karikature junakov, generirajo prav takšne nezadostne

zgodbe, zato seveda poosamosvojitveni slovenski film v resnejših kinematografskih in civilizacijskih sredinah ne pomeni nič (četudi je res, da se kdaj pa kdaj sproži obsežni podporni aparat evropske art kinematografije in so filmi deležni ugodnih /naročenih/ ocen, distribucije v mreže, kamor sicer niti v sanjah ne bi prišli, vendar je to bolj problem ustvarjanja in izgradnje skupne evropske umetne kinematografske fikcije, kot pa resničnega, polnovrednega kinematografskega in artističnega življenja posameznega filma ...), ti filmi niso uvrščeni v relevantne selekcije katerega od pomembnih, visokokategoriziranih filmskih festivalov, da ne govorimo o resni distribuciji v pomembnih intelektualnih okoljih, nagradah itd. Največ, kar se zgodi, so dovolj obskurne nagrade za »leve prihodnosti« in debitante, torej ustvarjalce, ki šele »obetajo« (niso pa še pokazali prave zrelosti in resnosti), in njihova dela še ne sodijo v zrelo, kompetentno, polnovredno, intelektualno in miselno relevantno kinematografijo!

Slovenska poosamosvojitvena kinematografija tako ostaja ob robu, insuficientna, nemočna, neresna, smešna, začetniška, slovenski junak kot nosilec teh impotentnih, nezavezujočih, nezrelih sporočil in vrednot ne premore teže polnovrednega filmskega junaka, zato se je seveda na tem mestu nujno in logično vprašati, kaj je z družbo, iz katere prihajajo takšni liki, zgodbe in usode? Ali je mogoče preprosto reči, da je tudi ta (slovenska, poosamosvojitvena) družba nekompetentna, nezadostna, nezrela, neresna, brezvezna in nezavezujoča?!

Če je res, kar na samem začetku razmišljanj o avdiovizualni kulturi govorijo evropski dokumenti, da imajo »AV dela, zlasti filmi, pomembno vlogo pri oblikovanju evropskih identitet« (kar seveda od daleč spominja na leninsko razumevanje družbene vloge filma!), potem to lahko pomeni le, da je film pomemben (so-)kreator človekove identitete in dandanašnji resnično v veliki meri prav AV (množična) kultura odseva in oblikuje identiteto sodobnega posameznika in družbe. Dejansko je moč zrcalno in usodno ujetost junaka in družbe uzreti skozi filme tega obdobja, ki tako ob kondiciji slovenskega junaka/posameznika izrekajo tudi resnico o slovenski družbi, njenem nezavidljivem stanju, slepi ulici, civilizacijski nezrelosti, nekompetenci, nemoči biti polnovredna, odgovorna, suverena družba, ki si sama postavlja cilje in rešitve ...

Ali je mogoče preprosto reči, da je tudi ta (slovenska, poosamosvojitvena) družba nekompetentna, nezadostna, nezrela, neresna, brezvezna in nezavezujoča?!



Petelinji zajtrk

Ob razmišljanju o slovenski kinematografiji, razsežnostih junaka tega obdobja, se človeku kaže ista zagatnost in tesnoba kot ob prebiranju lucidnih in ostrih, usodnih Bučarjevih analiz slovenske politične realnosti po dvajsetih letih samostojne države! Še več – reči je celo mogoče, da je slovenska poosamosvojitvena politična elita – kot (politični, skupinski) »subjekt« dejansko »delovala« tako nezrelo, nekompetentno in brezglavo, kot so »delovali« slovenski filmski junaki – kot zgolj karikature evropskih junakov – in seveda oboji so svoj »projekt« očitno v samem temelju zavozili! Konsekvence za junaka v filmu so znane – ker gre zgolj za karikaturu, kazni ni radikalna in tragična, saj do neobgljenih, vendar simpatičnih kreaturev vendarle ni mogoče biti radikalen, ampak usmiljen – in podobno je z družbo!

Krog je tako sklenjen: Cankar je v Hlapcih radikalno, silovito in neprizanesljivo izrekel tedanjo resnico Slovencev, ustvarjenih za hlapčevanje, kjer se Gospodar menja, bič pa ostane in bo ostal za vekomaj, zato ker je hrbet skrivljen, biča vaje in željan ... In če danes znova razmišljamo in poslušamo o taisti usodi Slovencev-hlapcev, potem je jasno, da smo se zaradi svoje zgodovinske,

socialne (in seveda tudi estetske) nezadostnosti – po herojskem zanosu polnovrednega evropskega subjekta – znova znašli na tleh, kar nam tokrat namesto dramatične prikazuje slovenski film – kot bebci, pijanci, infantilneži, lumpenproletarci, izgubljeni ...

Seveda se je ta dokončna usoda slovenskega filmskega junaka lahko tako čisto in jasno izrisala šele v poosamosvojitvenem obdobju; ne, ker bi bilo to obdobje posebej depresivno, prelomno ali usodno za slovenskega človeka, četudi je hkrati res, da slovenski filmski junak (človek) niti v tej famozni, enkratni, zgodovinski, herojski akciji osamosvajanja Slovencev ni prepoznal tiste motivacije, ki bi ga posebej zavezovala k socialno historični akciji in spreminjanju sveta in ga zbudila iz zgolj pasivnega bivanja, ampak se je to zgodilo bolj zaradi svojevrstne duhovne in seveda institucionalne »osvoboditve« samostojne slovenske filmske produkcije izpod prejšnje bolj ali manj strogo cenzurirane, centralno vodene, partijsko miselno, vrednostno, mišljenjsko, predvsem pa ideološko nadzorovane produkcije, ki je seveda po eni strani redno zagotavljala dovolj sredstev za produkcijo filmov (v nasprotju s stalno prisotno krizo

financiranja v slovenski kinematografiji po osamosvojitvi in še posebej danes, ko je vse prepuščeno »trgu« = mešetarjenju, interesnim skupinam, medosebnim povezavam, itd.), po drugi strani pa je seveda zato hotela imeti zadnjo besedo o tem, kaj in kako se bo snemalo. V tistem, »strogo nadzorovanem« času si seveda niti v najbolj čudnih sanjah ne bi mogli predstavljati, da bi nastajali filmi, kot so *V lero*, *Ekspres, ekspres*, *Kruh in mleko* in vrsta drugih, ki kažejo slovenskega junaka kot popolnega luzerja, banalneža in bebca, brez socialnozgodovinske orientacije in moči (čeprav se je tak diskurz pojavljal v okviru neodvisne, eksperimentalne, socialistične underground kinematografije ...), saj je bilo to ideološko v nasprotju s partij skim idealom človeka, idealnega graditelja novih družbenih razmerij, ki se je sicer v 80. letih nekoliko pomaknil proti realnosti, trd prijem socialističnih komisij je nekoliko popustil, tako da je lahko nastal na primer Pavlovičev in Zupanov film *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980), ki je že dovolj jasno nakazal, da je slovenski junak simpatičen, kritičen, takrat še svobodoljubljen, kultiviran, anarhoiden nezainteresiran intelektuallec, posameznik/luzer, ki ga ne zanima nič, niti revolucija niti nova družba, če ga ne drži za vrat partija in represivni aparat, ki mu stalno preti s kaznijo, izobčenjem in celo s smrtjo ... Težave filma z »borčevskimi protesti« po Sloveniji, s prepovedmi predvajanja, z nekašnim tihim umikom iz distribucije kažejo, kako nadzorovana je bila tedanja slovenska filmska produkcija in seveda podoba junaka v času socializma.

Slovenski filmski junaki so bili tedaj večinoma vzeti ali iz preverjene literature ali cenzuriranih scenarijev, ki niso dopuščali (ideoloških, intelektualnih, svetovnonazorskih, estetskih) ekscesov, čeprav so se sporadično le dogajali »spodrsrljaji« – *Veselica* (1960, Jože Babič), *Akcija* (1960, Jane Kavčič), *Grajski biki* (1967, Jože Pogačnik), *Maškarada* (1971, Boštjan Hladnik) itd., ki so junake in njihove akcije slikali drugače, kot je velevala uradna politika glede »lika« idealiziranega socialističnega človeka.

Prava »narava« slovenskega (filmskega) junaka/človeka se je tako lahko polno razmahnila šele v poosamosvojitveni družbi, tako da lahko mirno rečemo, da je naša »resnica« prišla na plan kot darilo na novo pridobljene »svobode izražanja« ...

Prava »narava« slovenskega (filmskega) junaka/človeka se je tako lahko polno razmahnila šele v poosamosvojitveni družbi, tako da lahko mirno rečemo, da je naša »resnica« prišla na plan kot darilo na novo pridobljene »svobode izražanja« ...

»To ni kamena doba«

Osebno potovanje skozi filme s prvobitnim avstralskim prebivalstvom

Miha Knific

Deset kanujev

Najbolj ravna celina, kjer sesalci valijo jajca in nosijo mladiče v kožnih vrečah. Dežela, od koder izvažajo kamele v arabski svet. Otok, kjer rečne struge držijo stran od morja, kjer je en prebivalec na deset kvadratnih kilometrov. Svet, ki je dolgo časa veljal za skrivnostni južni otok. »Down under.« Avstralija. Narobe svet.

»... In nova ladja pride in južni otok je.« (Kajetan Kovič, Južni otok)



Deset kanujev

Začetek februarja 2011

Skoraj popolna filmska ekipa leti iz Koreje proti Avstraliji. Gremo do organizatorjev Nafa Film festa, kjer je moj kratek film *Lovec oblakov* (2009) leto prej dobil nagrado, in gremo posnet epizodo za celovečerec *Vztrajanje* (Perseverance), ki ga sestavljammo zadnja leta. *Vztrajanje* govori o malem, nemočnem, vztrajnem posamezniku, o človeštvu nasploh, o lepoti življenja, o tem »od kod prihajamo, kdo smo in kam gremo«.

Na letalu berem knjigo *Terra Nullius* avtorja Svena Lindqvista¹. Pretrese me zgodovina aboriginov, ki so vse od prihoda belega človeka načrtno zatirani. Civilizacija, stara 40 tisoč let, je v dveh stoletjih prišla na rob obstoja. Avstralija – Terra Nullius – nikogaršnja zemlja, ki jo priseljenec lahko vzame za svojo, ker tam domnevno ne živi še nihče. Ob zadnji ledeni dobi, pred 60.000 leti, naj bi mala skupina Homo sapiensov prečkala morje na preprostih splavih in po nekaj dneh dosegla obalo južnega otoka. Niso potrebovali niti ladje. Ta novi svet je bil takrat živalsko mnogo bolj raznolik, z velikimi sesalci vrečarji v velikosti nosoroga, s trimetrskimi kenguruji, orjaškimi kačami

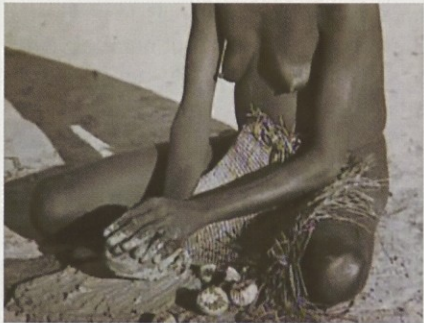
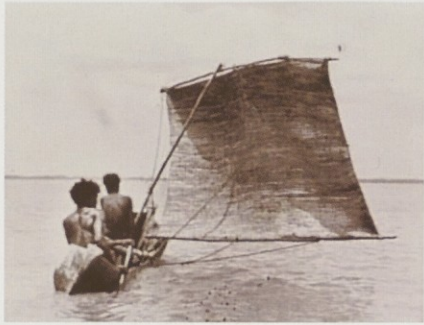
in kuščarji ..., ki so zaradi klimatskih sprememb v tisočletjih izumrli. S seboj so prvi ljudje pripeljali tudi pse, prednike dinga, ki so se potepali po deželi z le redkimi zvermi. Čeprav aborigini nikoli niso razvili pravega poljedelstva in živinoreje, so kot lovci in nabiralci preživeli vse do prihoda belcev v popolnem sožitju z naravo, prepričani, da zemlja ne more biti nikogaršnja last. Narava je bila dediščina, ki so jo njihovi predniki zapustili vsem ljudem. Ko so na avstralski obali leta 1788 pristali prvi Evropejci, da bi ustanovili kazensko kolonijo, je živelo na celini približno štiristo tisoč domorodcev, ki so govorili petsto različnih narečij enainpetdesetih jezikovnih skupin. Večina jih je živela na rodovitnih predelih, ki so si jih prisvojili belci in so danes najgosteje naseljena. Zdaj vemo, da so imeli razvitejšo kulturo, kot smo si dolgo predstavljali; njihovo svetišče je narava sama, ne postavljajo velikih spomenikov. Kljub vsemu pa je bilo še leta 1945 čez 1000 ukrivljenih svetih dreves z velikimi geometričnimi risbami. Ohranjena so nekatera preoblikovanja pokrajine, ki so se zgodila naključno, zaradi velikega števila ljudi v ritualnih krogih. Velike peščene risbe niso narejene, da se ohranjajo, pač pa jih je vedno znova treba izrisati skozi obredno pri-poved. Najdene so cele gore školjčnih lupin,

množice naselij in ognjišč. Imeli so rudnike barvila okra, razvito trgovino kamnitih sekir in nožev, mleli so semena in pekli kruh ...

Beli svet. Za zaščito živine pred dingi so »beli« postavili 8.000 kilometrov dolgo žično ograjo. »Črne« pa pobijali in jih načrtno trpali v rezervate ter jih do sredine 70. let prejšnjega stoletja dojemali kot favno in floro Avstralije. Avstralija ima danes 20 milijonov prebivalcev, od tega je približno pol milijona aboriginov, za marsikoga prekleto pleme, ki še doma velja za nižjo raso. Avstralsko državljanstvo so dobili šele leta 1967, potem ko so bili desetletja žrtev poskusov »integracije«.

Sredi naše zime pristanemo v Sydneyju, sredi njihovega poletja, 30° Celzija ob osmih zjutraj. Sidat de Silva, filmski snemalec in eden od organizatorjev festivala nam priporoči nekaj oseb, ki sodelujejo s prvotnim prebivalstvom. Na poslano prošnje casting agencijam po tednu dni ne dobim nobenega odgovora. Odzove se le »črni« Metro Screen, ki objavi oglas, da iščemo aborigin-

¹ Lindqvist, Sven: *Terra nullius: potovanje po nikogaršnji zemlji*. Ljubljana, Društvo Festival Sanje, 2008.



Thomson of Arnhem Land



Avstralija

skega igralca in blackfellows. Od belskih agencij nobene pomoči – nobenega glasu.

Značilno podobo aborigina lahko opiše skoraj vsakdo. Izčiščena podoba življenja, prilagojenega težkim naravnim razmeram. Za to je zaslužen antropolog, fotograf in tudi filmar, ki je zaradi krize s »sovražniki« domačini v The Arnhem Landu na severozahodu Avstralije na Caledon Bayu več let živel med domačini, takšnimi, kot so od nekdaj bili. Donald Fergusson Thomson, znan kot prijatelj ljudstva Yolngu, je zapustil največjo zbirko uporabnih in umetniških predmetov, zapisov in fotografij o aboriginih. Že v 30. letih prejšnjega stoletja je kot vladni odposlanec in eden redkih belcev, ki je živel »črno« življenje, ponudil idealen predlog za ohranitev aboriginske kulture, a jih je država sklenila asimilirati. Pred smrtjo je javno povedal, da je bila »asimilacija enaka iztrebljanju«. Za kasnejše generacije je zapustil skrivnosti aboriginske simbolne pisave na sporočilnih tablic, umetniških predmetov, igrač, orodij in svetih predmetov. Dokumentarec *Thomson of Arnhem Land* (2000, John Moore), večinoma narejen iz Thomsonovih fotografij, nam izda tudi žalostno resnico o tem, da bi aboriginsko kulturo lahko videli tudi v gibljivi sliki, a je požar uničil njegovo triletno filmsko delo. Verjetno nam bi filmska umetnost najlaže približala tuj svet. Kljub tej strašni izgubi je prav filmska industrija najbolj razširila pojavnost in siceršnje redko prisotnost »črnih« v avstralskih filmih. Nekaj filmov iz zadnjega obdobja pa na novo odkriva aboriginsko naravo.

Magijo še najbolje uspe ujeti prav filmu, ki kaže lepoto, modrost in talente pozabljenega ljudstva. Apokaliptični film *Poslednji val* (The Last Wave, 1977, Peter Weir) nam njihove skrivnostnosti ne razjasni, nasprotno, še poveča jo. Nekakšna Da Vincijska šifra pozabljenih civilizacij južnega pola, kjer pomeša v napeto dramo o katastrofi tako staroselsko prebivalstvo kot južnoameriške civilizacije, ki naj bi enkrat v zgodovini dosegle obale Avstralije. Vseeno pa uspe skozi to fantazijsko zgodbo odlično portretirati. Kot je rekel režiser o mističnemu liku »črnega«, Nandjiwarri Amaguli sploh ni bilo treba igrati, igre sploh ne razume, moral je le verjeti in videti, res videti, kaj delajo, in šele ko so verjeli v to, kaj delajo, so pristali na sodelovanje in so bili tudi videti prepričljivo. Richard Chamberlain skuša kot odvetnik skupine domorodcev, obtoženih umora, razumeti njihov skrivnostni svet v tajni navezavi z naravnimi vremenskimi katastrofami in svetom sanj ter prastaro medcivilizacijsko prerokbo »zadnjega vala«. Film jih, čeprav se zgodba dogaja v mestu, še bolj odrine iz urbanega sveta v sanjski, napol resnični svet: »Sanje so senca nečesa resničnega.«

Nasprotno pa *Krokodil Dundee* (Crocodile Dundee, 1986, Peter Faiman), Avstralec, divjak in mojster preživetja, nikakor ne bi mogel biti »črn«, saj ga film kaže kot neskromne-

ga, samovšečnega tepca, ki je sicer mnogo pametnejši od ostalih »belih«. Komedija, ki se skoraj izogne prvobitnim prebivalcem, ki naj bi ga naučili vseh večšin preživetja. Pravzaprav jih pokaže kot nerodne in nevedne asimilirane divjake – takšne, kot jih vidi beli človek.

V ne najbolj posrečeni *Avstraliji* (Australia, 2008, Baz Luhrmann) aboriginski igralec David Gulpilil brez besed in le s prisotnostjo popolnoma zasenci Nicole Kidman in Hugh Jackmana v njuni najboljši izvedbi. Film nam postreže s precej zahodnim pogledom na avstralske domorodce. Malo v opravičilo in bolj iz romanticizma govori o zamolčanih ukrepih avstralskih oblasti, ki so »črnim« materam jemale njihove otroke, češ da ne znajo skrbeti zanje. Posebej za mešančke, ki so bili ponavadi plod posilstev in belske spolne potrebe ter izživljanja nad »črnim« prebivalstvom, pa beli očetje niso poskrbeli. V filmu nedolžne otroke z misijonskega otoka ob prihodu sovražnih Japoncev seveda reši belec (Hugh Jackman). V fabuli pa tako ali tako vse zakuha presamozavestna novinarka iz Anglije (Nicole Kidman), ki nespame-



Krokodil Dundee



Avstralija

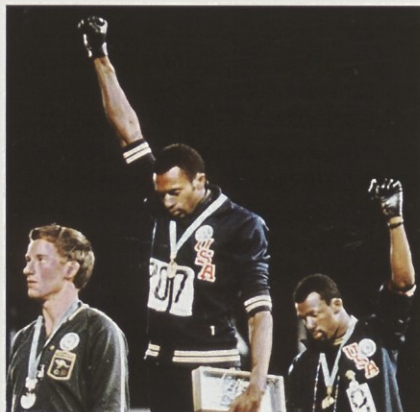
tno izpostavi dečka mešančka povzpnetim belcem, zaradi česar morata umreti njegova mama in stric. Za njegovo rešitev ne umre noben belec ... Film *Avstralija* uči, da se imen tistih, ki so umrli, ne omenja. To je spravljal prve raziskovalce domorodskih jezikov v težave, saj se je slovar s smrtjo nekoga, čigar ime se po smrti ne sme izgovarjati, čez noč spremenil. Beseda oz. ime, ki ga je nosil umrli, je lahko tudi ime rastline, živali ali pojava, in je bila nadomeščena z drugo besedo za isti predmet, rastlino, žival ali pojav.

Belci smo polni pravil; če beseda namreč nekaj pomeni, pomeni zgolj to. Ob kupu pravil pa si izmišljujemo vsak dan nove zakone in prepovedi, čeprav je pravi zakon le eden: živi in pusti živeti. Naša civilizacija je nagnjena k malikovanju mrtvih. Častimo jih mnogo bolj kot tedaj, ko so bili še živi in ko bi jih bilo vredno častiti ali jim vsaj zaupati. Pri aboriginih pa se imen umrlih ne sme niti omenjati. Z večtedenskim ritualom jih pospremijo v novo življenje. Mi živimo za preteklost, oni za prihodnost.

Z izgovorom da »črne« matere ne znajo skrbeti za svoje otroke, da jih zanemarjajo, da živijo v nehigienskih razmerah, so belci uničili vrsto »izgubljenih« generacij. Otroke so prisilno vzgajali za sužnje belcem, nasilno so jim vsiljevali zahodno znanje in v divjini popolnoma neuporabno kulturo. Hoteli so jih prikazati kot navadne divjake brez čuta za sočloveka, ki pa ga v resnici

manjka nam. Aboriginski otroci so živeli srečno in polno otroštvo. Ne le starši, za njih je skrbela celotna skupnost. Sploh če vemo, da so se deklince od pradavnine igrale z ovalno igračko, ki je imela vdolbinico kot usta. Okoli vratu jim je visela vrv, ki se je končevala s stožičastima objektoma, ki so ju punčke namestile v vdolbino v ovalni igrački, ki so jo v igri pestovale v naročju. Ja, učile so se dojeti. Težava je tudi, da je bila večina zgodnjih priseljencev na južnem otoku iz razsutih, pijanskih družin, kaznjencev, lovcev za dobičkom, ljudje z roba družbe, pa tudi misijonarji so zaradi lastnega manka vzgoje in ljubezni namerno črnili domorodce. In razvilo se je sovraštvo do preprostega, skromnega ljudstva. Zatirani, diskriminirani, brez osnovnih človekovih pravic, a so vendarle preživeli do danes.

Toda o »črnih« se raje ne govori. Razmerje Avstralije do svojih domorodcev lepo ilustrirajo



Peter Norman, Tommie Smith, John Carlos

ra njihov odnos do enega največjih (belih) avstralskih športnikov, Petra Normana. 1968, olimpijske igre v Mexico Cityju. Ameriška reprezentanca je bila razdeljena na belce in temnopolte. V ZDA so vrel protirasistični nemiri. Petru Normanu je uspelo v finalu teka na 200 m postati najhitrejši belec; uspelo se mu je vriniti med dva afroameričana. Tommie Smith in John Carlos sta na podelitvi kolajn sredi stadiona dvignila črno orokavičeno pest v podporo gibanju Black Power, Norman pa ju je podprl s pripunko. Sledil je suspenz vseh treh. Med temnopoltim prebivalstvom ZDA sta postala Američana junaka, tihi protest Normana pa je v Avstraliji naletel na popolno zavrnitev in ostal je brez časti za dosežek (njegov tedanji rezultat je še zmeraj avstralski rekord). Štiri leta kasneje, na poletne olimpijske igre v München leta 1972, prvič v zgodovini sodobnih olimpijskih iger Avstralci niso poslali sprinterske ekipe. Raje so se odrekli rezultatom, kot da bi poslali Petra Normana, tihega podpornika črnškega gibanja. Niso ga povabili niti k domačim olimpijskim igram v Sydneyju leta 2000 (na otvoritev je tako prišel kot gost Američanov).

Po štirih dneh vožnje jih prvič srečam. Na peščenih obali plitve reke v Port Augusti skupina aboriginskih dečkov lovi ribe. Eno jim pomagam sneti s trnka. To jih ohrabri in me povprašajo o moji poti. Slovenija je predaleč, poznajo pa pot do Coober Pedyja, 700 km oddaljenega rudarskega mesteca,



Vztrajanje

kjer imajo vsi sorodnike. Po sorodstvenih vezeh se njihova družba kar najbolj loči od naše. Mi smo uspeli v zadnjih stoletjih povzdigniti tehnologijo, nadzor narave in denarni vrednostni sistem, kar je našo civilizacijo prignalo do vojn, genocidov in splošne svetovne krize, njim pa se je skozi sorodstvene odnose, mir in ljubezen uspelo ohraniti 40.000 let. »Zapleten sistem, ki v 'očetovstvo' zajame tudi brate stričeve žene in svakove strice.«² Sorodstvene vezi so ustvarile njihovo »socialno zavarovanje«. In belci so hoteli uničiti prav to. Pod asimilacijo so razumeli, da je treba »črne« razseliti, njihove otroke poslati v prevzgojo, kjer so jim govorili, da so njihovi sveti predmeti brez vsakršne (simbolične) vrednosti ...

Coober Pedy v jeziku domorodcev pomeni »white man's hole«. V njem so snemali **Pobesnelega Maxa** (Mad Max, 1979, George Miller), v bližini pa še vrsto drugih filmov, med njimi tudi **Rdeči planet** (Red Planet, 2000, Antony Hoffman), **Priscillo, kraljico puščave** (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert, 1994, Stephan Elliott). Videti je popolnoma opustelo. Prazni hoteli samevajo in table na vsakem koraku opozarjajo, da ne smeš zaiti s poti, saj je vsa okolica pod zemljo navrtana, površje pa je s kupčki sipajočega peska videti kot pokrajina nešteti

iztečenih peščenih ur. Odkar je »črni« deček sredi drugega desetletja 20. stoletja odkril sijoče, barvaste kamne – opale, je pokrajino v upanju po bogastvu prekopalo na tisoče rudarjev od vsepovsod. Zlahka sliši tudi grščino ali hrvaščino. Po mestu zunaj lokalov posedajo »črni«. Beli jih ne marajo, ignorirajo jih in se jih nemara celo bojijo. Obtožujejo



Jedda

jih bolezn, tatvin, požigov, umorov ... že od nekdaj. Oni so krivi za vse. V Coober Pedyju spoznamo skupino od alkohola in brezdelja utrujenih aboriginov. Alkohol je verjetno najhujše, kar jim je prineslo srečanje z belci, saj so brez encima za njegovo razgradnjo. Vendar globoko v sebi kažejo dostojanstvo in skromnost. So kar preveč prijazni in zaupljivi. Z njimi posedamo dolgo v noč. Besede tečejo o svetovih, o njih, o nas. Starec in potepuška psička ležita na meni sredi puščavskega parkirišča. Drugo jutro najdem platenko vode in zraven skrbno položeno cigareto. Darilo.

Verjetno ni naključje, da v največjih avstralskih uspešnicah **Pobesneli Max**, **Pobesneli Max 2 – Cestni bojevnik** (Mad Max 2: The Road Warrior, 1981, George Miller) in **Pobesneli Max 3 – V Thunderdomu** (Mad Max Beyond Thunderdome, 1985, George Miller in George Ogilvie) ni ne duha ne sluha o »črnih«.³ Kot da katastrofo preživi le dekadentna družba. Čeprav se postapokaliptična trilogija ukvarja s preživetjem v puščavi, kar je prav sposobnost domorodcev.

Prvi film, ki je na ta način prikazal aborignsko kulturo, je **Jedda** (1955, Charles Chauvel), ki je tudi prvi avstralski barvni film. Za »coulours« potrebujemo »coulours«. Zgodba govori o črni deklici, ki jo v avstralskem outbacku vzgoji bela mama, ki je izgubila lastno dete in jo vzgaja kot lastno hči po zahodnih navadah in običajih. A ko deklica odraste, ji »črna« narava, kljub obljubljeni poroki z belcem, ne da miru, zato se odpravi iskat korenine za instinktom v divjino, kakor je dolgo veljalo splošno prepričanje, da »črni« pač ni mogoče prevzgojiti. Ne »bela« ne »črna« je obsojena na žalosten konec, svojega mesta ne najde niti med domorodci, ki je ne sprejmejo za svojo, niti v belem svetu. Film »črne« prikaže kot divjake, ki

2 Lindqvist, Sven: *Terra nullius: potovanje po nikogaršnji zemlji*. Ljubljana, Društvo Festival Sanje, 2008.

3 Če seveda odmislimo nastop afroameričanke Tine Turner v tretjem delu ...

nimajo razumevanja za drugačne, kot divje ljudstvo, ki ne bo našlo mesta v novem svetu belcev. Tako deklica, ki je bila vzgajana v beli družini, kot njen »črni« ugrabitelj se vržeta pred puškami belih v prepad. Kljub vsemu je to prvi filmski zapis, ki aborigine kaže kot ljudi z lastno kulturo, film pa je bil uvrščen v tekmovalni program festivala v Cannesu.

V mladostnih in svobodnih 70. letih se zgodi nekaj nadvse nenavadnega. V tekmovalnem programu Cannesa se pojavi nov film z avtohtonim avstralskim prebivalstvom. Podobno kot *Švedska ljubezenska zgodba* (En kärlekshistoria, 1970, Roy Andersson), ki kaže nedolžno, prvinsko ljubezen med trinajstletnikoma, *Walkabout* (1971, Nicolas Roeg) govori o prepovedani ljubezni (bolje rečeno zaupanju, saj to še ni čisto prava ljubezen) med belo deklico in »črnim« fantom, ki deklico skupaj z bratcem najde v puščavi. Tu sta se znašla povsem odrezana od znanega sveta. Njun beli oče ju je pripeljal v puščavo, ju poskušal ustreliti in nato zažgal samega sebe. Film odlično prikaže avstralsko divjino, ki jima jo odkriva mlad aborigin. Divjino kaže skozi oči domorodca, ki mu ni tuja tako kot izgubljenima belcema, pač pa jasna, razumljiva, polna in bogata. Tako kot nam mestni vrvež. Puščava, prekipajoča od življenja, celo vode, če jo znaš iskati, polna živali, ki niso strašljive prikazni. Čeprav so neznane in skrivnostne, so takšne, kakršne živali so: nedolžne, lepe, žive. S pomočjo »črnega« vodiča, s katerim se kljub jezikovni razliki vendarle sporazumevata z govoricco telesa, najdeta belca pot nazaj k lastni vrsti. Romantična zgodba, ki časti življenje skozi prepovedano ljubezen, daleč stran od zahodne civilizacije v ljudeh odkriva človeka. *Walkabout* je film o odraščanju in spoštovanju. Popotovanje je lep portret svobode. Na velikem platnu prvič zablesti najslavnejši aboriginski igralec, še rosno mlad David Gulpilil, ki se kasneje pojavlja v večini filmov z aboriginsko tematiko.



Stik

Vendar pozneje »črni« kot glavni liki izginijo iz filma. Začne se obdobje jedrskega oboroževanja. Angleži in Avstralcji brez vprašanj zasedejo deželo domorodcev. Sredi puščave naredijo raketno oporišče za nuklearne poskuse. Vlada je obvestila belsko kmečko prebivalstvo v redko naseljeni deželi, a je nevarnost jedrskih poskusov »črnim« zamolčala. To je bil pravi stik dveh civilizacij. Prastara civilizacija se je srečala z atomsko dobo. Nekateri domorodci, ki sploh še niso videli belega človeka, so se nepričakovano srečali z raketami dolgega dosega. Dokumentarni film *Stik* (Contact, 2010, Martin Butler in Bentley Dean) skozi osebno izpoved nekaj prič, ki so jih odkrili na področju testiranja in so se prvič srečale s tehnologijo in z belim človekom, pripoveduje zgodbo celotne »črne« Avstralije. Pri čemer so si belci prisvojili celo ime za smrtonosne rakete. Woomera je namreč pripomoček za lučanje kopja, namenjen izključno lovu in ne masovnemu uničenju človeštva. Podobno kot tomahawk – bojna raketa zrak-zemlja. Še danes je v avstralski puščavi raztrosen radioaktivni plutonij, ki se bo razgradil šele čez 300 let. Poskusi, da bi ga pospravili na varno, so bili opuščeni.



Poslednji val



Walkabout

Konec 80. let se v velikih galerijah širom sveta pojavi vse več aboriginskih umetnikov, njihova kultura pa postaja vse bolj prepoznava. Kljub bojkotu Petra Normana je olimpijske igre v Sydneyju otvorila aboriginska atletinja Cathy Freeman, ki je na igrah tudi zmagala v teku na 400 m. Raziskave stopinj v okamnelem blatu so pokazale, da so bili pred tisočletji avstralski domorodci skoraj enako hitri kot svetovni rekorder, Jamajčan Usain Bolt. Več kot 20.000 let stari fosili, ki so jih našli v enem od avstralskih jezer, namreč pričajo, da so domorodci bosi po mehkem terenu dosegali hitrost najmanj 37 km/h. Bolt si je zmago na 100 m na SP v Berlinu 2009 pritekel s hitrostjo 42 km/h. Zato so strokovnjaki prepričani, da bi tedanji aborigini z današnjo opremo in na atletski stezi dosegli hitrost vsaj 45 km/h. Aborigini so leseno kopje, precej težje od tistega, ki ga danes mečejo na stadionih, metalni tudi 110 metrov daleč, kar je 11 metrov in pol dlje, kot znaša svetovni rekord. Torej rezultati atletinje Cathy Freeman niso naključje.

Šport in večja prisotnost ter zanimanje za aboriginsko umetnost sta sprožila novi »črni val«. V nekaj letih je nastalo več filmov s to tematiko. Na dan so prišle socialne teme iz zgodovine in sodobnosti. Leta 2002 tako nastanejo kar trije filmi. Po resnični zgodbi Doris Pilkington posnet film *Za ograjo* (Rabbit-Proof Fence, 2002, Phillip Noyce) se mnogo bolj ganljivo in natančneje kot *Avstralija* ukvarja z otroci izgubljene generacije. Zgodba deklice, ki z mlajšo sestrico pobegne iz prevzgojnega zavoda, kjer »črne« deklice učijo belskih manir, je film o preživetju, vztrajanju in iznajdljivosti.



Za ograjo

Deklici sledita 800 kilometrov dolgi ograji, postavljeni proti kuncem, ki so z belskim prihodom preplavili celino. Sledita ji, ne da bi videli zemljevid, ne da bi resnično vedeli, da ju bo to pripeljalo do doma, hranita le bežen spomin, da je blizu doma nekaj, čemur se reče »The Rabbit-Proof Fence«. Ograja in misel na mamo jima dajeta vero za nadaljevanje poti. Le s preživitvenim nagonom jima uspe pobegniti tudi »črnemu« sledniku v službi policije, ki ga odigra David Gulpilil, na videz urejen stezosledec, v tujem svetu izgubljen suženj. Kljub vsemu stezosledec spoštuje njuno vero v življenje, ki ju na koncu pripelje domov.

Vlogo stezosledca Gulpilil nadaljuje v filmu *The Tracker* (2002, Rolf de Heer), kjer sledi pobeglemu aboriginu, ki naj bi umoril belko. Takšne obtožbe so bile vsakdanje v avstralskem outbacku. Še danes je zaradi pomanjkljivega pravnega sistema, brezposelnosti in diskriminacije v zaporih nadpovprečno število »črnih«. Oblasti so aborigine

poskušale asimilirati skozi vso zgodovino. V 2. svetovni vojni so iz njih želeli napraviti celo elitno vojsko, zaradi njihovih sposobnosti seveda. Tak je tudi stezosledec. Suženj belcev, ki vklenjen vodi tri može postave po sledih ubežnika. Pod popolno nadvlado belih. Vendar se skozi film situacija obrne in lutka v igri belcev postane s potovanjem v puščavo tisti, ki manipulira z njihovim neznanjem in njihovimi strahovi. Če je v *Mrtvecu* (Dead Man, 1995, Jim Jarmusch) Johnny Depp vedno bolj mrtev, čeprav je skozi popotovanje vedno bolj živ in dlje, kot so od »sveta«, bolj postaja to, kar so bili njegovi predniki. In na koncu odide. Domov. Pravzaprav gre v vseh filmih z aborignsko tematiko – čeprav skozi portret sodobnega socialnega miljeja kot v filmih *Beneath Clouds* (2002, Ivan Sen) in *Samson in Dalila* (Samson and Delilah, 2009, Warwick Thornton) – za iskanje doma. V vseh »črni« nekako potujejo, čeprav včasih ceste sploh ni, je le pustinja, s trdoživim nizkim grmičevjem in z evkaliptom. A vendar znajo najti pot domov.

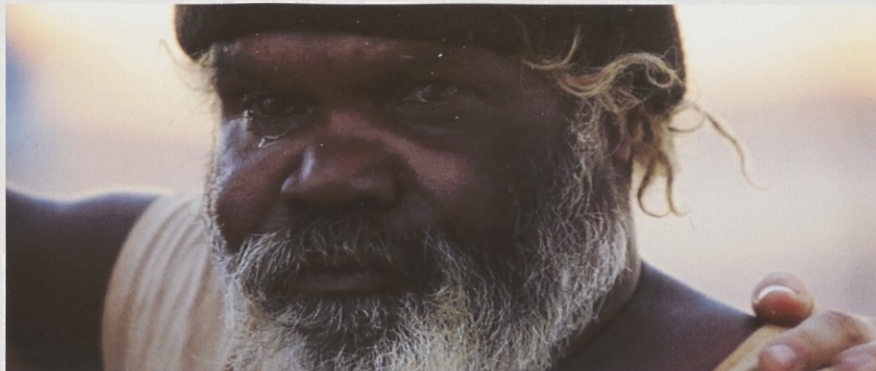
Odhajamo iz Coober Pedyja. Iz puščave se vračamo v Sydney. Neskončna pokrajina. V celem dnevu naletimo le na eno bencinsko črpalko. Razdalje delajo poti. In dežela, ki deluje, kot da tu ne more preživeti nihče, vendarle ni pusta ... V Sydneyju se dobimo s »črnima« igralcema Billyjem McPhersonom (*Dead Heart* [1996, Nick Parsons]) in Alfijem, ki je igral v *Krokodilu Dundeeju*. Žal pa v okolici Sydneyja ne najdemo prave lokacije. Epizoda bi morala biti posneta v puščavi, okolica Sydneyja pa je zaradi obilnih padavin videti zeleno kot Anglija. Lahko si je zamisliti, da so prvi evropski prišleki, ki so se naselili na tem mestu, videli deželo



Deset kanujev

kot nadomestilo za stari dom. Dom, ki so ga prastari prebivalci s tem izgubili in ga iščejo še danes.

Po zlati dobi za filme s staroselsko tematiko je bil režiser Rolf de Heer razočaran, »ker se ni prav zares veliko spremenilo«. Menda, ker je gledalcev v Avstraliji, čeprav filmi v Evropi dosegajo uspehe, premalo. Nemara Avstralcem še vedno ni všeč, da s prstom kažejo na pretekle zločine belih. De Heer si je zamislil posneti film v jeziku avtohtonega prebivalstva, po motivih s fotografij Donalda Thomsona iz 30. let prejšnjega stoletja. Zasnoval je poetični portret nekdanjega časa. **Deset kanujev** (Ten Canoes, 2006, Rolf de Heer), za katerega je dobil posebno nagrado žirije v Cannesu leta 2006, je film iz drugega sveta, iz sveta prednikov, ko belcev na južnem otoku še ni bilo. Je film o miru, o vsakdanu teh skrivnostnih ljudi, o njihovih navadah in običajih, ki jih prikazuje skozi ljubezensko zgodbo in preplet dveh časov; časa, ki se ga spominjamo, in časa prednikov. Govori o lepoti življenja, o večnem kroženju in o tem, da vzporedno s pojmi tukaj in zdaj obstaja še sanjski čas, v katerega ljudje zdrsejo, kadar spijo. V davni preteklosti, verjamejo »črni«, je bil le sanjski čas, na neki točki pa je prišlo do cepitve in nastala je razlika med časom v budnosti in tistem v spanju. Tu »črni« ne iščejo doma, niso preganjani in niso izgubljeni, so eno s svetom, eno z vsem, kar jih obdaja. Film je pesnitev o času, ki je nekdanj bil in ki ga ne bo nikoli več. Morda v sanjah, morda v sanjskem času.



Vztrajanje

Mednarodno razvpiti avstralski filmi so eno, a pravi obraz Avstralije se skriva v filmih s »črnimi«. Ne vem, ali jim je po sreči ali po naključju v filmih vedno uspelo ohraniti lasten jezik, za razliko od Indijancev, ki so ga v skomercializirani filmski industriji skoraj povsem izgubili. Tudi afriški temnopolti v mnogih filmih govorijo perfektno angleščino. Aboriginom pa jezik vedno ostaja. Njihov, poseben, neznan. Ko so slišali nas govoriti slovensko, se jim je na obrazu izrisal otroško radoveden pogled.

Pot nazaj. Na letalu nam postrežejo tudi z novejšim avstralskim filmom **Bran Nue Dae** (2009, Rachel Perkins), s komičnim muzikalom, ki sicer nima slabih namenov in se norčuje tako iz »črnih« kot belih. Za film, ki naj bi govoril o resni temi, asimilaciji staroselskih prebivalcev v zahodno civilizacijo, je preveč zabaven, preveč daleč od resnice. A skozi zabavno pop popevko mu uspe izdavi: »*There's nothing I would rather be than an Aborigine*«, v čemer je nekaj resnice. »Aborigine« nam The Oxford English Dictionary definira kot avtohtona

ljudstva ali etnične skupine, ki so domorodne deželi ali regiji. Najbolj pa se je ime ohranilo za avstralska staroselska plemena. In kaj je sporočilo filma? Naj se vsak vrne tja, od koder se je vzel? Glede na režiserkino dokumentarno TV-serijo **First Australians** (2008, Rachel Perkins), ki govori o asimilaciji in življenju po prihodu belcev na južno celino, verjetno ne. Če danes pogledamo zemljevid sveta, je le malo krajev, kjer se je ohranila prvobitna kultura. Večino sveta je belska zahodna civilizacija zahtevala zase in ga stoletja uničevala. Pravi staroselci so se ohranili le tam, kjer ni prav veliko dobrin: na ledu, v močvirju, puščavah ... Amazonski Indijanci, Eskimi, Bušmani, Pigmejci, Tutsiji, Laponci, avstralski aborigini ... Vsi živijo v okolju, ki ni prijazno ljudem in kjer je preživetje skrajno težko, natančneje, kjer ni nobenih naravnih bogastev.

Danes so aboriginski spominki, bumerangi in didgeridooji, tržna atrakcija in prepoznalni znak Avstralije. Vendar jim država še vedno ni vrnila njihove zemlje. Ne dobivajo služb in redki belci jih sploh pozdravljajo. Za aborigine pravijo, da so prilagodljivi, da se bodo že znašli. Vsak deseti »črni« je umetnik in skoraj vsi so v daljnem sorodstvu. Nekateri trdijo, da imajo prirojen kompas, drugi spet, da so prvi astronomi. Še vedno ostajajo uganka, tako za antropologe, sociologe kot zgodovinarje; skrivnost, ki je zahodnjaki ne znamo razumeti. Njihova umetnost se v peščenih risbah razpiha, njihova sveta drevesa prerastejo novi poganjki. Odsev njihovega sveta nas uči, kako bi morali živeti, da ne bi uničili samih sebe. Njihova umetnost posnema naravo, instrumenti pa življenje. Čeprav živijo v naši civilizaciji, s svojimi pesmimi, slikami in plesi ohranjajo tisto, kar je njihovo. Ohranjajo »dream time«. Sanje. Že zato jim je vredno prisluhniti. Menda resnica še vedno spi in čaka.



The Tracker

Živeti tako kot ostali svet

Kinematografija Nicholasa Raya
Andrej Gustinčič

»Obstajajo gledališče (Griffith), poezija (Murnau), slikarstvo (Rossellini), ples (Eisenstein), glasba (Renoir). Odslej obstaja film. In film je Nicholas Ray.« Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, 1958*

»V glavnem, Nick ni maral svoje generacije. Imel jo je za izdajalsko. Njihovo izdajo je, z lastnimi besedami, opisal »kot če bi svojemu otroku rekel, da ti skoči v naročje, potem pa umaknil roke.«
Susan Ray, vdova Nicholasa Raya**

* Godard, Jean-Luc in Milne, Tom (ured. in prev.) *Godard on Godard*; Da Capo Press, New York in London, 1986, str. 64.

** Ray, Nicholas in Ray, Susan *I Was Interrupted: Nicholas Ray On Making Movies*; University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995. Str. xxii.

Jean-Luc Godard je leta 1958 v *Cahiers du cinéma* zapisal: »Film je Nicholas Ray.« In to je že jasno ob prvih kadrih Rayevega prvenca *Živijo ponoči* (*They Live by Night*, 1949).¹ Ta se začne s kadrom v poljub objetega para, opremljenega s podnapisom, da »nista vpeljana v svet, v katerem živimo«. Svetloba okoli njiju migota. Ko se pojavi naslov filma, fant in punca pogledata v smeri kamere kot prestrašeni srni. Ta tesnoba, toplo razsvetljen kader se pretopi v posnetek iz zraka: avto, poln moških, drvi po polju. Film ni več videti glamurozno, ampak kot dokumentarec. Pride do nasilnega obračuna ter bega treh likov čez polje. Vse se premika: kamera, junaki, njihove srjace in lasje v vetru.

Že preden ugotovimo, kaj se dogaja, sta Rayeva kamera in montaža ustvarila občutek prekinjenega raja, idile, ki se pretopi v kruto in hitro akcijo, občutek, da se bo nekaj lepega brutalno prekinilo. To ne le vidimo, ampak prav čutimo, kar je bila največja odlika filmov Nicholasa Raya.

Rayeva umetniška in ideološka priporočila so bila brezhibna, še preden je posnel svoj prvenec. Rojen v mestecu Galesville v državi Wisconsin je mladost preživel na meji delinkvence. Začel se je ukvarjati z radijskim novinarstvom in postal član utopistične umetniške kolonije Taliesin Fellowship pod vodstvom arhitekta Franka Lloyd Wrighta. Po nikoli pojasnjem sporu z Wrightom (morda je šlo za Rayevo biseksualnost) je zapustil Taliesin. V New Yorku se je intenzivno ukvarjal z levim gledališčem v času eksplozije levičarske kulturne aktivnosti, ki jo je s svojim New Dealom podžigal predsednik Roosevelt in ki je vključevala režiserje, kot so bili Elia Kazan, Anthony Mann in Joseph Losey. Delal je za Federal Theater, ki je pod okriljem Rooseveltove vlade postavljala progresivne in populistične predstave. Zatem je potoval po ameriškem podeželju v iskanju izvirne ljudske glasbe v službi slavnega ameriškega folklorista Alana Lomaxa.

Ena ironij Amerike po 2. svetovni vojni je bila ta, da so tisti, ki so najintenzivneje sodelovali v Rooseveltovih socialnih programih 30. let, postali glavne tarče lovcev na čarovnice v protikomunistični norosti 50. let. Levi populizem in razredna solidarnost, ki ju je med gospodarsko krizo promoviral sam Washington, so bili za lovce na rdečkarje primer komunistične infiltracije ameriške kulture. Joseph Losey je v tem času zapustil ZDA. Elia Kazan je popustil in postal ovaduh. Ray tudi,



Pohlepneži

a je bilo njegovo sodelovanje z Odborom za neameriška dejanja spodnjega doma ameriškega kongresa (The House Un-American Activities Committee/HUAC) tajno. Datum in podrobnosti so neznani. To vemo le zato, ker je Rayeva prva žena Jean Evans povedala biografu Bernardu Eisenschitzu, da je ji Ray priznal, da je njo imenoval kot osebo, ki ga je seznanila s komunizmom.²

Petdeseta leta so ostala v ameriškem spominu kot bogato ter nedolžno obdobje med 2. svetovno vojno in nemirnimi 60. leti. Ampak 50. leta so zaznamovali boji za državljanske pravice, porast uličnih tolpa, korejska vojna in številni strahovi: atomska bomba, komunizem – in hkrati protikomunizma. Kot delinkvent, levičar, umetnik, upornik in ovaduh je bil Ray sestavina Amerike svojega časa in njegovi filmi nudijo galerijo likov, ki so ali izključeni iz povojne sreče ali pa se v njej dušijo ter se opotekajo na robu brezna. Hrepenijo po nekem občutku pripadnosti ali kot reče junakinja filma *Živijo ponoči*: »Živeti tako kot ostali svet.« Hkrati ustvarjajo nadomestne družine v času tihe atomizacije institucij, kot je družina.

Tu so prestopnik, čigar usoda je zapečaten, ko ga pošljejo v zapor pri šestnajstih (*Živijo ponoči*), pisatelj, ki zapravlja svoj talent v Hollywoodu ter ne more obvladati lastne nasilne narave (*V osamljenosti* [In a Lonely Place, 1950]), policist, ki ga poklic posurovi (*Na nevarnih tleh* [On Dangerous

Ground, 1952]), ostareli rodeo jezdec, ki ga je življenje spregledalo (*Pohlepneži* [The Lusty Men, 1952]), ženska, ki poskuša uspeti med populistično paranojo in hinavščino moškega sveta (*Johnny Guitar* [1954]), mladi, ki se upirajo samozadovoljstvu in hipokriziji staršev (*Upornik brez razloga* [Rebel Without a Cause, 1955]), ali intelektualec v vojni (*Bitter Victory* [1957]). Še veliko jih je, vse do Jezusa kot upornika z razlogom v spektaklu *King of Kings* (1961). Ne obstaja jasnejši primer Rayeve vizije povojne Amerike ali življenja sploh kot prav kontrast med nakičeno ameriško folkloro parad, zastav in mažoretka, ki je sestavni del spektakla rodea v filmu *Pohlepneži*, ter svetom negotovih, obupanih jezdecev, ki ponosno kažejo rane, ki so jih ohromile in obsodile na revščino in pozabo. »Ta film ni vestern,« je Ray povedal na neki projekciji filma leta 1979. »To je film o ljudeh, ki želijo imeti lastno hišo. V času, ko smo snemali, je bila to največja želja Američanov.«³ Njegovi junaki hrepenijo po konformizmu, ampak ga ne zmorejo. Želijo si pripadati, živeti tako kot ostali svet. A tega niso sposobni. So uporniki – ne iz prepričanja, temveč ker ne zmorejo biti del sistema. Tako kot sam Ray.

Veliko Rayevih junakov je zgub, ampak Ray se razlikuje od Johna Hustona, velikega kronista poraza v klasičnem ameriškem filmu. Ray je ljubil svoje junake do konca, do sentimentalnosti, in jim je pogosto podarjal

2 McGilligan, Patrick: *Nicholas Ray: The Glorious Failure of an American Director*; HarperCollins Publishers, New York, 2011, str. 211.

3 Ray, Nicolas v *Svetlikanju nad vodo* (Lightning Over Water), režija Wim Wenders in Nicholas Ray, Road Movies Filmproduktion, Viking Film, Wim Wenders Productions, 1979.

1 Čeprav je posnel svoj prvenec leta 1947, je prišel v ameriška kina šele leta 1949 in je bil kot tretji Rayjev film distribuiran v ZDA.



Na nevarnih tleh

srečne konce. Pritisk studiev in cenzorjev ni kriv za vso razvodenost, ki jo najdemo recimo na koncu *Upornika brez razloga*. A tudi ko so propadli, je bilo v tem nekaj plemenitega: mladega izobčenca Bowieja (Farley Granger) v *Živijo ponoči* ubijejo, ker tako ljubi svojo ženo, da jo mora še zadnjič obiskati, in tako pade v zasedo. Smrt ostarelega jezdeca McClouda (Robert Mitchum) je streznitev za mlajšega jezdeca, ki zapusti rodeo ter se osredotoči na družinsko življenje. Koristi od Bogartove smrti v Hustonovem *Zakladu Sierra Madre* (The Treasure of the Sierra Madre, 1948) pa ni nikakršne, niti v kolektivnem porazu v *Asfaltni džungli* (The Asphalt Jungle, 1950). Vse pri Hustonu je trda, absurdna smola. Kot da slišimo njegov suh smeh nad nesmisлом človeškega prizadevanja. V Rayevih filmih pa režiserjeva ljubezen kar sveti okoli poražencev kot svetniški sij na freskah.

Godard je svojo oceno Raya zapisal v recenziji vojne drame *Bitter Victory*. Zapisal je, da gledalca »ne zanimajo le predmeti, ampak tisto, kar je med njimi ter samo postane predmet,« ter da »Bitter Victory ni odsev življenja, ampak življenje samo, gledano z druge strani zrcala, kjer ga film preseka.«⁴ Poglejmo le prizor, ki se v nočnem klubu odvija med mladim intelektualnim častnikom (Richard Burton), njegovim nadrejenim (Curd Jürgens) in Jürgensovo ženo, Ruth Roman (Burtonova bivša ljubica). Tudi če ne razumemo dialoga, vidimo v prizoru, za

katerega je Godard napisal, da je montiran s »fantastično živahnostjo«, menjajoči se odnos moči, ko Jürgensu postane jasno, da je nekaj med ženo in njegovim podrejenim, in se njegovo vedenje spremeni iz ponosne posesivnosti v negotovost.

Rayevo moč je težko pričarati z besedami. Lahko opišemo Roberta Mitchuma v *Pohlepnežih*, v vlogi McClouda, ostarelega in zdelanega jezdeca rodea, ki šepa čez prazno areno ob somraku, medtem ko okoli njega veter razpihava časopise, kamera pa mu nevsiljivo sledi, tako da Mitchum ostaja v središču kadra, okoli njega pa se razkriva praznina velike arene; ampak ta kader moramo doživeti, da bi razumeli, da nam daje sliko Jeffovega celega življenja. Vse, kar moramo vedeti o njem, je v tem sprehodu čez prazno areno. Kako v *Bigger Than Life* (1956) opisati nepopisno žalost plakatov za



Bitter Victory

romantična mesta – Rim, Firence, London – ki visijo na zidovih družinske hiše, katere ozračje je vse temačnejše in bolj histerično? In kako sploh opisati igro gibanja in barv v konfrontaciji med junakinjo filma *Johnny Guitar* Vienno (Joan Crawford) in skupino meščanov, ki želi obesiti fanta, ki se skriva pri njej. Oblečena je v belo in igra klavir na povišanem podiju, oni pa so v črnem, stojijo v skupini in grozijo. Tako se tudi premikajo kot črna stonoga. In skozi film piha veter makartizma, saj zlobneži uporabljajo terminologijo protikomunizma: »Zbudite se ali pa boste skupaj z ženami in otroci končali med bodičasto žico in ograjo. Čakate to?«

V spektaklu megalomanskega producenta Samuela Bronstona o Jezusu, *King of Kings*, prizor pridige na gori skozi manipulacijo množic, s kadiranjem in z montažo, ustvari naravni občutek dogodka na podeželju. Ko gledamo, kako množice na koncu odhajajo, imamo občutek, da smo dogodek doživeli, ne le gledali. Rayeve zgodbe in liki lahko delujejo klišejsko ali banalno, ko jih opišemo. Njegova uporaba barv in snemalnih kotov lahko zveni shematično ali pretenciozno. Ampak eno je zapisati, da se na koncu *Upornika brez razloga* kamera nagne na levo stran in potem spet izravna, ko policija ustrelji Sala Mineo. Drugo pa je doživeti vso čustveno moč tega giba na platnu.

Lahko prezremo patriarhalno sociologijo *Upornika brez razloga* (»Če bi oče le imel dovolj poguma, da mamu dobro udari, bi bila morda srečna in ga nehala zbadati.«), težje je spregledati način, na katerega Ray snema svoje mlade junake. Spopad med hčerjo in očetom, ki ga moti njena adolescenta seksualnost, je posnet iz nizkega rakurza, kot da ni nič pomembnejšega na svetu od drame, ki se odvija pred nami. Lahko nas motijo vsi kompromisi in tolažbe v zadnjih minutah filma, ampak nič ne bo izbrisalo



Bele sence

spomina na Rayeve *divje nedolžneže*, kar je tudi naslov enega njegovih poznejših filmov, pod vso brezkončnostjo veselja v observatoriju.

Ray je bil veliko več kot le režiser posameznih sijajnih prizorov, čeprav je o sebi nekoč rekel, da je »prekleta dober režiser, ki pa ni nikoli posnel popolnoma dobrega in zadovoljivega filma.« Po nizu spopadov v Holivudu je Ray začel snemati mednarodne koprodukcije s filmom *Bele sence* (The Savage Innocents, 1960), katerega izvirni naslov je idealen za Raya, z Anthonyjem Quinnom v vlogi Eskima. Po brutalnem začetku, v katerem Eskimi ubijejo belega medveda, je film nemogoča kombinacija naravnega in surovega ter prizorov, posnetih v studiu. Vseeno, divji svet tega filma, v katerem nevarnost prihaja ne s strani belih medvedov, ampak kapitalizma in vere, bi lahko služil kot utopija za Rayeve izmučene junake.

Po *Belih sencah* je začel delati za producenta Samuela Bronstona, ki je poskušal v Španiji ustvariti Holivud ali vsaj kopijo Cinecittà. Filmu o Jezusu je sledil še en spektakel, tokrat o boksarski vstaji na Kitajskem v začetku 20. stoletja. Ray se je nekako izgubil med snemanjem epa *55 dni v Pekingu* (55 Days at Peking, 1963). Medtem ko je *King of Kings* vseboval nekaj Rayeve živahnosti in še junaka, ki mu je bil blizu, je bil *55 dni v Pekingu* tog in reakcionaren projekt z nedokončanim scenarijem in vsaj eno zelo temperamentno zvezdnico, Avo Gardner, s katero ni našel skupnega jezika. Ray se je med snemanjem zgrudil. Film sta končala Andrew Marton, ki trdi, da je posnel 65 odstotkov končanega filma, in Guy Green. Ni jasno, ali je režiser doživel infarkt, predinfarktno stanje ali živčni zlom. Kaj bi sploh lahko Raya zanimalo v napihnjenem, imperialističnem spektaklu? Daleč je odtaval od svojih filmov o posameznikih, ki jih je



Med snemanjem Upornika brez razloga



Johnny Guitar

žigosalino in ohromilo življenje. Po besedah vdove Susan je bil to zadnji legitimni film, ki ga je režiral.

Z osebno katastrofo *55 dni v Pekingu* so se začela Rayeva leta v divjini. Taval je po Evropi, odprl nočni klub v Madridu, anonimno popravljaj scenarije, poskušal posneti film v Jugoslaviji ter film z Rolling Stonesi. Vsi projekti so propadli. Postal je kulturna figura, prepoznavna po divjih sivih laseh in gusarski prevezi za oko, in živel je nomadsko življenje. Že med snemanjem filma *King of Kings* je njegov prijatelj ter domnevni ljubimec, pisatelj Gavin Lambert zapisal, da je »vsak prostor, v katerem je bival, deloval kot hotelski apartma, nikoli kot dom«. ⁵

V Ameriko se je vrnil leta 1969, da bi posnel dokumentarni film o sojenju čikaški

⁵ Lambert, citiran v McGilligan, str. 399.



Upornik brez razloga

sedmerici, organizatorjem burnih protivojnih demonstracij v Chicagu leto dni prej. Posnel je stanovanje Črnega panterja Freda Hamptona dan po tem, ko ga je v postelji ubila čikaška policija.

Ray se je proslavil kot govornik ter profesor na Harpur College v Birminghamu v državi New York. S študenti je snemal film *We Can't Go Home Again* (1976), ki ga do smrti ni uspel končati. ⁶ Nastopil je v filmu *Ameriški prijatelj* (Der amerikanische Freund, 1977) svojega oboževalca Wima Wendersa, s katerim sta skupaj režirala *Svetlikanje nad vodo* (Lightning Over Water/Nick's Film, 1979). Kot napol dokumentarec in napol Rayev projekt o umirajočem umetniku, ki se želi »sestaviti« še pred koncem, je film v bistvu kronika nekega umiranja. In čeprav ga je mučno gledati, nočemo, da se film konča, ker vemo, da pride s koncem tudi konec Nicholasa Raya. »Nick ni želel umreti,« je Elia Kazan zapisal o svojem starem prijatelju. »Želel je vztrajati. Ni popuščal, niti na enem centimetru filma. Tudi v svoji grozljivi zadnji bolečini se je držal vsakega zadnjega metra filma, ki bi ohranil njegovo življenje. Razumem, morda mislite, da je to izumetničeno. Meni pa se to zdi junaško.« ⁷

⁶ Film, končan pod nadzorom Rayeve vdove Susan, je lani doživel premiero na Beneškem filmskem festivalu.

⁷ Kazan, citiran v McGilligan, str. 491.



Holivudski komunist v komunističnem Holivudu

Miha Mehtsun

Zaključek letošnjega 40. FESTa v Beogradu (24. 2.–4. 3. 2012) je obeležila premiera prav posebnega filma, ki je nastajal več kot 30 let. **Doktor Ray in hudiči** (Doktor Rej i đavoli, 2012) režiserja Dinka Tucakovića govori o treh letih, ki jih je Nicholas Ray sredi 60. let prejšnjega stoletja prebil v Beogradu in Zagrebu. Iz skopih zapisov o Rayevi jugoslovanski avanturi v uradnih biografijah lahko izvemo le, da je tam hotel posneti film po scenariju *The Doctor and the Devils*, ki ga je valižanski pesnik Dylan Thomas leta 1953 napisal za britanskega producenta Donalda

Taylorja in ki govori o znanstveniku, ki za svoje eksperimente uporablja na sumljiv način pridobljena človeška trupla. Ray je imel za sabo že vrsto odmevnih filmov z *Upornikom brez razloga* (Rebel Without a Cause, 1955) na čelu, ki mu je prinesel tudi oskarjevsko nominacijo, vendar se je v tem obdobju zaradi zdravstvenih težav, povezanih s prekomernim uživanjem alkohola in drugih substanc, ter zaradi svoje umetniške težavnosti in domnevnega levičarstva znašel v nemilosti pri holivudskih šefih.

Zato pa je več razumevanja in zanimanja pokazal tedanji šef beogradskega Avala filma Ratko Dražević, vojni veteran in častnik tajne službe, po eni strani svetovljan in bonvivan, po drugi pa neusmiljeni likvidator, ki je dobil nalogo, da odpre vrata zahodnim koprodukcijam in uveljavi jugoslovanski film v tujini. Nekaj časa je šlo vse kot po maslu: Ray je dobil zagotovilo za financiranje projekta, v katerem naj bi glavni vlogi pripadli Jamesu Masonu in Geraldine Chaplin, rdeči porsche, ki je na ulicah Beograda povzročil pravo senzacijo, ter neomejene količine alkohola

Doktor Ray in hudiči

in namestitev na Hvaru za čim hitrejšo in lažnejše delo pri adaptaciji scenarija, Dražević pa je v mislih že koval načrte za osvojitve festivala v Cannesu. A stvari so se obrnile drugače: po številnih zapletih (ki jim je botrovalo več dejavnikov, od rivalstva med Avalo in zagrebškim Jadran filmom do dolgov Avala filma zaradi finančnega poloma koprodukcijskega spektakla *Marko Polo* [La fabuleuse aventure de Marco Polo, 1965, Denys de La Patellière idr.]) je Ray zapustil Jugoslavijo in ni nikoli več posnel visokoproračunskega celovečerca, Dražević pa je svoje sanje uresničil leta 1967, ko so *Zbiralci perja* Aleksandra Petrovića dobili veliko nagrado žirije v Cannesu ter bili nominirani za oskarja v kategoriji tujejezičnih



Doktor Ray in hudiči

filmov. Leta 1985 je scenarij *The Doctor and the Devils* končno doživel ekranizacijo pod vodstvom izkušenega direktorja fotografije in režiserja Freddieja Francisa, ki pa ni požela navdušenja.

Dinko Tucaković je za Rayevo bivanje v Jugoslaviji prvič slišal že ob začetku študija na beograjski Fakulteti dramskih umetnosti. Ta zgodba Tucakoviću ni dala miru in ves čas si je prizadeval izvedeti več o njej. Z leti je postal priznan filmski ustvarjalec in teoretik, posnel je celovečerec *6 junijskih dni* (Šest dana juna, 1985) in postal direktor Muzeja Jugoslovanske kinoteke. Prve konkretne korake v smeri realizacije filma o Rayu je naredil po razpadu Jugoslavije, ko je za projekt navdušil nemškega režiserja Wima Wendersa, Rayevega velikega prijatelja. Zaradi težav s producersko hišo iz sodelovanja ni bilo nič, a Tucaković je še naprej vztrajno predstavljal svoj projekt, ki je praviloma naletel na zanimanje.

Leta 2008 je Tucaković dokončal scenarij za film s pomočjo mladega scenarista Dimitrija Vojnova, najbolj znanega po scenariju za dramo *Striženje* (Šišanje, 2010), ki si jo je bilo moč ogledati na lanskem Grossmannu. Zaradi pomanjkanja uradnih podatkov se v zgodbi prepletata resničnost in fikcija, obilica resničnih oseb iz zgodovine filma, ki – nekateri s pravimi imeni, drugi s psevdonimi – nastopajo v scenariju, pa bolj informiranemu gledalcu ponuja nemalo vznemirjenja ob prepoznavanju in ugibanju, ali so se opisane situacije res zgodile – še najbolj intrigantno je srečanje Raya in Orsona Wellesa na Hvaru, za katerega sicer ni zgodovinskih dokazov.

A zapletov tu še ni bilo konec. Po večkratnih težavah s številnimi produkcijskimi hišami in posledičnim prestavljanjem začeta snemanja so iz projekta izpadli Wil-

lem Dafoe, Anica Dobra, Rade Šerbedžija in Nataša Janjić. Na koncu je glavno vlogo dobil irski igralec Paul Murray, ki je s svojo igro navdušil režiserjevo vdovo Susan Ray, vlogo Ratka Draževića je briljantno odigral Dragan Bjelogrić, ki je v skladu s svojo novo producersko kariero tudi pomagal pri iskanju financ, vloga tedanje Rayeve žene Betty Ray pa je pripadla priznani igralki Ani Sofrenović.

Rezultat dolgotrajnih prizadevanj je nabito polna dvorana beogradskega Sava centra sprejela z navdušenjem. Iz vsake sekunde filma izžarevata energija in ljubezen, ki so ju v projekt vložili tako Tucaković kot sodelavci filma. Skupaj so ustvarili veličastno in večplastno mojstrovino, ki je obenem poklon velikemu holivudskemu poetu, nostalgичen pogled na zlato dobo jugoslovanske kinematografije, ko sta Avala film in Jadran film postavljala mejnike jugoslovanske filmske zgodovine, lirični vpogled v notranji svet umetnika in njegov boj z zahtevami od zunaj, pa tudi s samim sabo. Je pa tudi metafilm, ki s pomočjo arhivskih posnetkov in odlomkov iz Tucakovićevega poklona Cormanovim filmom iz Poejevega ciklusa, kratkega filma *Berenice: močnejša od smrti* (Bernisa: jača od smrti, 1990), ki tu predstavljajo Rayeve poskusne posnetke za *The Doctor and the Devils*, pa tudi s sekvencami, ki posnemajo Rayev značilni stil, ustvarja hipnotično zmes realnosti in fikcije, vse skupaj pa je podano nevsiljivo in začinjeno z veliko humorja. Med zgodovinskimi osebnostmi, ki jih v filmu kar mrgoli, lahko gledalec poleg Raya, Draževića in Wellesa prepozna še D.W. Griffitha, Branka Lustiga, Slobodana Selenića, Borislava Mihajlovića Mihiza, Aleksandra Petrovića, Bato Čengića in Ojo Kodar, če jih naštejemo le nekaj.



Pogovor z **Dinkom Tucakovićem**

Kakšni so odzivi na film Doktor Ray in hudiči? Regionalno premiero bo doživel julija na Grossmannovem festivalu, kdaj pa gre v redno distribucijo?

Film na pravi sprejem še čaka, saj je zaenkrat imel le premiero na zaključku beograjskega FESTA. Ker tema in stil nista tipična niti za srbsko niti za regionalno produkcijo, pričakujem nasprotujoče si reakcije, kakršne sem doživljal kot avtor že doslej ... Je pa že povabljen na več kot 20 festivalov, med drugim bo prikazan v Sopotu, Vrnjački Banji, Nišu, na Motovunu in Paliću, jeseni čakajo Toronto, Mannheim, Raindance ... V distribucijo pa naj bi šel oktobra.

Je bil koncept spoja realnosti in fikcije za-mišljen že na začetku?

Posebej pripravljam tudi dokumentarec, tako da je bila moja namera že od začetka, da bo šlo za žanr *fiction-fiction*, ki omogoča, da se skozi zgodovinsko tematiko ustvari prispodoba sodobnosti oziroma da vzpostavi komunikacijo s širšim krogom občinstva brez nujnega poznavanja zgodovinskih podatkov. Če naj omenim zgled, bi to lahko bila *Ed Wood* (1994, Tim Burton) ali *Kino za groš* (Nickelodeon, 1976, Peter Bogdanovich).

V filmu pod svojimi ali drugimi imeni nastopa veliko znanih osebnosti tedanje jugoslovanske in svetovne filmske scene. Ste med pripravljanjem projekta navezali stike s kom od njih, da bi prispevali lasten vpogled?

Scenarij je nastal v največji meri kot posledica dolgoletnih raziskovanj po arhivih, delno pa tudi s pomočjo intervjujev s sodobniki. Nicholas Ray je preminil leta 1979, ko sem se vpisal na FDU v Beogradu in od svojega profesorja Vladana Slijepčevića, ki ga je osebno spoznal, prvič slišal za zgodbo o Rayevem bivanju v Jugoslaviji. Bil sem v stiku z Rayevo soprogo Susan, ki je bila v Beogradu, in s hčerko Nicco. Naredil sem enega zadnjih intervjujev z Ratkom Draževićem, o tej temi sem veliko govoril s književnikom Slobodanom Selenićem, z ekspertoma za Rayev opus Bernardom Eisenschitzem in Jonathanom Rosenbaumom, Wimom Wendersom, Milošem Formanom, Andrzejem Wajdo ... Najdragocenejši pa so bili bližnji sodelavci, ki so pripravljali nerealizirani projekt z Rayem, to so pomočnik režije Stevan Petrović, igralec Miodrag Bogić in direktor filma Milenko Stanković.

Film je bil »v nastajanju« kakih 30 let, v tem času je bilo veliko zapletov, posebej z iskanjem producenta. Kdaj je prišlo do prelomnice, ko je končno postalo jasno, da ga bo moč posneti?

Zelo blizu realizacije smo bili že leta 1996 v produkciji Bandur filma iz Beograda, vendar je politična situacija drastično zapletla okoliščine in projekt je padel v vodo. Po pridobitvi sredstev na razpisu mesta Beograd leta 2009 se je odprla možnost, da gre producent Viktorija film v realizacijo. Filma na žalost niso podprli na nekaterih regionalnih skladih, vključno s slovenskim in hrvaškim, na koncu so v koprodukcijo vstopili samo Branko Baletić in njegova produkcijska hiša iz Črne gore kot tudi njihovo ministrstvo za kulturo.

Želeli smo si ustvarjalnih sodelavcev iz Slovenije, maskerko Tino Šubic ter igralki Aleksandro Balmazović in Ivo Krajnc, a je scenarij prejel izjemno nizko oceno, zato je slovenski potencialni koproducent odnehal, mi pa smo spremenili načrte. Regionalno se pač forsirajo tranzicijske in »vojne« zgodbe, ampak v dobro filma upam, da bo tudi ta moda minila; to tematiko po festivalih vedno slabše sprejemajo, daje pa tudi napačno



GROSSMANN
8. FESTIVAL FANTASTIČNEGA FILMA IN VINA
16. - 21. julij 2012 / Ljutomer

www.grossmann.si
www.facebook.com/grossmann.festival
@Grossmannfest

sliko, ne ideološko, ampak oportunistično nekreativno.

Luč dneva naj bi ugledali tudi TV-serija in dokumentarec o Rayu v Jugoslaviji. Kako daleč sta ta dva projekta?

Dokončujemo serijo s štirimi 52-minutnimi epizodami. Nismo dosnemavali, pač pa bomo uporabili veliko materiala, ki ni prišel v film, seveda pa bo narativno drugače strukturirana. Pred realizacijo je tudi dokumentarec.

V vlogi Ratka Draževića briljira Dragan Bjelogrič, poudariti pa velja tudi njegov siceršnji angažma. Koliko so njegove producerske izkušnje pomagale pri realizaciji?

Dragan je dobesedno odrasel na filmu. Razen tega, da je bil idealen za vlogo Draževića, ki jo je odigral v velikem stilu, je z avtoriteto in izkušnjami pomagal, da so se v predprodukciji vse kockice uredile v celoto. Svojo energijo je dragoceno prenašal na mlajše in manj izkušene igralce. Mislim, da je popolnoma dozorel kot avtor, producent, režiser in seveda igralec z velikim potencialom.

V filmu ste v vlogi Rayevih posnetkov uporabili odlomke iz svojega filma Berenice: močnejša od smrti, posnetega kot posvetilo Edgarju Allanu Poeju, pri čemer je glavni igralec v vašem filmu močno podoben Jamesu Masonu, ki bi moral igrati glavno vlogo v Rayevem projektu. Je to bil vpliv vaše fascinacije z zgodbo o Rayevi jugoslovanski avanturi ali gre zgolj za naključje?

To je bila ena od stvari, na katero sem računal že od začetka in ki je bila prisotna v vseh verzijah scenarija. Na nek način je bil kratki film *Berenice* posnet kot »pilot« za drugi film, pa tudi kot hommage Poeju in hkrati Rayevemu poskusu, da posname *The Doctor and the Devils*.

Kaj sicer menite o filmu, ki ga je leta 1985 režiral Freddie Francis?

Film sem na DVD-ju prvič gledal kakšna dva meseca pred snemanjem svojega. Pred tem sem seveda prebral scenarij Dylana Thomasa, pa tudi snemalno knjigo Nicholasa Raya, ki sem jo našel v Avala filmu v Beogradu. Razen standardno dobre produkcije in fotografije, ki je Francisov zaščitni znak, nisem navdušen nad zasedbo, manjka pa mi tudi

avtentične thomasovske norosti. Celotni vtis je malce preveč v smeri mainstreama.

Letos boste že tretjič obiskali Grossmannov festival. Kaj vas je tam očaralo, da se tako radi vračate?

Z Ljutomerom me je okužil kolega in prijatelj Slobodan Šijan, ki mi je govoril, da končno obstaja festival, na katerem je film najpomembnejši (pa tudi vino in rock nista odveč), ki ga vodijo predani mladi entuziasti in na katerega prihajajo sijajni gosti kot Roger Corman, Sir Christopher Lee, José Mojica Marins ... Bil sem že na vseh pomembnejših festivalih, a malo jih je, na katerih lokalno okolje in gostje festivala s tako intenzivnostjo živijo skupaj, in v tem ustvarjalnem vzdušju nastane neverjetna sinergija. Upam, da se tega zavedajo tudi v Sloveniji. Zame je postal Ljutomer absolutno neizogiben na vsakoletnem koledarju.

Doktor Ray in hudiči bo regionalno premiero doživel z otvoritvijo letošnjega Grossmannovega festivala fantastičnega filma in vina v Ljutomeru (16.–21. julij 2012).



Zoran Smiljanić

50 popularnih

penisov

Se spomnite tiste sličice, ene same štiriindvajsetinke sekunde, ki jo je Tyler Durden (Brad Pitt) v *Klubu golih pesti* (Fight Club, 1999, David Fincher) vmontiral v nek družinski film in jo zavrtel v kinu? Gledalci se sicer niso popolnoma zavedali, kaj so videli, toda podoba krepkega penisa, ki se je za delček sekunde zabliskala s platna, je ostala trdno zasidrana v njihovem nezavednem. Kot travma, nočna mora, grd spomin. Fincher se kljub vsej današnji svobodi izražanja, tolerantnosti in politični korektnosti dobro zaveda, da penis še vedno predstavlja močno sredstvo provokacije in napad na dober okus. In ga kot takega tudi uporablja. Tudi režiser Judd Apatow se je odločil, da bo v vsak svoj film vtaknil vsaj enega tiča: »*Amerika se boji penisa in jaz ji bom pomagal premagati ta strah.*«

Ja, penis je eden zadnjih velikih filmskih tabujev. Kljub številnim poskusom mu še vedno ni uspelo izboriti si domovinske pravice na filmu, kot na primer ženska golota, vulgarizmi, spolnost, nasilje, politika ... S penisom je še vedno mogoče šokirati, prestrašiti, užaliti, sprovcirati, pohujšati, ponižati ... Poleg tega je slab za biznis, filmi, ki si ga drznejše pokazati, so obsojeni na komercialni samomor. Zato so o njih raje molčali ali pa govorili v debelo oblazinjenih metaforah (razni stebri, Hitchcockovi stolpi ali vlak, ki vstopa v predor). Dolgo se jih nihče ni upal dotakniti, potem pa so v revolucionarnih 60. letih začeli postopoma kapljati, se bodli s cenzuro, z moralnimi križarji, očitki o vulgarnosti, pornografiji, pederastiji in sprevrženosti. Razmere so se nekoliko spremenile, ko so se začele slačiti vse večje moške zvezde, najprej sramežljivo, nazadnje pa vse bolj drzno in odkrito. Za prizore z moško goloto, ki vključujejo prikaz intimnih delov, so Američani skovali izraz *male full frontal nudity*. Nekateri filmi, kot na primer *Do nazga* (The Full Monty, 1997, Peter Cattaneo), so se širokoustili in

repenčili, a si niso upali do konca. Drugi pa niso nič obljubljali, a so rušili meje in osvajali nove teritorije duha in človeškega telesa.

Zato smo se v *Ekranu* odločili, da bomo osvetlili tudi to relativno obskurno področje – nismo se toliko osredotočali na zgodovino eksperimentalne in avantgardne kinematografije, ampak predvsem na moške razgaljene zvezdnike, ki so komad po komadu pripomogli k emancipaciji tega področja v glavnem kinematografskem toku. In še dodaten razlog, da smo se lotili te teme: v naši deželici gredo stvari počasi, a zanesljivo v dotični organ, zato se zdi njegova izbira času primerna.

Sledi 50 igralcev (in še precej več filmov), ki so si upali razkriti svoje skrbno varovane skrivnosti. Razporejeni so po abecednem redu priimkov, nekateri med njimi so bolj znani, drugi manj, vsi pa so po svojih močeh hote ali nehote, nesebično ali naključno, preračunljivo ali spontano prispevali k ... večji sproščenosti. Kljub veliki pojavnosti in geografski pestrosti pa med njimi ne bomo zasledili črnega vzorca; dejstvo je, da Denzel, Morgan, Wesley, Will, Eddie, Samuel in drugi temnopolti igralci niti pomotoma nočejo pokazati svojih junakov. Mar to pomeni, da še vedno niso čisto enakopravni z belimi kolegi ali pa jih preprosto nočejo užaliti? V delno tolažbo bomo med razstavljenici našli ne le enega, pač pa prgišče slovenskih korenjakov, ki si zaradi poguma zaslužijo spoštovanje in priznanje; predlagamo ustanovitev posebne kategorije Prešernovega sklada. »*Ko snemaš erotični film, si najbolj nedolžen,*« je izjavil naš vizionar Boštjan Hladnik, ki je v *Maškaradi* (1971) Slovenijo defloriral s številnimi avtohtonimi primerki omenjene vrste.

Predstavljamo 50 pristnih, ponosnih, pomembnih, pokončnih, plemenitih, prelestnih, prvovrstnih, pokvarjenih, pompoznih, poskočnih, podivjanih, patetičnih, pikantnih, prostetičnih in patriotskih penisov ...



1. Jean-Hughes Anglade → *Betty Blue*

(37°2 le matin, 1986, Jean-Jacques Beineix)

Tale je svojevrstni rekorder: dobrodušni Zorg (Anglade) je skoraj pol filma naokoli skakal nag in kazal svojega živahnega tička. Sprva smo bili kar malce šokirani, a je Anglade to počel tako spontano, neobremenjeno in naravno, da nazadnje sploh nismo več opazili, da je gol.



2. Kevin Bacon → *Divje strasti* (Wild Things, 1998, John McNaughton)

Bacon je bil glede golote vedno zelo sproščen. V prizoru pod tušem na koncu *Divjih strasti* je brez sramu pokazal svoje premožnejše Mattu Dillonu (nemara celo s prevelikim veseljem), v *Možu brez telesa* (Hollow Man, 2000, Paul Verhoeven) pa je večino časa preživel gol, bodisi v vidnem ali nevidnem stanju. In ko smo že pri Verhoevnu: režiser v svojih filmih rad postreže z odkritim razkazovanjem moških genitalij, tako ga je v *Turški slasti* (Turks fruit, 1973) kazal Rutger Hauer, v kultnem *Seksu na motorju* (Spetters, 1980 [kar je, mimogrede, nizozemski sleng za moške, ki ejakulirajo, »špricarji«]) pa skupina mladcev, na trenutke kar šokantno odkrito.



3. Christian Bale → *Ameriški psiho* (American Psycho, 2000, Mary Harron)

Bizarno: goli Patrick Bateman (Bale) s popolnim izklesanim telesom v morilski ekstazi z rohnečo motorno žago v rokah lovi svojo žrtev po stanovanju. Še bolj bizarno: njegov s krvjo poškrbljeni ud. Najbolj bizarno: njegove kot sneg bele superge.



4. Antonio Banderas → *Pestañas postizas* (1982, Enrique Belloch)

V svojem prvencu je mladi Antonio počasi odvrnil brisačo in kameri od blizu nastavil svojega debeloglavega kosmatinca. Vajo je ponovil v omnibusu *Delirios de Amor* (1986) ter filmih *Zakon želje* (La ley del deseo, 1987, Pedro Almodóvar) in *Baton Rouge* (1988, Rafael Monleón), kjer mu partnerka po seksu odstrani uporabljeni kondom. V ameriških filmih je bilo zabave konec, v najboljšem primeru je kazal rit. Drugače bi bila Melanie huda.



5. Javier Bardem → *Pršut, pršut* (Jamón, jamón, 1992, Bigas Luna)

Še en (pre)potentni Španec, ki se je v zgodnjih filmih ponašal s slečenimi vlogami, potem pa postal bolj spodoben: v *Pršutu* se je v areni proti biku boril le z dvignjenim tičem, v *The Bilingual Lover* (El amante bilingüe, 1993, Vicente Aranda) pa se je ponašal z erekcijo, na katero lahko obesi čevlji.



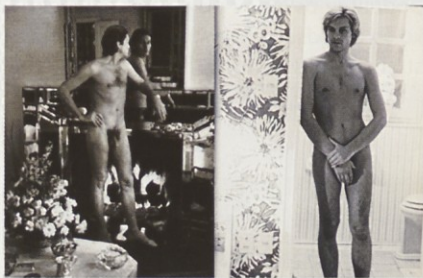
6. Alan Bates in Oliver Reed → *Zaljubljene ženske* (Women in Love, 1969, Ken Russell)

Film, ki je vse skupaj začel in penisom odprl vrata v *mainstream* kinematografijo. Sloviti prizor, kjer se igralca v slogu grških rokoborcev gola ravsaata pred kaminom, je danes klasika, tedaj pa je bil hudo kontroverzen. Legenda pravi, da sta oba igralca zelo omahovala, preden so se lotili snemanja. Nekaj kozarčkov pozneje sta se slekla in se previdno premerila: ko se je izkazalo, da sta oba približno enako (skromno) obdarjena, sta si oddahnila in končno posnela prizor. Film je elegantno obšel cenzuro, doživel lep sprejem pri občinstvu, bil nominiran za štiri oskarje, enega prejel, edino v Turčiji so ga prepovedali. Žalostno: danes sta oba rokoborca že pokojna.



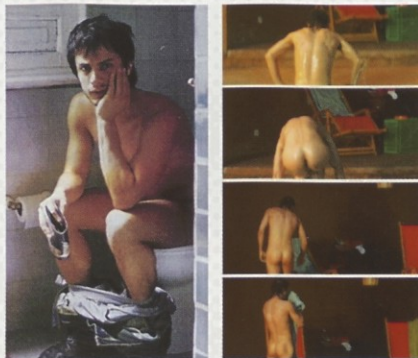
7. Sean Bean → Viharni ponedeljek (*Stormy Monday*, 1988, Mike Figgis) in *When Saturday Comes* (1996, Maria Giese)

Le kaj je bilo Beanu (fižolček) tega treba, da se je šel razkazovat pred kamero? V *Ponedeljku* se je še nekako izmazal s tem, da je ležal v kadi, polni vode (ki, kot vemo, poveča objekte za eno tretjino), v *Soboti* pa se je nedvoumno razkrila njegova neznanska majhnost, ki se je še potrdila v TV-seriji *Lady Chatterley* (1993, Ken Russell), kjer gol teče po polju z Joely Richardson. Pozneje se je Bean spametoval in prenehal s tovrstnim početjem.



8. Helmut Berger → Somrak bogov (*La caduta degli dei*, 1969, Luchino Visconti)

Viscontijev lepi dečko, ki se je sprva slčil za visoko umetnost, pozneje pa tudi za manj vzvišene ideale. V *Somraku bogov* je blestel kot Martin Von Essenbeck, perverzni transvestit, ki najprej posili judovsko deklico, nazadnje pa še lastno mater. Berger je s svojim idealnim obrazom, telesom in tudi udom predstavljal utelešenje nacizma: za popolno arijsko zunanostjo se skriva nepopisna pokvarjenost. V nacistični *Salon Kitty* (1976, Tinto Brass) se po uri in pol slečejo vsi nastopajoči razen njega. V zadnjem prizoru se Helmut potí v savni, kjer ga presenetijo nemški vojaki, vstane in končno pokaže tisto, na kar so gledalci čakali toliko časa, hip zatem pa ga že pokosijo streli nacistov. V kriminalki *Mad Dog Killer* (*La belva col mitra*, 1977, Sergio Grieco) je bil kriminalec in posiljevalec, ki izkoristi vsako priložnost, da ga pokaže.



9. Gael García Bernal → Jaz pa tebi mamó (*Y tu mamá también*, 2001, Alfonso Cuarón)

Fantovsko senzualni mehiški igralec, znan po tem, da ni preveč sramežljiv. V spominu sta ostala dva prizora: prvi se dogaja v garderobi šolske telovadnice, kjer se z Diegom Luno gola igrivo tolčeta z mokrimi brisačami, drugi pa v bazenu, kjer ju kamera snema pod vodo od spodaj, torej iz ribje perspektive. Gael García ga je skozi mokre gate pokazal tudi v *Slabi vzgoji* (*La mala educación*, 2000, Pedro Almodóvar) in med mesečarjenjem v *The Science of Sleep* (*La science des rêves*, 2006, Michel Gondry).



10. David Bowie → Mož, ki je prišel na Zemljo (*The Man Who Fell to Earth*, 1976, Nicolas Roeg)

V stroboskopsko osvetljenem prizoru na koncu filma, ko se goli Bowie razposajeno igra s Candy Clark, se nekajkrat zasveti njegov velik, možno da na pol dvignjeni penis. Če si taka zvezda, kot je bil takrat Bowie, je za kaj takega treba imeti jajca. Teh pa je zmanjkalo Beatlu Georgeu Harrisonu, ki se je z režiserjem Alejandro Jodorowskim dogovoril, da bo financiral in odigral glavno vlogo v njegovem filmu *The Holy Mountain* (*La montaña sagrada*, 1973). Na številne gole prizore je Harrison še nekako pristal, spuntal pa se je, ko je izvedel, da bo moral kameri nastaviti anus, ki naj bi mu ga umili dve ženski. Režiser in igralec sta se sprla, nihče ni hotel popustiti in nazadnje je Harrison (z denarjem vred) letel iz filma.



11. Vincent Cassel → Nepovratno (*Ir-réversible*, 2002, Gaspar Noé)

Kot bi prek skrite kamere pokukali v intimo zakonske spalnice Cassela in njegove žene Monice Bellucci: 15-minutni prizor deluje, kot ne bi bil zrežiran, med dolgo sproščeno ljubezensko igro in pogovarjanjem na postelji se ne obremenjujeta, kaj se bo videlo in kaj ne, oba se tako razdajata kameri, da nam je že kar nerodno ... Cassel je svoj ponos razstavil tudi v *Adultery: A User's Guide* (*Adultère, mode d'emploi*, 1995, Christine Pascal), v prizoru, kjer plača za spolni odnos z žensko (on?!), za povrh pa iz druge sobe kuka še njen mož.



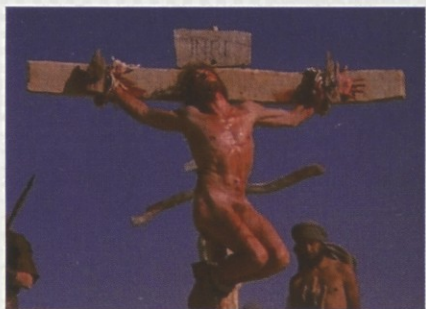
12. Daniel Craig → Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon (1998, John Maybury)

Tisti, ki se slinijo nad onim bondovskim prizorom, ko mokri Craig prikoraka iz morja, naj si raje ogledajo tale film, kjer bodoči agent 007 počasi namoči svojega kembeljna v kopalno kad. Brez fensi kopalk. V *Nekih glasovih* (*Some Voices*, 2000, Simon Cellan Jones) povsem goli Craig ustvarja umetniško delo iz vreč za smeti, in to sredi ulice. Zainteresirani imajo kakih 15 sekund časa, da si natančno ogledajo njegovo umetnino.



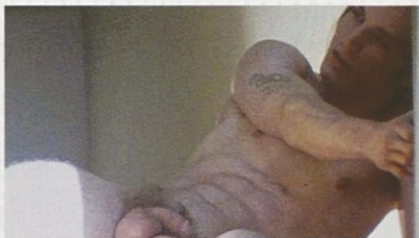
13. Tom Cruise → Dozorevanje (All the Right Moves, 1983, Michael Chapman)

Cruise in Lea Thompson v spalnici, on si sleče hlače in za hip ga zagledamo: saj to je penis najslavnejšega igralca na svetu! S pomočjo tipke *freeze frame* postane lepo viden, oboževalci pravijo, da je »obrezan, krepak, čudovit in z veliko glavico«. Vse lepo in prav, ampak pojavile so se govorice, da to sploh ni Tom Cruise, pač pa dvojniki - čisto mogoče, saj v tem kadru ne vidimo razločno Cruisevega obraza. Ampak zakaj je potem Cruise dal film na novo zmontirati, tako da na DVD-ju tega kadra ni več?! Kakorkoli je že bilo, odtlej je Cruise penis skrival kot kača noge.



14. Willem Dafoe → Zadnja Kristusova skušnjava (The Last Temptation of Christ, 1988, Martin Scorsese)

Izročilo pravi, da so Kristusa križali golega, ker je bilo to takrat pač v navadi in ker so ga hoteli Rimljani čim bolj ponižati. In tu je treba Scorseseju in Dafoeju čestitati za pogum, saj sta svojega Jezusa »križala« brez tiste obvezne cunjice okrog pasu. Seveda je njun postopek naletel na žolčne obsodbe dežurnih pravobranilcev lika in dela Jezusa Kristusa. Tisti drugi, ki jih moti, da se v prizoru križanja ne vidi Dafoejevega penisa v celoti (samo koren in sramne dlake), se lahko potolažijo s prizorom na koncu filma, kjer ga vidimo takega, kot ga je ustvaril Stvarnik. Zdaj končno vemo: Jezus je imel velikega.



15. Joe Dallesandro → Flesh (1968, Paul Morrissey, Andy Warhol)

Warholova muza, ikona in seks simbol *underground* filmov, objekt poželenja *gay* subkulture in »mokre sanje tako žensk kot moških«. V prvencu je šokiral z odkrito erekcijo, nadaljeval je v še dveh delih Morrissey/Warholove trilogije, *Trash* (1970) in *Heat* (1972), vmes pa nastopil še v *Lonesome Cowboys* (1968, Andy Warhol). Fotografija njegovega mednožja v kavbojkah (s pravo zadrigo) je l. 1971 krasila ovitek plošče Rolling Stonesov *Sticky Fingers*, njegovo fotografijo iz filma *Flesh* (kjer masturbira tipu, ki se od užitka kar oblizuje) pa so leta 1980 uporabili na ovitku debi albuma skupine The Smiths.



16. Jaye Davidson → Igra solz (The Crying Game, 1992, Neil Jordan)

Ta film navidez govori o terorizmu, IRL, politiki, moškem prijateljstvu, o vsem živem, v bistvu pa se vse vrti okoli penisa. Ja, penis je njegova velika in skrbno varovana skrivnost. Ki so jo člani ameriške Akademije za podelitev oskarjev po neumnem razkrili, ko so Davidsona nominirali v kategoriji za stransko *moško* vlogo.



17. Robert De Niro → Dvajseto stoletje (Novecento, 1976, Bernardo Bertolucci)

Mlada De Niro in Gérard Depardieu gresta h kurbi, se slečeta in uležeta vsak na svojo stran postelje, ona je na sredi. Ko se je kamera počasi dvigovala nad stranico postelje, ki je blokirala pogled na dogajanje, sem pomislil: »*Saj menda ne bo ...*«. Pa je, naenkrat sem osupel zagledal, kako prostitutka drka oba kurca. Lepo vidno, jasno in glasno, brez ovir. *Puttana* za hip celo potisne Depardieujevega tiča v De Nirovo roko, kar pa ne govori o njuni (homo)seksualni, pač pa usodni povezanosti. (Obstaja pa tudi politična interpretacija prizora glede na zaposlitev leve in desne roke.) De Niro je pozneje s slačenjem prenehal ...



18. Gérard Depardieu → Zadnja ženska
(La dernière femme, 1977, Marco Ferreri)

... Depardieu pa ne. V temle kontroverznem filmu se je večino časa sprehajal gol in ga neženirano kazal, nekajkrat celo v trdem agregatnem stanju. Na koncu filma šok: Depardieu si ga zmasturbira do polne erekcije, nato pa ga v bližnjem posnetku odreže s kuhinjskim električnim nožem! Da avtokastracija ni bila resnična, dokazuje vloga v filmu *Zdravo moški* (Ciao maschio, 1978, Marco Ferreri), kjer je njegov tič na srečo spet cel in zdrav. Fijuuu ... !



19. Leonardo DiCaprio → Popolni mrk
(Total Eclipse, 1995, Agnieszka Holland)

Leonardo, v vlogi divjega poeta Arthurja Rimbauda, v tem filmu vsaj dvakrat pokaže svojega rožnatega, še skoraj otroškega lulčka. Čez nekaj let pa je v *Titaniku* (1997, James Cameron) zaslovel in spremenil smer plovbe. Kar je precej pogost pojav: dokler se ne prebijejo, so mladi igralci pripravljani na vse, ko pa enkrat zaslovijo, postanejo primadone. V kategorijo *pokazali-so-ga-še-pred-en-so-zasloveli* sodi tudi Gerard Butler, ki je s kito opletal na plaži v *Mrs Brown* (1997, John Madden), in Sylvester Stallone, ki je kot mladenič nastopil v mehkem porniču *The Party at Kitty and Stud's* (1970, Morton Lewis), ki so ga po uspehu *Rockyja* (1976, John G. Avildsen) pompozno preimenovali v *Italian Stallion*.



20. Michael Fassbender → Sramota
(Shame, 2011, Steve McQueen)

Na začetku filma se Fassbender v neprekinjenem posnetku kot zver v kletki nekajkrat sprehodi sem ter tja mimo kamere, ki je postavljena točno v višini njegove batine. Kot bi nas pozicija kamere hotela opozoriti: »Glejte, tule se bo vse dogajalo, tule se nahaja ves problem.« In res, večina filma je posneta iz gledišča penisa, film takorekoč gledamo skozi njegove oči.



21. Rainer Werner Fassbinder → Pravica močnejšega/Nasilje svobode
(Faustrecht der Freiheit, 1975, Rainer Werner Fassbinder)

Fassbinder je za ta film napisal scenarij, ga režiral, v njem odigral glavno vlogo in ga za povrh še pokazal. Tudi umetniki so nečimrni: za tole vlogo je občutno shujšal.



22. Peter Firth → Slepi konji
(Equus, 1977, Sidney Lumet)

V tej odlični adaptaciji drame Petra Schafferja je 23-letni Firth osupnil s intenzivnim portretom 17-letnega fanta, ki je obseden s konji. Tako obseden, da jih ponoči na skrivaj jezdi - gol in brez sedla, divje, ekstatično, seksualno. Ko pa spozna deklo, ki ga spolno vzburi, se stvari zakomplicirajo, kar pripelje do tragičnih posledic. Eden redkih filmov, kjer je eksploatacijski moment golote zreduciran na minimum, tukaj se eksplicitnost povsem pokriva z zgodbo.



23. Tatsuya Fuji → Cesarstvo čutil
(Ai no korida, 1976, Nagisa Ōshima)

Možakar, ki je s svojim malim, a vzdržljivim tičkom okusil vse sladkosti nebrzdanega seksa, je nazadnje ostal brez njega. Njegova ljubljena mu ga je (na srečo posthumno) odrezala in ga shranila kot suvenir. Fuji je dve leti pozneje igral v Ōshimovem nepriemerno manj eksplicitnem *Cesarstvu strasti* (Ai no borei, 1978) in kariero nadaljeval do dandanes. A nikoli več tako kot v tej nepozabni mešanici trdega porniča in art filma, navdihnjeni z resničnim incidentom.



24. Vincent Gallo → The Brown Bunny
(2003, Vincent Gallo)

Neodvisni filmar Vincent Gallo je šel še korak dlje od Fassbinderja; ne samo da je oscenaril, režiral, odigral glavno vlogo in pokazal svojega tiča v polni erekciji, ampak si je privoščil tudi felacijo. Povlekla mu ga je Chloë Sevigny. Kritik Roger Ebert ga je označil za »najslabši film v zgodovini Cannesa«, na kar je Gallo odgovoril, da ga Ebert spominja »na debelo svinjo s postavo trgovca s sužnji«. Ebert je odgovoril, »da je sicer res debel, a bo nekoč shujšal, gospod Gallo pa bo za vedno ostal režiser filma The Brown Bunny.« Gallo je nato preklel njegovo debelo črevo, nakar je Ebert pribil, da je »zanj tudi kolonoskopija bolj zabavna od tega filma.«



25. Richard Gere → Ameriški žigolo
(American Gigolo, 1980, Paul Schrader)

Naslovna vloga moške kurbe je bila pisana za takrat vročega Johna Travolta, ki pa jo je zaradi zahtevane golote zavrnil. Isto se je zgodilo s Christopherjem Reevom, zato je dobil vlogo Julienu Kaya vzpenjajoči se zvezdnik Richard Gere, ki je odvrnil Armanijevo obleko in ob žaluzijah zdeklamiral tisti monolog, ki ga ni nihče poslušal. Prizor, ki je pred 30 leti mnoge šokiral, danes ne deluje več tako provokativno tudi zato, ker so Gerove mere precej skrome. Kljub temu je z njim korajžno opletal tudi v *Do zadnjega diha* (Breathless, 1983, Jim McBride).



26. Ciarán Hinds → München (Munich, 2005, Steven Spielberg)

Eric Bana vstopi v hotelsko sobo Ciarána Hindsa, ki leži na postelji gol in mrtev. Bani se posveti, da ga je zapeljala in ubila plačana morilka, očitno med spolnim aktom. Nekaj neizrekljivo žalostnega je v njegovem mlahavem penisu, ki je še pred kratkim užival v bujni lepotici (lahko si tudi predstavljamo v kateri pozi), zdaj pa se je skrčil v dve gubi, brez življenja, brez možnosti, da bo še kadarkoli kaj občutil. Maščevanje Erica Bane bo strašno (beri *Ekran*, september 2009, Kaliber 50 – 2 x 50 nepozabnih ženskih smrti, 2. del, pod št. 48).



27. Harvey Keitel → Pokvarjeni poročnik
(Bad Lieutenant, 1992, Abel Ferrara)

V tistem prizoru, kjer stoji nag in zadeto momlja neumnosti, je predstavil vso bedo človeka, ki je »tako pokvarjen, da mu niti Bog ne more več pomagati«. Točno ta prizor so uporabili na plakatu, le da so mu zatemnili tiča, medtem ko se na filmu lepo vidi. V *Klavirju* (Piano, 1993, Jane Campion) je bil potetovirani ekshibicionist, ki ga je kazal odsotni Holly Hunter. Vztrajno spolno nadlegovanje se mu je obrestovalo in Holly se mu je nazadnje le vdala.



28. Frank Langella → Lolita (1997, Adrian Lyne)

Režiser Lyne je Franku Langeli zagotovil, da v filmu nikakor ne bo uporabil posnetkov njegovega tiča, zato je ta z njim brezskrbno opletal pred kamero. Lahko si le predstavljamo njegovo razočaranje, ponižanje in bes, ko je odkril, da je Lyne v finalnem prizoru pustil kar nekaj posnetkov njegovega ohlapneža. Res, Lyne je igralca podlo prevaral in izkoristil, po drugi strani pa je Langellova frontalna golota v filmu upravičena, saj igra sprijenega perverzneža, ki mu je ekscenno obnašanje pisano na kožo. Vprašanje za milijon dolarjev: kaj je pomembnejše, pravica igralca do intimne in dostojanstva ali pravica režiserja do čimboljšega filma, pa čeprav pri tem pohodi truplo ali dve?



29. Jude Law → Nadarjeni gospod Ripley
(The Talented Mr. Ripley, 1999, Anthony Minghella)

Jude ima v tem filmu zelo primerno ime Dickie (Greenleaf), kaže pa ga Mattu Damonu, ki mu zavida praktično vse: njegovo osebnost, oblačenje, glasbeni okus, punco, denar, življenjski slog, še najbolj pa njegov penis. V prizoru v kopalnici se skuša Matt zriniti k Judu v kad, a ga ta zavrne, zato ga nesojeni ljubimec pozneje zatolče z veslom. Kako primerno orodje. Sicer se je Jude prvič razkazal v biografskem filmu *Wilde* (1997, Brian Gilbert), o kontroverznem homoseksualnem pesniku (igral je njegovega ljubimca, ne njega), nadaljeval pa v *Modrosti krokodilov* (The Wisdom of Crocodiles, 1998, Po-Chih Leong), kjer njegovega čukca vidimo iz ptičje perspektive.



30. Ted Levine → Ko jagenjčki obmolknejo
(The Silence of the Lambs, 1991, Jonathan Demme)

Tehnično ta film niti ne bi smel biti na seznamu, saj ga transvestit in serijski morilec Jame Gumb (Ted Levine) ne pokaže zares, pač pa ga s testisi vred *off camera* vtakne med stegna, tako da se vidi le grmiček. Potem se s stisnjenimi nogami fotografira in blazno uživa ob pretvarjanju, da je ženska. Očitno se v svoji koži ne počuti dobro, zato si sešije novo, sestavljeno iz odrtih kož umorjenih žensk. Penis mu je pri tem le v napoto.



31. John Malkovich → Čaj v Sahari (The Sheltering Sky, 1990, Bernardo Bertolucci)

V tej enigmatični melodrami sta Malkovich in Debra Winger poročena, a spita v različnih sobah. Saj veste, »seks in spanje sta dve različni stvari«. On si jo ponoči zaželi, vstopi v njeno sobo, in medtem ko odpira vrata, zagledamo njegov penis, ki pa, khm, ni videti ravno pripravljen na akcijo. Ko se uleže poleg nje, presenečeni ugotovimo, da ima kar naenkrat zgornji del pižame, prej pa je bil povsem gol. Gre za napako v kontinuiteti ali nam je hotel Bertolucci kaj globljega sporočiti? Sicer pa Bertolucci v svojih filmih ni skoparil s penisi: med drugim je z njimi obilno postregel v *Sanjačih* (The Dreamers, 2003), kjer ju kažeta Michael Pitt in Louis Garrel.



33. Miki Manojlović → Zločinska ljubimca

(Les amants criminels, 1999, François Ozon) Če je Rade Šerbedžija prodril v holivudske visokoproračunske uspešnice s tipiziranimi vlogami Rusov ali Balkancev (kot si jih predstavljajo Američani), je Miki Manojlović na Zahod vstopil z neprimerno bolj izbranimi nastopi. Poleg vloge lastnika seks kluba v *Irini Palm* (2007, Sam Garbarski), kjer se sicer ni slekel, je ustvaril eno bolj bizarnih vlog v celovečernem prvencu François Ozona, kjer je strašil v vlogi psihopatskega gozdnega moža, ki terorizira morilski mladi par. Njegova golota v tem filmu je bila nevarna, preteča in grozljiva.



32. Marko Mandić → Pokrajina št. 2 (2008, Vinko Möderndorfer)

Mandić, novi slovenski seks simbol, ga nekajkrat pogumno pokaže in ni videti, da bi mu bilo zaradi tega kaj nerodno. Tudi plodoviti Möderndorfer se ne meni preveč za to, kaj bodo ljudje rekli. V *Predmestju* (2004) dostavi nekaj žmohtnih prizorov, ki jih v domačem filmu le redko vidimo. Omeniti velja mačota Petra Musevskega, ki si ga tik izven filmskega vidnega polja vrže na roko in si brizgne na trebuh (jogurt?). Če ga skriva Peter, pa ga še kako pokaže Tadej (Toš), ki s svojo punco nag skače po balkonu. Mogoče je prav njegovo razkazovanje v tem filmu razlog, da je prišlo do tistega kratkega filmčka (*Mali*), ki ga lahko vidimo na Youtubeu, kjer Toš čepi na rečnem bregu, krmi račke in prizadeto lamentira: »Ne bi smela rečt, da mam malega.«



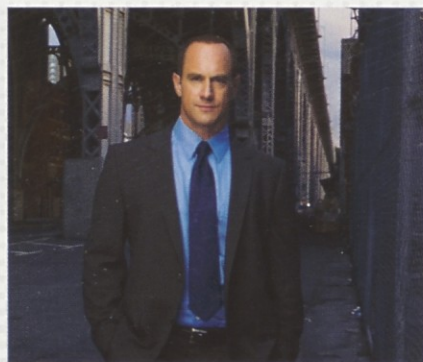
34. Malcolm McDowell → Peklenska pomaranča (A Clockwork Orange, 1971, Stanley Kubrick)

Tale se je slačil kot za šalo, prav vidi se mu, da je v tem užival. V *Pomaranči* ga je pokazal v zabavnem prizoru, kjer se v ritmu Rossinijeve uverture *William Tell* ekspresno onegavi z dvema puncama, pa tudi v prizoru, kjer ga paznik v zaporu analno pregleda. V *Caliguli* (1979, Tinto Brass) je strumno korakal, tako da mu je tiček veselo poskakoval gor in dol, v *Ljudeh mačkah* (Cat People, 1982, Paul Schrader) je plenil z živalsko seksualno energijo, v *Bolnišnici Britaniji* (Britannia Hospital, 1982, Lindsay Anderson) pa ga ni nehal kazati, tudi ko je ostal brez glave (zgornje).



35. Ewan McGregor → Žametne noči (The Velvet Goldmine, 1998, Todd Haynes)

Še en, ki nima težav z goloto na platnu. V *Žametnih nočeh* je bil divji roker Curt Wild (kombinacija Jima Morrisona, Iggyja Popa in Kurta Cobaina), ki je sredi koncerta spustil hlače do tal in s svojim korenjakom opletal v ritmu glasbe. Pravzaprav je McGregor lepo ponazoril, v čem je bistvo rokenrola, vsi drugi se le nekaj kurčijo, a si ne upajo do konca. Plus številni eksplicitni prizori v *Utešanih knjigah* (The Pillow Book, 1996, Peter Greenaway), za katerega je nekdo zapisal, da je »celebration of pen and penis«, *Trainspottingu* (1996, Danny Boyle) in *Mladem Adamu* (Young Adam, 2003, David Mackenzie), pa še kaj bi se našlo.



36. Christopher Meloni → Oz (TV-serija, 1997–2003)

A tisti urejeni, zadržani in pravičniški detektiv Stabler iz TV-serije *Zakon in red: Enota za posebne primere* (Law & Order: Special Victims Unit, 1999–), ki teče že rekordnih 13 let in še vedno traja, a on da je bil morilec, amoralni sociopat iz HBO-jeve TV-serije *Oz*, ki ves čas paradira gol, se liže in onegavi z drugimi jetniki, ki v eni epizodi razširi ritnice in pokaže anus, v drugi nekomu zlomi vrat, medtem ko mu ta fafa, in se v tretji (zares) uščije v vedro!?!?



37. Viggo Mortensen → Hudobna kri (The Indian Runner, 1991, Sean Penn)

Goli, ekscenčno potetovirani, pijani, nepredvidljivi in hudo nevarni mlajši brat vstane in se postavi pred starejšega v polnem sijaju. Neprijeten prizor. Še bolj neprijeten pa je prizor v savni iz *Smrtnih obljub* (Eastern Promises, 2007, David Cronenberg), kjer se Mortensen (tudi tokrat bogato tetoviran, tokrat s pravoslavno ikonografijo) sam, gol in brez orožja bori z dvema plačanima morilcema, ki ga hočeta zaklati. Njegovo ranljivost še potencirajo zaprti, spolzki, prazni prostor in totalna golota, ki ne more skriti ničesar.



38. Cillian Murphy → 28 dni pozneje (28 Days Later..., 2002, Danny Boyle)

Film odpre tlorisni pogled na golega Cilliana Murphyja, na katerega posije sonce, da se zbudi na postelji v bolnišnici. Pojma nima, kaj vse ga čaka ... In ko že omenjamo sonce: Murphy je igral tudi v Boylovem filmu *Sončna svetloba* (Sunshine, 2007), kjer pa ga ni izpostavljal UV-žarkom.



39. Alain Noury → Lepota greha (Lepota poroka, 1986, Živko Nikolić)

Francoski igravec, ki je zašel v jugoslovanski film in se tam motovilil kar nekaj časa. V tem črnogorskem filmu, polnem moške in ženske golote, igra tujega nudista, okej naturista, ki s partnerko počasi osvobaja zapeto Miro Furlan in jo nazadnje zvabi v triperesni ljubezenski klobčič. V 80. letih je v Jugoslaviji primanjkovalo olja, kave, pralnega praška in bencina, smo pa zato imeli uvožene penise.



40. Jason Segel → Pozabi Saro (Forgetting Sarah Marshall, 2008, Nicholas Stoller)

Nič hudega sluteči Jason pride izpod tuša z brisačo okrog pasu, ko mu njegovo dekle pove, da ga zapušča. Konec je. V tistem trenutku pade šokiranemu Jasonu brisača na tla in gledalci zagledamo njegov penis. Najbolj ponižani in patetični penis, kar smo jih kdaj videli.



41. Rocco Siffredi → Romanca (1999, Catherine Breillat)

Porno igravec, ki je igral že v 450 filmih, je nastopil v tem *mainstream* filmu (recimo) in profesionalno opravil tisto, kar najbolje obvlada: zadovoljil je junakinjo Caroline Ducey, saj njen fant ob njej iz neznanega razloga ni mogel otrditi. Duceyjeva je pozneje zanimala, da bi Siffredi na snemanju zares prodril vanjo, on pa je rekel, da je. Komu verjeti? Verjamem, bi rekla Eva Boto, režiserka Breillatova pa je bila z njegovo storitvijo očitno zadovoljna, saj ga je uporabila tudi v filmu *Peklenska anatomija* (Anatomie de l'enfer, 2003). Poklicne porno igralce, ki so v *kurcialnih* trenutkih nadomestili prave igralce, je uporabljal tudi Lars von Trier, med drigim v *Idiotih* (Idioterne, 1998) in *Antikristu* (Antichrist, 2009).



42. Jonathan Rhys Meyers → Tudorji (The Tudors, TV-serija, 2007–2010)

Narobe svet: filmi so postali strahopetni in ziheraški, TV-serije pa pogumne, inovativne in eksplicitne. Jonathan ga v TV-seriji kot kralj Henrik VIII. večkrat pokaže in enkrat celo masturbira, medtem ko je ostal Eric Bana v isti vlogi v filmu *Druga sestra Boleyn* (The Other Boleyn Girl, 2008, Justin Chadwick) zapet do vratu. Še ena televizijska: igravec Thomas Jane je po 49 vlogah v filmih zaslovel šele s HBO-serijo *Hung* (2009-2011), v kateri mu je redno bingljaj.



43. Julian Sands → Soba z razgledom
(*A Room with a View*, 1985, James Ivory)

Julian in še dva nagca se veselo kopajo, rajajo in preganjajo po gozdu, dokler ne naletijo na skupino uglednih dam, med njimi je tudi Julianova skrivna ljubezen, Helena Bonham Carter. Kar je sila kočljiva situacija, še zlasti ker se nahajamo v hudo restriktivni edvardijanski dobi na prelomu stoletja. V *Heleni iz škatlice* (*Boxing Helena*, 1993, Jennifer Lynch) Sands najame prostitutko in seksa z njo, medtem ko brezroka in breznoga Sheryllyn Fenn vse to na skrivaj opazuje.



44. Edward Norton → Generacija X
(*American History X*, 1998, Tony Kaye)

Norton je skrajni desničar, ki zaradi umora nekega črnca pristane v zaporu. Tam se v kopalnici tušira z ducatom somišljenikov in toliko neonacističnih penisov na kupu še nismo videli. Čez čas pa ga člani njegove lastne bratovščine v taisti kopalnici brutalno posilijo - to pa zato, ker se je preveč pravovernno držal njihovih lastnih pravil. Kar ga je zelo prizadelo; lažje bi prenesel, če bi ga nasadili črnici.



46. Mark Rylance → Intimnost (*Intimacy*, 2001, Patrice Chéreau)

Ugledni gledališki in filmski igralec je pogumno ugriznil v projekt, za katerega je bilo takoj jasno, da bo vsaj označil, mogoče pa celo uničil njegovo kariero. Le kdo se bo po takem filmu, ki je vseboval številne prizore golote in nesimulirane spolnosti, še spomnil njegovih šekspirjanskih vlog? No, to se ni zgodilo, svet je bil večinoma pripravljen na tak film. *Intimnost*, imenovana tudi *Zadnji tango v Londonu*, se seveda zelo naslanja na Bertoluccijev film, ki je nastal pred skoraj tremi desetletji. Z eno bistveno razliko: tam ga Brando ni pokazal niti za vzorec, Rylance pa do mile volje.



45. Metod Pevec → Nasvidenje v naslednji vojni (1980, Živojin Pavlović)

Berk (Pevec) dobro nategne simpatizerko domobrancev, ki ga kljub temu izda Nemcem. Berk in Anton (Boris Juh) zbežita in komaj rešita živo glavo. Ko se ustavita ob nekem potoku, ga Pevec izvleče iz hlač in ga v velikem planu pred kamero temeljito zmenca z vodo. »*Boljš je s scalnico*,« mu poznavalsko svetuje Juh. Ja, tudi partizani so natepavali ideološke nasprotnike. Nemara bi bil lahko to dober temelj za narodno spravo.



47. Jan-Michael Vincent → Buster je ljubil Billie (*Buster and Billie*, 1974, Daniel Petrie)

Eden prvih prikazov frontalne golote v ameriškem filmu. Pravzaprav gre za klasično najstniško romantično dramo, kakršnih smo videli že na kupe. Vse je teklo po ustaljenih vzorcih, potem pa presenečenje: nekje v drugi polovici filma se mladi zvezdnik Jan-Michael Vincent brez opozorila pojavi gol v kadru, se prime za vrv, zaguga in skoči v ribnik. In to v počasnem posnetku, ki ujame vso ... dinamiko dogajanja. Danes je ta film že precej utonil v pozabo, v času nastanka pa je dodobra vzburkal gladino.



49. Bruce Willis → Barva noči (Color of Night, 1994, Richard Rush)

Willis, ki je v številnih filmih kazal le belo zadnjo plat, se je v tem filmu obrnil na drugo stran. Ko se z Jane March kopata v bazenu, se ona potopi pod vodo, mu sleče kopalke in od blizu opazuje svoj ulov. Kdor pa ne mara podvodnih športov, ga čaka še nekaj posnetkov Bruceovega ribóna na suhem. Ko že omenjamo živali: Bruce ga je na hitro pokazal tudi v filmu *12 opic* (12 Monkeys, 1995, Terry Gilliam).



50. Ray Winstone → Vojno območje (The War Zone, 1999, Tim Roth)

Winstone je mož visoko noseče Tilde Swinton in oče dveh najstnikov, ki ju redno posiljuje. Zato je njegovo pogosto golo sprehajanje po hiši vsaj neokusno, če že ne ostudno. In ne pozabimo, kmalu bo v družini še novi član ... Zanimivo, ta težko gledljiv film je zrežiral igralec Tim Roth, ki pa sam na ekranu ni nikoli nič pokazal.



→ **bonus:** inkriminirana slička iz filma *Klub golih pesti* (Fight Club, 1999, David Fincher).



Dodatek: *Jugopenisi*

(Za pomoč pri izboru filmov se zahvaljujemo kolegu Dejanu Ognjanoviću.)

- ➔ Tomislav Gotovac v *Plastičnem Jezusu* (Plastični Isus, 1971, Lazar Stojanović) nag teče po ulicah Beograda (tudi sicer je bil kot konceptualen umetnik razvpit po svojih golih performansih v javnosti).
- ➔ Veliki plan penisa na začetku filma *Okvara* (Kvar, 1978, Miša Radivojević) velja za prvi bližnji posnetek inkriminiranega organa na Yu-filmu. Sicer pa gre za dvojnika, ki je vskočil namesto Aleksandra Berčka. Ta se je pozneje menda pridušal, da je bil nadomestni veliko manjši od originala. Pa bi bil sam opravil delo ...
- ➔ Svetislav Gončić ga je pokazal v prizoru na koncu filma *Posladkana vodica* (Šećerna vodica, 1983, Svetislav Prelić), ko Sonja Savić z njim izgubi nedolžnost. Taistega smo videli tudi v *Živeti kot vsi normalni ljudje* (Živeti kao sav normalan svet, 1982, Miša Radivojević) in *Življenje je lepo* (Život je lep, 1985, Boro Drašković), kjer mu drhal na silo sleče hlače in se norčuje iz njegovega črvička, ki ga vidimo ga tudi v bližnjem posnetku. V tem filmu je Gončiću ime Malokurcani.
- ➔ Svetozar Cvetković je moškost razgalil v filmu *Mister Montenegro* (Montenegro or Pigs and Pearls, 1981, Dušan Makavejev) v prizoru tuširanja. Makavejev je nekaj anonimnih penisov navrgel tudi v filmih *W.R. - Misterij organizma* (W.R. – Misterije organizma, 1971) in *Sladki film* (Sweet Movie, 1974).
- ➔ Slavko Štimac ga je presenetljivo pokazal v prizoru tuširanja v ideološko neoporečnem *Igmanskem maršu* (1983, Zdravko Šotra). Ja, partizani niso poznali lažne sramežljivosti.
- ➔ Neznani ekshibicionist razgrne plašč in prikaže izredno grdega klinca na začetku *Davitelja proti davitelju* (Davitelj protiv davitelja, 1985, Slobodan Šijan).
- ➔ Žarka Lauševića v *Frajerju* (Šmeker, 1986, Zoran Amar) pijanega slečejo in dajo pod hladen tuš. Nič čudnega, da se mu je revež čisto skrčil.
- ➔ Naturščik v bližnjem posnetku urinira po goli ženski v *Državi mrtvih* (2002, Živojin Pavlović in Dinko Tucaković). Pavlović je kite tudi sicer rad razstavljal v svojih filmih.
- ➔ Številni protagonisti filma *Življenje in smrt porno tolpe* (Život i smrt porno bande, 2009, Mladen Đorđević) so ga kazali urbani in ruralni Srbiji.
- ➔ Srđan Todorović je v *Srbskem filmu* (Srpski film, 2010, Srđan Spasojević) med erekcijo nosil umetnega, v stanju mirovanja pa je bil *real deal*.
- ➔ Tudi v še toplem srbskem filmu *Klip* (2012, Maja Miloš) – enem od nagrajencev letošnjega Rotterdama – je precej eksplicitnih prizorov seksa med mladostniki, ampak vsaj erekcije so odigrali umetni nadomestki. Kljub temu je videti, da nihče ne more ustaviti invazije penisov.

Fantje na filmu

Duran Duran pred koncertom v Ljubljani
Gregor Bauman, foto: Darja Šter

Duranovcem smo vedno zavidali: razkošne barke, izbrane pijače, lepe ženske ... To je bila slika, ki je prišla med nas, največ preko oddaj Videomix in Alta Pressione. No, nismo bili osamljeni. Celo The Edge je nekoč dejal, da medtem ko U2 snemajo videe v snegu, se Duranovci podijo po Sejšelih. Vsekakor je bila peterica iz Birminghama med prvimi, ki so se zavedli moči videa in so zato vanje vlagali veliko sredstev – za snemanje so angažirali profesionalno opremo in režiserje. V vseh teh letih se ta odnos ni spremenil, celo nadgradili so ga. Upreti se jim ni mogel niti David Lynch, ki je samosvoje režiral njihov koncert. Duranovci namreč že dolgo niso bili tako daljjevske temačni. A Nick Rhodes, ki je poleg Rogerja Taylorja odgovarjal na naša vprašanja, je z zadnjim stavkom povedal vse: »Vedno smo težili k temu, da smo stvari naredili drugače kot ostali. Umetniki, ki ne tvegajo, so večno dolgočasni«.

Duranovci ste bili prvi bend, ki je predvidel »surovo« moč videa, torej fenomen časa, ki je prihajal. Vizijo so vam kasneje mnogi zavidali.

Nick: Lahko je govoriti za nazaj, saj bi se lahko zgodba obrnila tudi drugače. Pomembno je bilo, da smo k novim tehnologijam pristopali brez zadržkov. Na prelomu v 80. leta je namreč prišlo do zanimivega preobrata: medtem ko so nas radijske postaje praviloma ignorirale, smo postali hit na prebijajoči se MTV. Četudi sta Geoff Downes in Trevor Horn (The Buggles) že napovedala 'video bo sesul radijsko zvezdo koncept', se vse ni razvijalo s svetlobno hitrostjo. Danes se zdita leto ali dve malo, takrat pa je vse teklo počasneje.

Roger: Prav zato smo razumeli, da je video potrebno vzeti zares, in šli v profesionalno produkcijo. Redno pojavljanje videa je dvignilo ceno pesmi in albumu in radijske postaje so bile – na zahtevo publike – prisiljene vrteti naše skladbe. Niso si mogli privoščiti, da albuma, ki je visoko na lestvicah, ne bi spremljali. Zaradi MTV-ja so se morali boriti za poslušalce, ki so takrat dobili tudi vizualno dimenzijo glasbe, spomnimo se le primerov od Pink Floyd preko Bowieja in Queenov do Sex Pistols. To je bil pač čas ekspanzije videa, tako kot je danes čas iTunes, interneta, resničnostnih šovov ...

Pa spregovorimo o danes – če je pred tremi desetletji video sesul radijsko zvezdo, kdo ali kaj je sesul video zvezdo? Internet?

Nick: Video kot tak še ni zamrl, še vedno



Planet Earth

vsaka skupina svoj album promovira tudi s pomočjo videa. Ta »tudi« je tokrat zelo pomemben. Nekoč je bilo medijev malo, zato so informacije tekle počasi – če danes nisi takoj zraven, zaostaneš in ti pozneje ne pomaga prav nobena (samo)promocija več. Komunikacija preko spleta je nuja. S tem ne mislim zgolj na skope informacije, s katerimi smo operirali nekoč, temveč pogled v zakulisje. Ste opazili poplavo *na hitro* zlepljenih dokumentarcev o nastanku albumov? Temu se reče bonus, ki pride še kako prav. Za objavo teh informacij ne potrebuješ več naklonjenih (ali sovražnih) novinarjev, le prilepiš jih na svojo spletno stran. Kroženje se tako začne ...

Roger: DVD-evolucija je zelo pomemben faktor – vsaka prava turneja se zaključi kot koncertni posnetek. Če skupina ogromno vложи v odrsko produkcijo, ji nekaj dodatnih kamer ne predstavlja velikih stroškov. Danes medij(i) kroži(jo), se reciklirajo in tako se stroški povrnejo. Da ne bo pomote, Duranovci se celostne produkcije lotevamo zaradi poslušalcev, ne nas samih. Želimo tako »sound« kot »vision«.

Drugačnih besed od benda, ki je definiral video in ki jih video naredil, niti nisem pričakoval ...

Nick: Vendar naša usmeritev k vizualnemu ni bila povsem prednostna. Brez glasbe nam tudi video ne bi pomagal. Osnovna ideja je bila brez dvoma glasba, a zakaj ne bi izkoristili medijev in tehnologije? Enako kot so Pink Floyd pristopili k stereu, smo mi pristopili k videoprodukciji.

Postavljali ste visoke standarde kakovost posnetega in vidnega in ciljali globalno. Na sete ste vlekli bogato snemalno opremo in si za »newcomerje« privoščili celo razkošje poklicnega režiserja. Zakaj prav Russell Mulcahy?

Nick: Iskreno povedano, nisem vedel, kdo je Russell Mulcahy, dokler nam niso povedali, da bo režiral naš prvi video *Planet Earth* (1981). Povedali so nam, da je za njim sodelovanje z Ultravox in The Buggles, da ga kani najeti Elton John, to pa je tudi vse. No, kmalu potem sem videl video *Vienna* (1981) in dobesedno padel dol. Čisto resno sem mislil, da ima prste vmes Orson Welles ...

Torej se vaš ploden odnos ni skrhal, ko vas je spregledal ali preslišal za »score« svojega filma Highlander – Borba nesmrtnikov (Highlander, 1986)?

Roger: Prepričan sem, da niti pomislil ni na nas, ko se je pripravljaj na film. Ne rečem, da bi ponudbo zavrnil, a zraven bolj ustrezajo Queen. Če se ne motim, je bilo to leta 1985, ko smo – z izjemo mene, ki sem se selil – bili v dveh frakcijah (Arcadia in Power Station) in smo članstvo v Duran Duran za nekaj časa zamrznili.

Službe njenega veličanstva vseeno niste zavrnil, in ste se istega leta sprehodili od tarče do smrti ...

Nick: Takšnega povabila se nikdar ne zavrne. Za *Od tarče do smrti* (A View to a Kill, 1985, John Glen) smo se na hitro zbrali, predelali idejo, v studiu posneli skladbo in odleteli v Pariz na snemanje videa. Kar je bilo zelo zabavno, saj smo se obnašali kot otroci, ki se na ulici igrajo dobre in slabe fante.



Roger Taylor

Roger: Redkokomu se uresničiti mladostna želja. Biti James Bond je v Britaniji želja vsakega mulca. Imeti priložnost biti karkoli v bondovski produkciji, četudi samo špijon na videu, je nekaj neverjetnega ne glede na starost. In vsa tehnologija, uporabljena na videu, je bila takrat vrhunska.

Pojavile so se govornice, da boste vpleteni tudi v pripravo naslovnega songa za prihajajočo bondijado Skyfall (2012, Sam Mendes), kar bi bila – z izjemo nedosegljivega trojčka Shirley Bassey – prva ponovitev enega izmed izvajalcev.

Roger: Šlo je le za govornice. Zasledil sem celo, da že poteka snemanje z Markom Ron-

sonom, a nič od tega ni res.

Nick: Če bi bili povabljeni, bi o tem vsekakor razmislili. Verjamem, da je veliko glasbenikov, ki bi radi sodelovali pri bondijadi, zlasti takšni, ki tega privilegija še niso bili deležni. Tudi iz naslova *Skyfall* bi se dalo marsikaj potegniti ...

Hkrati je bila režija spota A View to a Kill zaupana preverjenemu dvojcu Godley & Creme, ki sta vas proslavila s »škandaloznim« videom Girls On Film (1981).

Nick: Vsi govorijo o šokantnosti, golih telesih, ruvanju v blatu, a nihče ne pogleda videa z druge strani – gre za ostro politično noto o izkoriščanju žensk. Video je čisti

feministični nagovor! V naši naravi je, da vidimo, kar želimo, interpretiramo, kakor želimo, a moramo dopustiti tudi ostalim, da si ustvarijo svoje mnenje.

Nekaj podobnega lahko razberemo tudi v videu Rio (1982), kjer vas dekleta na koncu odpravi s prezirom.

Roger: Natanko tako, *Rio* je demitizacija Duran Duran. V njem smo kombinirali vse stvari, ki so nam jih očitali, in na koncu izgubili bitko. Namen je bil, da delujemo kot navadni ranljivi ljudje, kot antipod vsega, kar se je pisalo o nas. Hkrati gre za utopijo slave, v kateri smo sicer takrat še uživali, a kmalu je pokazala svoj pravi obraz. Če danes pogledam, je prav, da smo vse to dali skozi.

Sam streznitev vidim šele v času Ordinary World (The Wedding Album, 1993), kjer ste za videa Come Undone in Too Much Information (1993) najeli Julienu Templa. Takrat je to delovalo kot majhno presenečenje.

Nick: Presenečenje? Zakaj? Vedno smo imeli radi njegova dela, začeniši z *The Great Rock'n'Roll Swindle* (1980). Poglejte, kakšne dokumentarne filme snema in načrtuje. Zgodba o The Kinks je izjemna. Julien je eden redkih režiserjev, ki film tudi sliši, ki že med snemanjem ve, s kakšno glasbo bo podložil trakove. Poleg tega je snemal filme o bendih naše generacije, Sex Pistols, The Clash. Ne spomnim se točno, a mislim, da smo se z njim o sodelovanju dogovarjali že sredi 80. let ...



A View to a Kill



Come Undone



Girls On Film



Skupina Duran Duran bo imela koncert v ljubljanskih Križankah v soboto, 14. julija 2012.

Ljubezni do aktualne filmske produkcije nikdar niste skrivali. Prej narobe, prav nesramno ste koketirali z Indiano Jonesom (*Hungry Like the Wolf*, 1983) in s Pobesnelim Maxom (*The Wild Boys*, 1984). Upam si celo trditi, da je George Miller za kletko v *Pobesnelem Maxu 3 – V Thunderdomu* (*Mad Max Beyond Thunderdome*, 1985) našel prav pri *Divjih fantih*.

Roger: Ne pozabimo, da smo si scene iz *Barbarelle* (1968, Roger Vadim) sposodili že na prvencu *Planet Earth*. Vsi ti motivi so bili nekaj naravnega, saj smo bili tudi mi dovzetni za pop kulturo okoli nas. Če so ljudje hiteli v kina, je tudi mene zanimalo, zakaj je nek film tako privlačen. Temu se enostavno ni dalo ubežati.

Nick: V tistem času sem kupoval veliko videokaset, ki sem jih gledal, ko sem imel čas. Moja skrita želja je bila, da bi postal režiser. Poleg tega sem se ukvarjal s fotografijo, z danes praktično izumrlim polaroidom. Veliko je bilo filmov, ki so me pritegnili. Spominim se, da je takrat v kina prišel tudi *Ljudje mačke* (Cat People, 1982, Paul Schrader), ki ga je tudi moč »prebrati« v *Hungry Like the Wolf*.

Poleg tega, da ste razkošno videoprodukcijo prenesli tudi na koncertne odre, ste leta 1983 naredili izjemno, pionirsko potezo – na tržišče ste poslali videoalbum, na katerem ste (i)zbrali videospote.

Roger: Nekako smo morali predstaviti celoto – namesto »best of« albuma smo prešli na zbirko videov. Ne spominjam se točno,

čigava je bila ideja, a takrat se je začela manjša video revolucija, ker je pač videokorder postal del sobne opreme. Video (MTV) tržišče je postalo prenasličeno z video produkcijo – začeli so se delati izbori, zato smo redkeje prihajali na vrsto, potrebno pa je bilo ohraniti prisotnost in videoalbum je posledica tega. Prodajal se je izjemno dobro. Tudi kasneje smo videe zbrali na DVD-ju in jih ponudili kot *Greatest Hits* bonus (1998).

S koncertnih odrov na računalnike pa ste se lansko vrnili s koncertnim filmom pod taktirko Davida Lyncha. Zares impresivno. Kako je prišlo do tega?

Nick: Že od nekdaj sem velik Davidov oboževalec. Še danes se spominjam trenutka, ko sem si šel ogledat film *Eraserhead* (1977), oziroma bolj osuplosti, ko sem prišel iz kina. American Express nam je poslal ponudbo, če se priključimo njihovi »Unstaged« seriji koncertnih filmov, ki jih posnamejo znani režiserji. Takih ponudb se ne zavrne. Najprej sem pomislil na Terryja Gilliama, a je že zasedel mesto z Arcade Fire. Potem sem se spomnil na Davida Lyncha ...

Roger: ... poznamo se od takrat, ko smo na voljo za remikse dali skladbo *Girl Panic!* (2011). Nekdo je dejal, da David Lynch ope-

rira tudi z elektronskimi ritmi ter da bi rad naredil njen remiks. Zdelo se nam je zanimivo, zato smo privolili. In je naredil izjemen remiks, sicer bizaren, a govorimo o Lynchu. Od tu do filma je šlo zelo hitro. Vsekakor sem bil vznemirjen, ko sem izvedel, da je ponudbo sprejel.

Nick: Remiks je zelo kul. Tudi po ustvarjalni plati smo se hitro našli, kar je bilo odločilnega pomena. Logično, imamo drugačne pristope, a smo si pustili dovolj prostora, da smo vsak po svoje lahko razvili idejo. Slišal sem, da nas je sanjal ponoči, kar je z njegovega vidika zelo pomembno, z mojega pa kar malce strašljivo.

Kako pa je bilo sodelovati z njegovim notoričnim umom? Ste morda Mobyja vprašali za kak nasvet?

Roger: Nisem vedel, da sta si z Mobyjem tako blizu. Naj poudarim, da je David Lynch zelo domačijski človek, ki ima rad piknike in meditacijo.

Niste pomislili, da bi se zgodba lahko začela že veliko prej? Ena od junakinj njegovih Divjih v srcu (*Wild at Heart*, 1990) nosi ime Perdita DURANGO ...

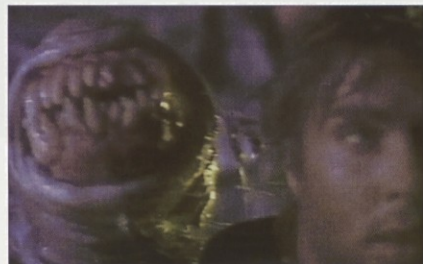
Nick: Zdaj me je pa res strah!



Hungry Like the Wolf



Planet Earth



The Wild Boys





Punce

Konec 90. let se je na ameriških televizij prvič pojavila do tedaj razmera nova vrsta sitcoma, ki se je razvila iz klasičnih *buddy* serij, kot so bili *Prijatelji* (*Friends*, 1994–2004) in *Seinfeld* (1989–1998). *Sexcom* (ki je z uvedbo 50-minutne namesto klasične 30-minutne dolžine včasih postal neločljiv od *dramedyja*) je definiralo to, da naj bi se vsak dramaturški lok, daljši od ene same epizode, ukvarjal izključno z razmerji in odnosi med protagonisti. Tendenca TV-postaj po specializaciji in iskanju prodajnih niš, segmentiranju televizijskega občinstva

na moške ali ženske (s pripadajočimi dihotomijami javnih in zasebnih sfer, pri katerih je situacijska komedija tradicionalno pripadala zadnji) in potreba plačljivih kabljskih televizij po ustvarjanju produkcije, ki bi pomagala pridobiti naročnike za celotno kabljsko televizijo (zaradi česar je bilo pomembna ponudba za vsakega člana gospodinjstva), sta kmalu privedli do pojavljanja serij, ki so ciljale na žensko občinstvo starosti 18–34 ali 25–34, najopazneje *Raztresena Ally* (Ally McBeal, 1997–2002) na FOXu in *Seks v mestu* (*Sex and the City*, 1998–2004) na HBO.

Punce

Tina Poglajen

Velik uspeh zadnjega je privedel k množičnemu pojavljanju serij z (izključno) ženskimi protagonistkami, npr. seriji *Lipstick Jungle* (2008–2009, NBC) in *Cashmere Mafia* (2008, ABC) istih ustvarjalcev, *Razočarane gospodinje* (*Desperate Housewives*, 2004–2012, ABC), *Opravljkva* (*Gossip Girl*, 2007–, The

ostaja enak in je s pogovorom med njimi pomemben vir informacij za sprejemanje »obveščenih odločitev« v njihovem življenju. Iz tega vidika prijateljstvo med ženskami, ki je bilo v okviru ideologije spolnih vlog o romantični heteroseksualni ljubezni tradicionalno postavljeno na oddaljeno drugo mesto, postane potencialen vir odpora proti omejitvam kapitalistične in patriarhalne družbe. Očrnitev ženskih skupinskih dejavnosti in želja je tradicionalno vključevala getoizacijo množičnih tekstov, ki so vsebovali prikaze takih skupinskih dejavnosti in želja: *chickflicks*, *girl-power* produkcije in podobno. Morda torej ni presenetljivo, da je pojav oz. edinstvenost novih »ženskih« serij (tu je govora predvsem o *Seksu v mestu*, ki ga njegove prej omenjene naslednice po stopnji priljubljenosti kot tudi pojavljanju v razpravah še zdaleč niso dosegle) spodbudil diskurz o reprezentaciji ženske seksualne želje in aktivnosti (*agency*) v polju masovne produkcije; pri čemer so bile protagonistke zaradi upiranja družbenim omejitvam izmenično označene za feministične ikone, hkrati pa kritizirane zaradi vedenja, ki naj ne bi bilo povsem v skladu z ideali feminizma.

Podobno se je zgodilo *Puncam* (*Girls*, 2012–), letos nastali seriji o štirih prijateljicah, dvajset-in-nekaj-letnicah v New Yorku, ki se primerjavam s svojo HBO-predhodnico ne more docela izogniti. Kljub temu da gre pri *Puncah* na koncu vseeno za precej drugačno serijo, so nekateri nastavki namreč enaki: punce so sicer mlajše, so pa prav tako bele, izobražene, celo kozmopolitske – skratka, privilegirane; tipizacija likov okvirno sledi prej omenjeni klasični štiričlanski skupini; četudi se serija ukvarja z njihovimi romantičnimi in seksualnimi razmerji z moškimi, pa je v ospredju vseeno (bolj ali manj) prijateljski odnos med puncami samimi, težave v odnosih med njimi pa so upodobljene z enako (ali celo večjo) mero resnosti in kompleksnosti kot tiste v romantičnih odnosih; serija raziskuje njihova občutja in želje v dojemanju sveta in medosebnih odnosov. Četudi Hannah, diplomantka književnosti, ki si želi postati pisateljica (Lena Dunham), ki jo v prvem delu starši odrežejo od nadaljnjih finančnih prilivov, nima službe, ne gre za resnejši socialni problem: najhujše, kar se ji lahko zgodi, je po njenih besedah, da bo »moralna delati v McDonaldsu«; nakar jo njena najboljša prijateljica Marnie (Allison Williams) pomiri, da do česa takega ne bo nikoli prišlo. Če se prva sezona *Punc* zač-

ne z nerodno Hannah, ki v ljubezni nima sreče in se vedno znova vrača k čustveno nedostopnemu Adamu, ima materinska perfekcionista Marnie fanta, ki jo s svojo »ljubeznijo« duši in katerega dotik se ji zdi podoben »otipavanju ogabnega strica na zabavi«. Njena prijateljica Jessa (Jemima Kirke) je s svojim neodgovornim ravnanjem njeno nasprotje, ter skoraj vse ostale izmenično pripravlja do izgubljanja živcev in zavisti s svojim živahnim spolnim življenjem, *posh* britanskim naglasom in pripovedmi o boemskih potovanjih. Njena sestrična Shoshanna (Zosia Mamet), pa takrat, ko ne obupuje nad tem, da je še vedno devica, prisega na knjige, kot so *Listen, Ladies: A Tough Love Approach to the Tough Game of Love* (kar med drugim vodi do prepira o tem, kdo *The Ladies* sploh so. »Jaz nisem the ladies,« besno reče Jessa, ko ji Shoshanna predava o tem, da te fant, če te ne povabi na zmenek, hoče samo izkoristiti, in da je seks »od zadaj« ponižujoč). Ne glede na zgodbe ostalih treh pa je ključen element serije v večini Dunhamina Hannah – zapleti ostalih protagonistk včasih služijo le razvoju njene osebne zgodbe, pri tovrstnem *one-woman bandu* (Dunhamova je poleg glavne igralka še scenaristka, režiserka in producentka *Punc*) pa nekateri liki (predvsem Shosanna) včasih neizogibno služijo le za vzpostavlanje kontrasta z značajskimi potezami nje same.

Serija, ki je bila zaradi tematike, producenta Judda Apatowa, predvsem pa zaradi priljubljenosti avtoričinega celovečernega neodvisnega filma *Tiny Furniture* (2010) deležna visokih pričakovanj in spremljanja javnosti že od predprodukcije dalje, je po predvajanju prvega dela 15. aprila letos postala predmet številnih (seveda ne izključno) ostrih kritik. Največ se jih je nanašalo na »belost« domnevnega New Yorka v *Puncah*; belke so vse štiri protagonistke, pa tudi stranski liki;¹ ter na neizpolnjena pričakovanja o reprezentaciji vseh punc – kljub obljubi »od nas, za nas« (seveda je pričakovanje, da bo neka serija predstavljala celoten spol, milo rečeno nenavadno). Druge pritožbe so se nanašale na njihovo ekonomsko, kulturno

¹ Jezo je še dodatno podkurila scenaristka *Punc* Lesley Arfin, ki je v odgovor na očitke, da *Punce* ne predstavljajo ne-belih punc, na twitterju napisala, da jo pri *Precious* (2009, Lee Daniels) najbolj motilo, da v njej ne najde nobene reprezentacije sebe. Tweet je bil kasneje izbrisan, Lesley Arfin pa ima cameo v 4. epizodi *Punc*, kjer temnopolti sodelavki (pomenljivo?) reče, da je za nego kože boljši beli kot pa rjavi sladkor.



Punce

in socialno privilegirano ter (posledičen) občutek samoumevne upravičenosti, pri čemer je spet smiselna omemba pomanjkanja reprezentativne produkcije ženskega spola v popkulturi in posledičnih nerealnih pričakovanj do redkih manifestacij le-te.

Zanimivejše so obtožbe o postfeminizmu, ki naj bi prežemal serijo in njene protagonistke. Hannah in njene prijateljice so v precejšnji meri nesimpatično nezrele in pasivne, nefeministični pa so tudi spolni odnosi glavnih dveh likov: Hannah se spušča v ponižujoč, neljubeč seks s fantom, v katerega je nesrečno zaljubljena, Marnie pa se je naveličala svojega preveč prijaznega fanta z »vagino« in se samozadovoljuje ob misli na narcisoidnega umetnika, ki ji reče, da se bo, ko jo bo prvič *počukal*, ustrašila, ker je *moški*. Na splošno je seks v *Puncah* večinoma v najboljšem primeru nespektakularen, v najslabšem pa popolno nasprotje zabavnosti in opolnomočenja, ki smo jima bili priča pri *Seksu v mestu*. »I felt like I was cruelly duped by much of the television I saw,«² je v zvezi s tem rekla Lena Dunham v intervjuju za New York Times. Kritikam navkljub bi se dalo trditi, da ima vsaka izmed protagonistk drugačno razmerje s feminizmom: Jessa s svojo promiskuitetnostjo in neobvezujočim seksom v tem pogledu spominja na zagovornice feminizma tretjega vala, medtem ko se Marnie v življenju spopada z nekakšnim Friedanovskim nezadovoljstvom kot posledico pomanjkanja interesov in zanimanj izven urejenega življenja v paru. Pri Shosanni kot najmanj definiranemu

liku se zgodba večinoma vrti okrog dekonstrukcije, oziroma bolje, preobračanja kulta devištva, saj ravno zaradi tega, ker je devica, kljub temu, da to poskuša, ne more seksati z nikomer – očitno namreč nihče ne mara več devic. Pri Hannah kot najbolj zaokroženem in kompleksnem liku o eni sami ideji ne moremo govoriti, vseeno pa njeno delovanje seže od prej omenjenega »postfeminističnega« do skoraj obsedeno ciljno usmerjenega, pri čemer na prvo mesto (zaradi takih ali drugačnih razlogov) vedno postavlja svoje pisateljevanje, kar jo spravi v težave tako v odnosu z najboljšo prijateljico kot tudi v odnosu s fantom. Dejstvo, da so ti in podobni dejavniki serije lahko predmet kritike zaradi svojega domnevnega antifeminizma, pa še bolj kaže na prej omenjeno pomanjkanje produkcije, ki bi predstavljala ženske in njihovo spolno življenje.

Podobna nadkompenzacija se pričakuje tudi pri samih značajih *Punc*. Že pri *Tiny Furniture* se je govorilo o pojavu nove vrste ženskega lika, t. i. *female slacker*, ki je v moški variaciji uspešno obstajal že nekaj časa (*Veliki Lebowski* [Big Lebowski, 1998, Joel in Ethan Coen]); *Punce* pa to nadaljujejo (najočitneje s protagonistko Hanno). Sicer priljubljene (in pogosto uporabljane) ženske like značajsko večinoma povezuje aktivna osebnost, pogosto pa tudi druge značajske poteze, tradicionalno povezovane z moškostjo: Beatrix Kiddo, Lisbeth Salander, Marge Gunderson, Nikita, Sydney Bristol, Buffy Summers, Turanga Leela, Arya Stark, Brienne of Tarth, Daenerys Targaryen,

Elaine Benes, Daria Morgendorffer, Dana Scully, Roseanne Conner, Sarah Connor, Juno, Thelma & Louise, Tracy Flick, Catherine Trammell ... v primerjavi z Rachel Green, s Carrie Bradshaw, Sanso Stark, Felicity Porter, ki jih družijo večja pasivnost oz. reakcijsko delovanje. V nasprotju s tem je pri moških likih najti večjo raznolikost značajev, ki na priljubljenost lika ne vpliva: liki Bena Stillerja, Adama Sandlerja, Steva Carella, Woodyja Allena kot tudi že prej omenjeni Jeffrey Lebowski, Al Bundy, George Costanza in podobni so prav tako popularni in zastopani kot njihove bolj »možate« in aktivno-delujoče različice. Kljub temu da ženski liki v *Puncah* na prvi pogled morda delujejo postfeministično, bi torej lahko rekli, da s svojo kompleksnostjo in hkrati netipičnostjo prevprašujejo stereotipno zgrajene, nadkompenzirane značaje ženskih likov v popkulturi, kljub temu, da njihovo delovanje ne ustreza vedno standardom tradicionalnega liberalnega feminizma; serija sama pa omejitve patriarhalne in kapitalistične družbe ne zanika, niti jih ne ignorira (na primer spolno nadlegovanje na delovnem mestu); v svetu *Punc* je feminizem še vedno potreben, četudi se puncam samim tega ne uspe vedno držati.

Seveda realističnosti serije ne gre jemati preveč dobesedno. V skladu z naraščajočo popularnostjo *cringe comedyja*³ v stilu Michaela Scotta, persone Zacha Galifianakisa (predvsem v seriji skečev *Between Two Ferns* [2008–]), adolescentno nerodnimi liki Michaela Cere, Louieja in ostalimi liki Judda Apatowa je neprimerno lažje do seksa kot do vseh ostalih stvari pristopati na ironičen način, z vso nelagodno nerodnostjo, ponižanjem, bednostjo in alienacijo, ki so na svoj značilno poseben komičen način neprimerno bolj kul od povprečno zadovoljive seksualne izkušnje. Nerodnosti *Punc* kljub svoji očarljivosti verjetno niso nič bolj »realistične« ali reprezentativne kot glamuroznost *Seksa v mestu*, kjer liki v seksu dejansko uživajo, ne le odtujeno opazujejo, kako absurdno je vse skupaj. Nerodnost in odtujenost in kontrastna glamuroznost ter razkošje *Seksa v mestu* gresta z roko v roki z marketinškimi strategijami za prodajanje generacijama Y in X: Generacija Y oziroma milenijci naj bi zaradi neprenehne izpostavljenosti najrazličnejšim ponudbam in oglasom postali odporni na vse klasične

3 »Komedija neugodja«, katere predhodnik naj bi bil že *Diplomiranec* (The Graduate, 1967, Mike Nichols).

marketinške prijeme, ki jih vidijo kot preveč vsiljive in nepristne. V nasprotju s tem naj bi generacija X, odrasla v 90. letih, ko je ekonomija cvetela, navajena na razkošje ter občutek »najboljšega«. Ko Lena Dunham reče: »I think I may be the voice of my generation. Or at least a voice of a generation,«⁴ govori ravno o tem, ironično, in z milenijsko nerodnostjo, ki vključuje asertivnost in hkrati takojšnje zanikanje same sebe.

Na samozanikanju deloma temelji celoten *cringe comedy*, del nove, postmoderne komedije. Zanj ne veljajo več ista pravila smešnosti, kot so veljala za na primer šale o Američanu, Rusu in Bosancu (Kantova trditev, da je smešna postavitev heterogenih konceptov v isti okvir), niti tista, ki so veljala za komedijo *Treh lakajev* (*The Three Stooges*): Hobbesov humor, ki se porodi iz nenadnega občutka večvrednosti; šale prinašajo smeh ravno zato, ker »nekdo trpi in to nisem jaz«, saj ogromno današnje komedije temelji prav na samozaničevanju. Tudi Bergsonovo pravilo o smešnosti, ki je posledica spotikanja ob pomanjkanje posameznikove prilagodljivosti, je z neprestanim spotikanjem vsepovsod postalo irelevantno.

Značilna za postmoderno stanje je tudi frustracija (neizpolnjenega) pričakovanja: ne le posameznega, temveč pričakovanja na splošno, z njegovim linearnim konceptom vzroka in posledice, zanašanje na stabilnost in koherentnost, in naivnost glede delovanja sveta. Če je moderno sistematično uničevalo koncept prostora (na primer pri *Prijateljih*, ki so bili postavljeni v New York, vendar pa ta postavljenost na videz ni bila pomembna) z domnevo o mogoči dislociranosti ter z univerzalnimi koncepti, ki se lahko aplicirajo na življenje vsakogar, ne glede na prostor, se postmoderno zaveda takih lažnih predpostavk. *Punce* se zavedajo specifičnosti življenja v New Yorku (Hannina mantra za dvig samozavesti pred zmenkom je »*You are from New York, therefore you are just naturally interesting. [...] The worst stuff that you say sounds better than the best stuff some other people say.*«⁵) – celo specifičnosti življenja v svojem predelu Brooklyna (ko Hannah ponesreči zaspri na vlaku, se, ko se zbudi, znajde v povsem drugem svetu: getu podobnem

Coney Islandu, hkrati pa ugotovi, da ji je nekdo ukradel ročno torbo). K temu sodi tudi zavedanje lastnih *problemov prvega sveta* (in ultimativnim problemom prvega sveta): spet smo pri omembi McDonalda, ki je po besedah enega izmed likov »*kra-sna stvar zato, ker lahko greš v McDonalds celo v Sudanu – in veš kakšen okus bo imela hrana? Okus po domu.*« Če so zapleti v zvezi z intimnostjo pri *Puncah* trivialni, za to trivialnost velja popolnoma enako pravilo samozavedanja: Hanni prijatelj očita, da je njeno pisanje osebnih esejev, ki naj bi se »nekoč dotaknili tudi strahu pred bližino«, egocentrično in banalno: »*Nič na svetu ni bolj trivialnega od intimnosti. Piši raje o resničnih stvareh, kot je kulturni kriticizem, kisli dež, ogroženost pand, rasno profiliranje, ločitev, smrt! Smrt je najresničnejša stvar, kar jih je.*« Adam jo v prepiru obtoži nečesa podobnega: »*Misliš, da veš, kaj je trpljenje, samo zato, ker imaš pet kil preveč?! [...] Najmanjša jebena violina na celem svetu igra 'Moje srce krvavi' samo zate.*« S točno zastavljenim ciljnim občinstvom in z načinom konzumacije v mislih ter načelom »za nas, od nas« se *Punce* zavedajo tudi lastnega statusa v kulturi, odnosa do lastne produkcije, ki je povezana z vpletenostjo na proizvajanje in potrošnjo.

Ta za spremembo od *Seksa v mestu* ni vezana na materialni fetišizem, temveč fetišizem kulturnih referenc in prikimavanj: poslušanje Feist, MGMT, Robyn, omenjanje znamk antidepressivov, vrst vina, liki, ki se

mimogrede znajdejo v kadru, medtem ko berejo kratke zgodbe Woodyja Allena ali pa celo oponašajo njegove monologe iz filma *Annie Hall* (1977); in nenazadnje reference na referenčno predhodnico, *Seks v mestu*: Shoshanna pravi, da je »... *definitely a Carrie at heart, but sometimes Samantha comes out. And when I'm at school, I try hard to put on my Miranda hat,*«⁶ pri čemer tako ustvarjalci kot gledalci vemo, da je v resnici Charlotte. *Punce* so tako specifične, da se včasih zdi, da gre za omrežje kulturnih referenc, ki zgoščene same zase sestavljajo posameznikovo identiteto in pravijo: »*Vidite? Jaz sem to in to in to.*« Uporabljen jezik je le metafora oz. citat vseh prejšnjih pomenov tega istega jezika ali posamezne besede, s čimer ironija postane neizbežna. Resnice ni več, »resnica« je vse, kar je še ostalo – in pripoznanje tega je edina še avtentična stvar. Postmoderna serija si ne domišlja, da je lahko nekaj več, temveč se raje poslužuje milenijske refleksivnosti in interaktivnosti.

Tako *Punce*, katerih relativno uspešna gledanost in kritiški boom sta HBO po štirih predvajanih delih že prepričala v odobritev druge sezone in s svojo (morda presenetljivo) sestavo občinstva, ki je v 60 odstotkih moškega spola, bolj kot del tradicionalnih, getoiziranih ženskih žanrov postanejo glasnik generacije (četudi le eden izmed glasnikov neke egocentrične, narcisoidne, nerodne in s komunikacijsko tehnologijo zraščene generacije).



Tiny Furniture

4 »Mislim, da je povsem možno, da sem glas svoje generacije. Ali vsaj eden izmed glasov neke generacije ...«

5 »Prihajaš iz New Yorka, torej si sama na sebi zanimiva oseba. Najhujše, kar lahko izjaviš, še vedno zveni boljše od najboljših stvari, ki jih izjavijo nekateri drugi ljudje.«

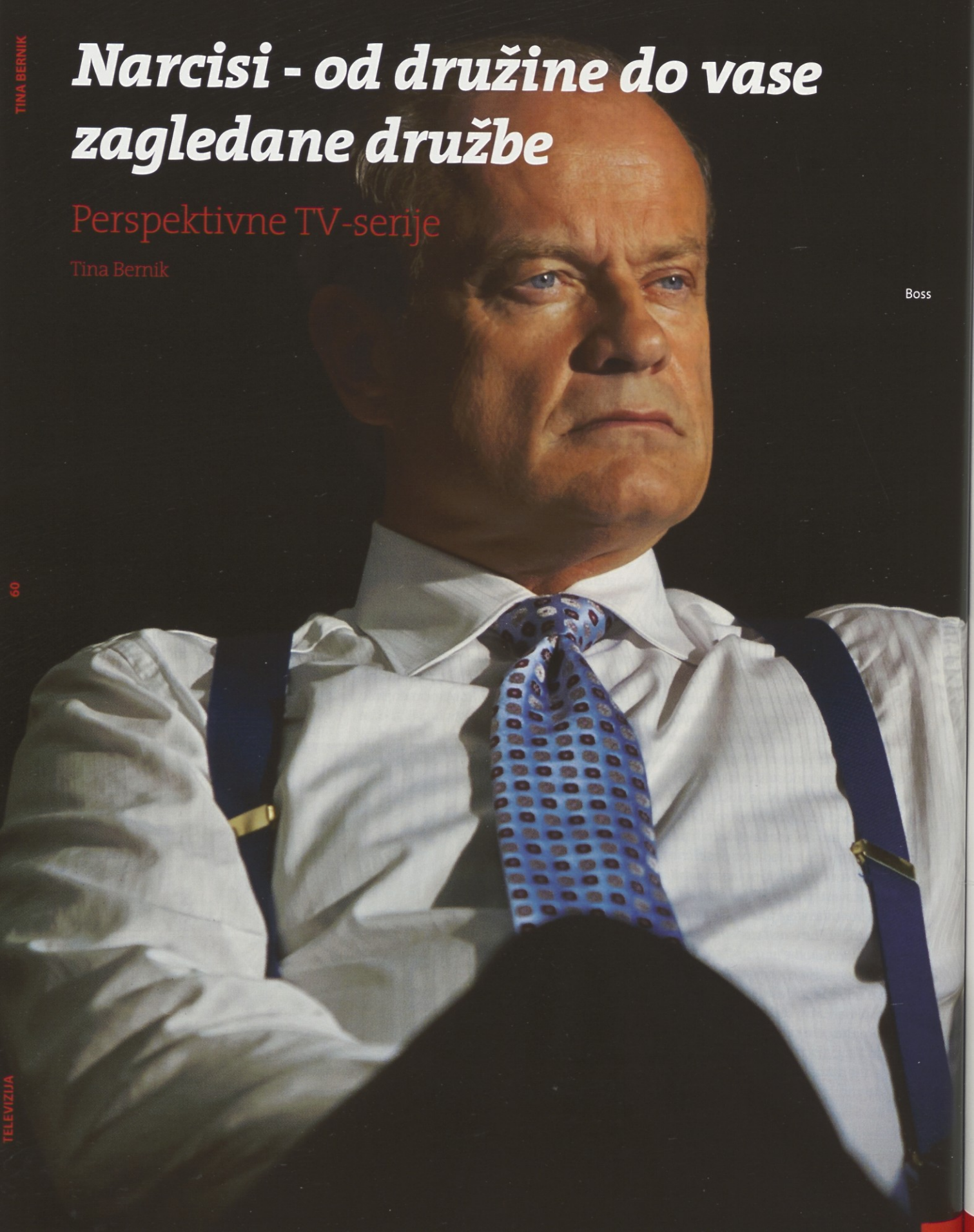
6 »... po srcu definitivno Carrie, čeprav včasih na površje pride Samantha. In ko sem v šoli, se zelo potrudim, da bi bila podobna Mirandi.«

Narcisi - od družine do vase zagledane družbe

Perspektivne TV-serije

Tina Bernik

Boss



Pod drobnogled smo vzeli nekaj novejših televizijskih produkcij, od katerih so kot omembe vredne poleg *Domovine* (Homeland, 2011–), o kateri bomo podrobneje pisali v naslednjem *Ekranu*, na situ ostale še izvirna in pogumna *Ameriška grozljivka* (American Horror Story, 2011–), igralsko in režijsko dodelana politična drama *Boss* (2011–), današnjemu času na kožo pisana črna komedija *Hiša laži* (House of Lies, 2011–) in politični mokumentarec s pridihom britanske satire *Podpredsednica* (Veep, 2012–).

Podpredsednica

(Veep, 2012–)

V 90. letih prejšnjega stoletja smo imeli *Seinfelda* (Seinfeld, 1989–1998), v novem tisočletju pa množico večinoma uspešnih ter bolj ali manj kulturnih mokumentarcev in njim podobnih komedij, kot so *Nikar tako živahno* (Curb Your Enthusiasm, 2000–), *Pisarna* (The Office, 2005–), *Odbita rodbina* (Arrested Development, 2003–2006) in *Sodobna družina* (Modern Family, 2009–). V letu 2012 poskuša televizijska mreža HBO iztisniti od vsakega nekaj s serijo *Podpredsednica*, v kateri je glavno vlogo namenila Julii Louis-Dreyfus, ki kot republikanska podpredsednica oziroma ženska s pomembnim nazivom, a z nepomembnimi nalogami, s kakršnimi ima izkušnje že iz *Seinfelda*, ne razočara. Kot narcisoidna, zmerno omejena in vsebinsko prazna Selina Meyer, fiktivna prezentacija resnične guvernerke Aljaske Sarah Palin, v kateri bi se oziroma se je v skečih že zlahka znašla igralka Tina Fey, se Julia Louis-Dreyfus namesto problemov, ki pestijo državo in svet, ob spodbudi spremljevalne ekipe, sestavljene iz strokovnjakov za medije in asistentov, ukvarja s podobnimi težavami, kakršne so pestile vse druge seinfeldovske televizijske ekipe. Glavni in stranski liki, čeprav ne gre več za navadne državljane, ampak politično elito, kažejo banalnosti vsakdanjika na vrhu družbe, ki ni nič manj banalen od drugih, zato lahko protagonisti na primer skozi celotno epizodo problematizirajo samo o tem,

kakšen okus jogurta bo pred predstavniki medijev jedla podpredsednica ZDA in kakšno pasmo psa bo kupila hčerki, medtem ko pomembnejše stvari stojijo v prostem teku in čakajo na boljši jutri. Podoba šteje, v primeru *Podpredsednice* pa je, kot sporoča serija, videz, ki največkrat vara, vse, medtem ko besede, čeprav jih je nadpovprečno veliko, pravzaprav ne povedo ničesar. Ob vsem omenjenem ter ob nepotrebnih paniki in hitenju glavnih akterjev, stalnici serije, ni presenečenje, da je komedijo za HBO ustvaril Armando Iannucci, britanski režiser in scenarist, ki je zakrivil enega od boljših britanskih filmov zadnjih let, *Biti obveščen* (In

the Loop, 2009), od koder prihaja v *Podpredsednico* kot asistentka tudi nekdanja otroška zvezda Anna Chlumsky. Satirična komedija *Biti obveščen*, v kateri so predstavniki Bele hiše na eni strani in spin doktorji Downing Streeta na drugi iz malih nesporazumov producirali velike probleme, ko je mednje priletel sprva nepomemben esej o orožju za množično uničenje, je bila enostavno predobra, da bi se končala, zato se po svoje, a žal tudi z manjšo intenzivnostjo in manjšo mero iskrih dialogov nadaljuje v *Podpredsednici* oziroma Washingtonu, kjer malih težav nikoli ni konec, velike pa sploh ne pridejo na vrsto.



Podpredsednica



Hiša laži

Hiša laži

(House of Lies, 2011)

Medtem ko ustvarjalci *Podpredsednice* gledalce učijo o oblikovanju podobe ter o osnovah komuniciranja vladajoče elite z mediji in javnostjo, *Hiša laži* s svetovalcem uprave oziroma strokovnjakom za krizni menedžment Martyjem Kaanom (Don Cheadle) na čelu meni, da je čas, da se poučimo o pravih laganja in izkrivljanju javne podobe oziroma o prodajanju prazne vsebine in takšnem in drugačnem prevračanju resnice v svetu kapitalizma oziroma menedžmenta. Tako nekako kot nas o različnih plasteh in panogah kapitalizma na primer ozaveščajo glavni junaki filmov režiserja in scenarista Jasona Reitmana, ki nas ob črnohumornem pristopu po svoje nagovarjajo, da je kapitalizem kul, čeprav je poanta sicer ravno nasprotna. Reitmanovi antijunaki, kot sta na primer svetovalec za odpuščanje (George Clooney) ali lobist za kajenje (Aaron Eckhart), svoje dileme, ki se pojavijo, ko kot orodje v rokah kapitalistov ugotovijo, da bodo na koncu ostali sami, odpravijo z zamahom ene roke in nas z drugo ob dovolj veliki meri simpatičnosti prepričujejo, da je to, kar počnejo, njihova naloga in nekaj, kar bi si morali želeli tudi sami. Bistvenih težav s svojo samopodobo in vrednostnim sistemom nima niti karizmatični Marty. Narcisoidni, egoistični ter s seksom in z videzom okupirani svetovalec, ki kljub temu da gre za črno komedijo, občasno spomni na *Ameriškega psiha* (American Psycho, 2000, Marry Harron), s svojimi pomočniki, med katerimi se najbolje znajde Kristen Bell kot Jeannie Van Der Hooven, prodaja laži za

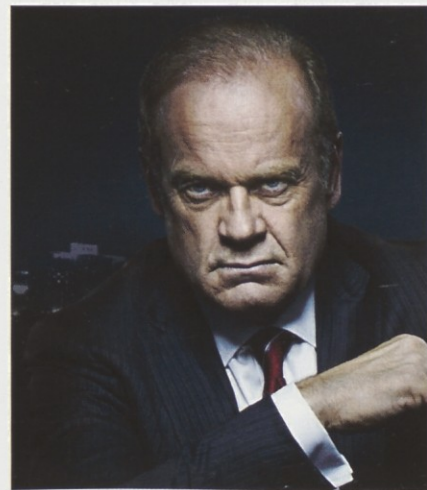
stranke in bližnje, svoj pravi obraz pa skriva tudi pred samim sabo, dokler ga za trenutek ne opazi v ogledalu, a potem prav tako hitro pozabi. Ker je za like v seriji podoba vse, kar je pomembno, videz in zagledanost vase nista zanemarljiva niti v seriji kot celoti. Scenarist Matthew Carnahan, ki je prej ponujal laži v dokaj neuspešni seriji *Tabloid* (Dirt, 2007–2008), v kateri je resnične in umetno ustvarjene podobe prodajala urednica tabloida, ki jo je igrala Courteney Cox, od gledalcev tokrat zahteva nekoliko več. Na intelektualni ravni bodo misli prevtrile v kapitalistične reke zapakirane izjave v jeziku dolarjev govorečega Martyja, ki gledalcem v prvi osebi sporoča krute resnice kapitalizma, likom v seriji pa prijetne laži. Na moralni ravni pa dejanja akterjev, ki gredo dlje, kot bi si lahko zamislili sami, saj zanje, predvsem pa za glavnega junaka, ni sveto praktično nič razen njihovega ega. Tako in drugače eksplicitna ter enako simpatična kot nesimpatična serija, ki je ogleda vredna že zaradi Cheadla.

Boss

(2012–)

Boss je na Starz, televizijo, ki se s serijami, kot sta *Spartak* (Spartacus, 2010–) in *Magic City* (2012–), počasi prebija v ospredje, vstopil skozi velika vrata. Da ne bo šlo za muho enodnevnico, je kljub televizijskemu začetniku Farhadu Safinii, ki se je kalil kot scenarist *Apokalipta* (Apocalypto, 2006, Mel Gibson), že pred začetkom nakazovalo ime Gus Van Sant, ki se je pod dramo podpisal kot producent in za uspešno splavitev prve

sezone režiral tudi njen prvi del. Vizualno dodelana epizoda *Listen* z izvirno uvodno špico, ki se je zivala s prizori mesta Chicago, v katerem se zgodba odvija, ter z bližnjimi posnetki glavnih akterjev, ki smo jim lahko pogledali globoko v oči (in to dobesedno), je bila samo začetek. Če smo v prvem delu zgolj posumili, da se sodobna shakespearjanska tragedija ob odlični igralski zasedbi lahko razvije v eno od serij leta, nam je ob naslednjih epizodah postalo jasno, da lahko postane ena od serij desetletja. Kelsey Grammer, znan predvsem po komični seriji *Frasier* (Frasier, 1993–2004), v kateri je igral zapetega in snobovskega psihiatra, je v *Bossu* tako rekoč nepremagljiv, konkurenco na televiziji pa mu v tem trenutku dela zgolj Bryan Cranston iz serije *Kriva pota* (Breaking Bad, 2008–). Grammer v vlogi čikaškega župana Toma Kanea prepričljivo seva slo po moči, za katero je pripravljen iti prek trupel, izdajati najbližje in potepati v nič vsakogar, ki bi se mu lahko postavil po robu, ter absolutni egoizem, ki se začne krhati šele ob novici, da je neozdravljivo bolan. Ob bližini smrti se kot človek, ki je mislil, da ima vse ter da je nepremagljiv, če ne celo neumrljiv, začne ozirati na svoje življenje ter tehtati dobre, predvsem pa slabe stvari, ki jih je ali jih šele bo pustil za sabo, a si obenem ne more pomagati, da napak, ki si jih prevaja kot sredstva za dosego cilja, ne bi ponavljal. *Boss*, v katerem po zakonitostih tragedije nože v hrbet vedno zabadajo tisti, s katerimi glavni junaki jedo za isto mizo, sicer ni samo osebna drama človeka, ki mu grozi padec z vrha, in drama družine, ki je družinske vrednote, še preden



Boss



Ameriška grozljivka

je bila družina, zamenjala za pravila politike, temveč tudi drama, ki predstavlja pravila lokalne politike, tako kot je to za politiko na državni ravni počelo *Zahodno krilo* (The West Wing, 1999–2006). A tu se vzporednice med serijama končajo. Medtem ko je bilo *Zahodno krilo*, če potegnemo črto, moralno sprejemljivo, idealistično in bolj kot ne fiktivno, *Boss* z etično spornimi metodami in s pesimistično noto deluje precej bolj realistično in bi bil za politične drame lahko to, kar je za policiste naredila serija *Ščit* (Shield, 2002–2008) in kar je za droge naredila *Skrivna naveza* (The Wire, 2002–2008).

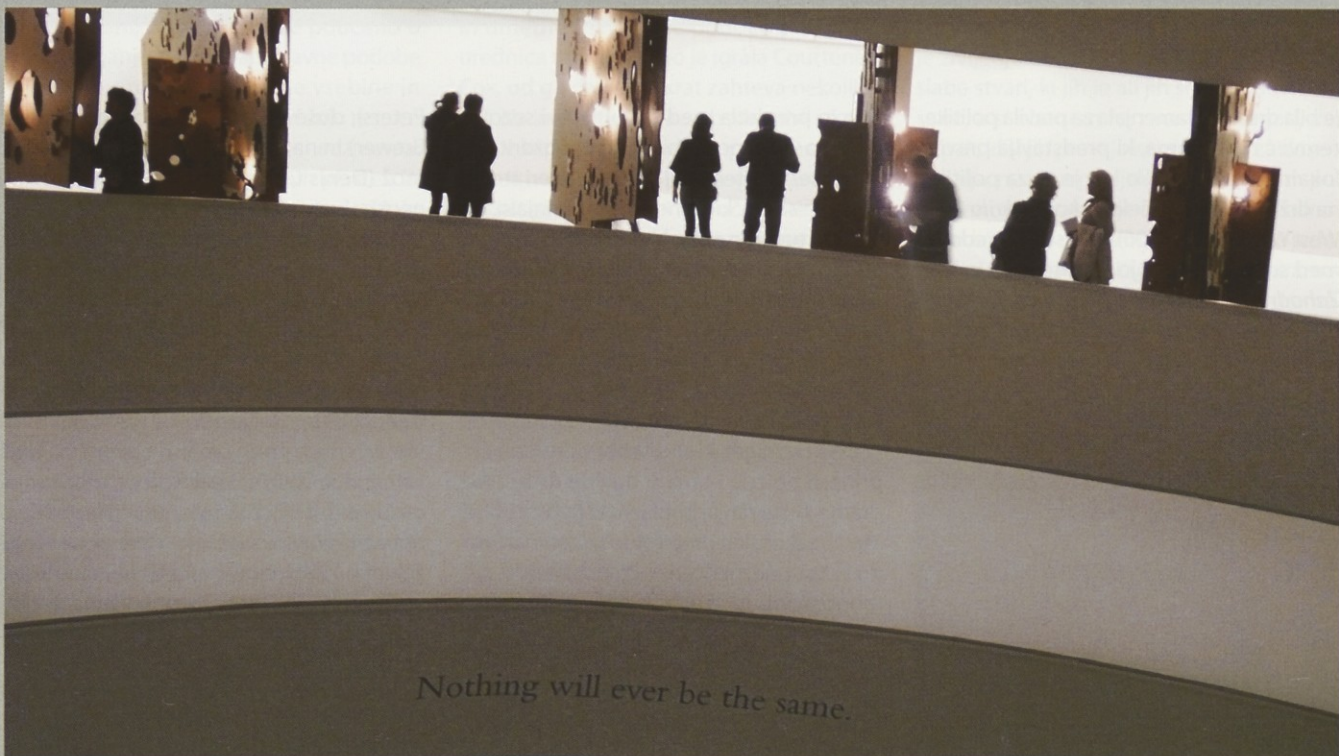
Ameriška grozljivka

(American Horror Story, 2011-)

Če bi želeli naštet, koliko žanrov zajema najnovejša serija televizije FX *Ameriška grozljivka*, v kateri se v istem trenutku lahko mešajo groza, strah in smeh, pravzaprav ne bi vedeli, kje začeti. In če bi želeli na en mah omeniti vse teme in zgodbe, ki jih je nadaljevanka po scenariju in v produkciji avtorjev televizijskega muzikala *Glee* (2009–) Ryana Murphyja in Brada Falchuka nani-

zala in prepletla med seboj v prvi sezoni, na hitro verjetno ne bi zmogli opozoriti na čisto vse. Medtem ko je hiša, v kateri straši, ogrodje serije, ki se ne bo spreminjalo, so njeni aktualni in pretekli stanovalci, ki jih ni malo, njena vsebina, ki se bo v prihodnosti po doslej vidnem razvijala do pekla in naprej. Prva sezona je kot predjed postregla s tričlansko družino z narcisoidnim psihiatrom (Dylan McDermott), nosečo ženo (Connie Britton) in odsotno pubertetniško hčerko (Taissa Farmiga), ki so s seboj v predmestje prinesli tipične in manj tipične družinske drame, od varanja, poblaznele ljubice (Kate Mara), zakonskih prepirov in osebnih travm do seksa z neznancem v črnem lateksu, samopoškodb in različnih psihoz. Ker to za serijo, s katero si je FX pogumno zadal, da bo vsaj tako šokanten, da ne bo primeren za mlajše od 17 let, še ni bilo dovolj, pa so scenaristi za nameček dodali »danes seksi mlado in jutri zapeto staro« gospodinjsko pomočnico (Frances Conroy, Alexandra Breckenridge) ter sosede. Med njimi svoje grehe in travme prebavljajo zapita južnjaška mama (Jessica Lange), njen problematični »pogovoritise morava okevinu« sin (Evan

Peters), duševno prizadeta hčerka (Jamie Brewer) in napol ožgani in osamljeni bivši mož (Denis O'Hare). Vsi poleg osebnega neuspeha utelešajo še marsikatero druge strahove sodobne ameriške družbe. Če so posebni že živeči, med katerimi so ravno tako kot liki zanimivi tudi posamezni igralci z Jessico Lange in s Connie Britton na čelu, so še bolj intrigantni neživi oziroma tisti, ki so se na večno bivanje v hiši obsodili v trenutku, ko so v njej umrli. Živeči prebivalci vile se morajo poleg svojih dram otepati tudi vztrajnih mrtvih sestanovalcev, ti pa svojo grozljivko živijo že s tem, da »živijo«. *Ameriška grozljivka* kot učenka stare horror šole zakletih hiš, duhov, mučenj, perverznosti, samomorov, umorov in maščevanj ter kot predstavnica obdobja, v katerem je znova oživela ljubezen do vampirjev in zombijev, ne izpolnjuje samo pogojev za dobro ameriško grozljivko, kakršnih smo vajeni od grozljivih televizijskih klasik od *Avtoštoparja* (The Hitchhiker, 1983–91) dalje, ampak v epizode vnaša tudi črni humor in sodobne probleme, ki iz navadne družinske drame delajo nenavadno grozljivko, iz nenavadne grozljivke pa navadno družinsko dramo.



Nothing will ever be the same.



Združenje filmskih snemalcev predstavlja

Simon Pintar

»Tehnika je kot poezija, kot kovanje rim in težko je reči, kdaj je pravilna in kdaj napačna. Dokler se mi to ne razjasni, ne sprejemem nikakršne odločitve. Če ne začneš od ničle, se ponavljaš in nisi pozoren na to, kar se bo zgodilo.«

Jean-Yves Escoffier v treh stavkih o vlogi snemalca.

Marko Bauer

Kabinet doktorja Gruma

Siamski dvojec: film, psihoanaliza

Filmska poglavja zaključuje dnevnik Slavka Gruma iz osmega razreda novomeške gimnazije (ter zapiski o knjigah)¹, te razdvojene duše naravnost iz srednješolskih učbenikov, glede katere Lojze Kovačič v *Delavnici* oceni: »Obstajali so zarodki ali nastavki svobodnejših usod, vendar so bili podeželsko snobovski, ponarejeno kozmopolitski, nekakšni umetni infuzumi, pre malo premeteni, preveč motni, največkrat pa kar beli od vsesplošne in lastne bolnosti (Grum).«

Ničejanski razkolnikov Grum se v svoji »rakvi« pripravlja na maturo in anticipira tistega drugega ničejanca Foucaulta: »*Sodobna šola ni zavod jakih ljudij, ona je prisilna delavnica in kaznilnica.*« Pri tem mimogrede definira še tehniko psihiatrije, »*hotel bi biti visoko naobražen psihiater, hoditi z rokami v žepih med ljudmi in jim pronicati v duše.*« Iluzionist, vražar z rokami v žepih: štirinajst dni po tem, ko ga skorajda zalotijo pri pijančevanju v šoli, ima »*navduševalen govor o uničevalnih učinkih alkohola*«, s katerim si prisluži ravnateljstvo pohvalo. Hibrid idea-

lizma in pragmatizma, ki ne pušča dvoma, da je lahko ničejanstvo vsaj toliko srednješolski manierizem, kot bo v nadaljevanju eksistencializem itn.

Vsak razkolnikov je ničejanec z napako, tak, ki ohrani verovanje v krivdo. Dnevnik je boj s strastmi, z njih kompleksom, ki sliši na imena »stari greh«, »slabost«, »bolnost«, »zasužnjenost« in ki, sledeč Dostojevskemu, pričara božjast.² Grum vedno znova zatrdno sklene, da bo prenehal: poslednjič k spovedi,

2 Eskapizem, težnja, da bi »snival, snival«, se bo kasneje izrazila v narkomaniji; tako, kot bo srednješolska verska skovanka veronizem (»venter, eros, nikotin«) odmevala v poskusu samomora z veronalom.

1 Grum, Slavko: *Zbrano delo, druga knjiga*. Državna založba Slovenije, 1976, Ljubljana.

poslednjič v kino, poslednje popivanje, poslednja cigareta ... In se vedno znova prekrši: »Ko sem se vrnil domov, sem zopet kadil. In pa še drugo. Zvečer pa se mi zopet dviga v duši.«
 »In pa še drugo« je najbrž tema predavanja Seksualna vzgoja mladine, ki ga bo leta 1928 imel kje drugje kot v kinu, kinu Matica v Ljubljani: »Kakšne so posledice onanije? Svoje čase so slikali te posledice v zelo grozotnih barvah, mlad človek, ki je bil udan tej zablodi, je bil propalica, ki ga je čakala na starost blažnost. Sam se spominjam iz svojih deških let, kako hlastno sem požiral brošuro, kjer je bilo pisano, kako silno kvarna je vsaka najmanjša izguba semena /.../« Z besedami dnevnika: »Kot 17 letni mladenič sem že starec.«

Med študijem na Dunaju hodi v kino, ohrani se tudi omahovanje: »Kupim vstopnico za kino, strmim par minut v gnečo čakajočih in zmečkam v žepu karto.« Ko se vendarle znajde v dvorani, ga na platnu pričaka »najlepši človek, kar sem jih videl«, igralec Conrad Veidt. Rečeno z leksikonom: »Najbolj značilni v njegovi filmski karieri sta bili dve vlogi: zločinski avtomat Cesar v Kabine-tu doktorja Caligarija (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) režiserja Roberta Wieneja (1919) in študent, ki se bori z lastno senco, v Praškem študentu (*Der Student von Prag*) režiserja Henrika Galeena (1926).«

Avtomati in sence. Da imata film in psihoanaliza isto letnico rojstva, je v dani kulturosferi že kar preveč pregovorno. Manj spravljeno v govor je, da njuno siamsko dvojništvo iniciatorsko uteleša prav Slavko Grum.

15. 1. 1919

Cel dan sem tičal v šoli in poslušal ljube in neljube nauke. Takoj po šoli nad knjige. Zvečer pohitim v kino, kjer razmahne fantazija svoja krila in duša uživa. Uživanje je namreč odvisno od subjekta, ki uživa, zato je to tudi tu mogoče. Po predstavi grem z drugi[m]i na most, kjer je vriskala fantovska noč. Toda, fantje zdravo, jaz imam še delo. Mesto, da bi se podal kamorkoli in se poglobil v vsemir, sem se moral zapet zariti med preživele klasike in jih goltati do polnoči. Toda ta prekleta fantazija mi ne da miru; vedno mi uhaja od trebušatega slovarja nekam čez plot. Škoda, da ne znajo naši šolniki te nepotrebne zmožnosti odpraviti iz zmešanih dijaških butic.



Profesor Nesnaga »sniva, sniva« v *Plavem angelu*

21. 3. 1919

/.../ V kino zahajam redno dvakrat do trikrat na teden. Veseli me, če sedim poleg kake Nade, Pepce, Martine ali Dare, čeprav ne čutim do nje kaj posebnega. Pač, k Nadi me včasih vleče, a če sem v njeni bližini, vse poželjenje skoro popolnoma izgine. Zaljubljen sem v časih tako hipno v dekadenco in bolehnost Dare; toda ta mi je vobče simpatična in rad sem v njeni družbi, čeprav se mi včasih skoro zagnusi njen obraz. /.../

14. 5. 1919

/.../ Posebne zabave sedaj ni, to se pravi one, takozvane. Kino je prenehal in vesel sem. Zahajal sem vanj vedno, razdiral nesmisel pri dekletih in se blaziral ob neumnih filmih. Hodil sem notri vsled dolgočasje, toda vedel sem, da mi škoduje; no, sedaj je to v kraju. /.../

Knjige, ki sem jih čital (od oktobra 1932 dalje)

Filmphotos wie noch nie. 1200 Photos aus des besten Filmen
5. junija 1933

Slikanica filmskih fotografij. V takih knjigah najbolj pade v oči suženjska odvisnost filma od mode in pa še vedna njegova nezrelost. Filmi od včeraj so že starinski in smešni.

Heinrich Mann: Profesor Nesnaga. Roman. Prevedel Fran Bradač. Založba »Priatelj«
23. julija 1935

Roman sem že pred časom videl v filmu³ in moram reči, da je film umetniško na višji stopnji kot pa roman sam. Film je v istini prav kongenialno poustvarjen, fabula je v njem preprostejša, toda jasnejša in bolj zaokrožena. Eden izmed primerov, da je tudi film lahko visoka in čista umetnina.

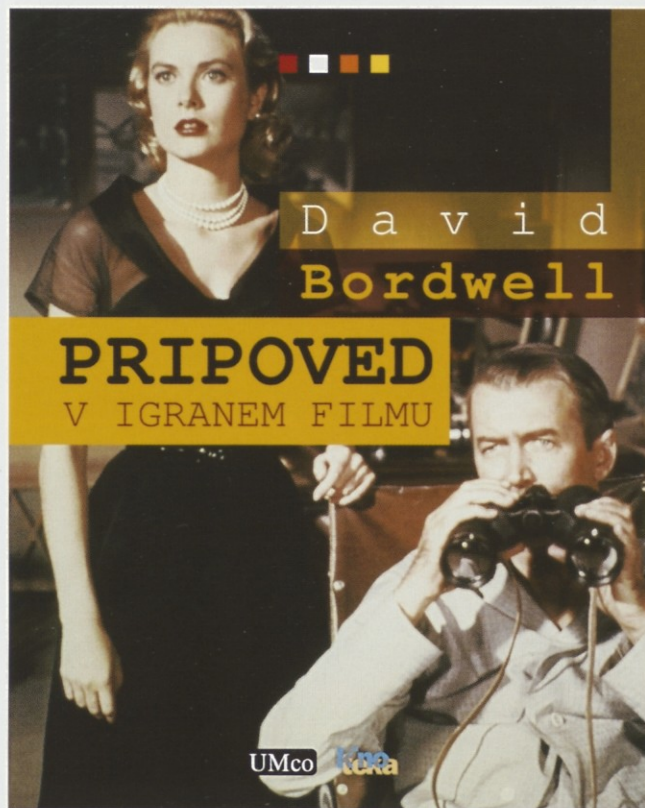
O Bartolovem Alamutu:

Knjiga prav evropskega formata. Če bi bila spisana v kakem svetovnem jeziku, bi bilo njeno ime v vseh ustih. Nadalje ta roman kar izziva za filmanje. Škoda, če njegov avtor ne bo mogel najti poti, da se to uresniči.

3 *Plavi angel* (Der blaue Engel, 1930, Josef von Sternberg).

Priповed v igranem filmu

Matevž Rudolf



Ameriški filmski teoretik in univerzitetni profesor David Bordwell si je deset let po svoji doktorski disertaciji zadal zahtevno nalogo. Na čim razumljivejši, a tehten način odgovoriti na vprašanje: kako deluje naracija v igranem filmu? Kako gledalec dojema pripovedni film? Katere značilnosti in strukture vplivajo na dojetanje pripovedi? ... Bordwell naracijo razume kot proces izbiranja, urejanja in podajanja zgodbe, da bo pri prejemniku dosegel določene učinke. Rezultat tega vprašanja je bila leta 1985 izdana knjiga z naslovom *Priповed v igranem filmu* (Narration in the Fiction Film), ki je pred kratkim izšla v slovenskem prevodu v sozaložništvu založbe UMco in Slovenske kinoteke.

Avtor se svoje naloge ni lotil enoznačno, temveč je za podlago svojih dognanj prevzel številne znanstvene discipline. Za osnovo so mu služili ruski formalisti (Šklovski, Tinjanov ...) in strukturalisti (Barthes, Genette ...), ki so delovali predvsem v okviru literarne teorije, Bordwell pa je njihova spoznanja kritično prenesel v polje filmske teorije in jih povezal z dognanji kognitivne psihologije, pri čemer se je močno spogledoval z recepcijskimi teorijami in s tem zavzel držo metodološkega pluralizma. V prvih dveh delih knjige povzame prevladujoče trende v teoriji filmske naracije (npr. razlikovanje med fabulo in sižejem, časovno-prostorsko podajanje vzročnosti dogajanja, gledišče, tipi pripovedovalca v filmu ...), tretji del knjige pa predstavlja manifestacija vseh navedenih teoretskih

kategorij. Bordwell se namreč ne drži strogo teoretskih okvirov, temveč posega tudi v filmsko kritiko in zgodovino in s tem le potrjuje, da mu pravi akademski način raziskovanja filmske umetnosti predstavlja metodološki pluralizem.

Dvojica fabula-siže je za Bordwella bistvenega pomena. Naloga vsakega filmskega ustvarjalca je, da za potrebe umetniškega dela fabulo pretvori v siže. S stališča gledalca pa je ta postopek obrnjen. Ker večina zgodb pride do gledalca z vrzeli in nepovezano formuliranimi informacijami, je ena od gledalčevih glavnih nalog rekonstruirati zgodbo glede na njen fikcijski prostor in čas ter hkrati razjasniti vzročno-posledične povezave med elementi. Gledalca moramo namreč obravnavati kot aktivnega predelovalca informacij, pri čemer se avtor v veliki meri opira na kognitivizem oz. kognitivno filmsko teorijo. Bordwell poudarja, da siže vselej preoblikuje fabulo glede na določene principe, ki jih poimenuje stil. Filmske elemente stila pa lahko iščemo v premikih in postavitev kamere, zvočnih podlagah, urejenosti mizanscene in njene osvetlitve ter uporabi različnih principov filmske montaže.

Med raziskovanjem filmske pripovedne forme je Bordwell v zgodovini kinematografije opisal štiri glavne načine (moduse) glede na to, kako siže predstavlja fabulo: klasični pripovedni film (holivudski studijski filmi med letoma 1917 in 1960), mednarodni umetniški film (evropski filmi, predvsem filmi francoskega novega vala, kjer je v sami pripovedi veliko vrzeli, dejanja likov so pogosto manj motivirana, konec pa je ponavadi odprt), historično materialistični film (filmi sovjetske montaže) in parametrična naracija (tako imenovani poetični filmi oziroma filmi, v katerih je slog izrazitejši kot vsebina). Avtor se loti tako klasičnih pripovednih filmov, kot so *Dvoriščno okno* (Rear Window, 1954, Alfred Hitchcock), kot tudi neobičajnih pripovednih postopkov filmov Jean-Luca Godarda, pri katerih se Bordwellova teorija v celoti izkristalizira tudi v modernih filmskih pripovednih praksah. Na koncu mu uspe natančno pokazati, kako so filmi Godarda strukturirani in kako učinkujejo na gledalca.

Prevod, ki so ga opravili Zdenko Vrdlovec (tudi strokovni pregled celotne knjige), Slavica Jesenovec Petrovič in Borut Petrovič Jesenovec, je korekten in razločen, ključno pa je, da nadaljuje tradicijo prevedenih temeljnih filmskih knjig, ki so izšle v sozaložništvu založbe UMco in Slovenske kinoteke v preteklih letih (*Svetovna zgodovina filma* Kristin Thompson in Davida Bordwella, *Knjiga o filmu* urednice Pam Cook ter *Razumeti film* Louisa Giannettija). S tem se korpus strokovnih filmskih izrazov v slovenskem jeziku polagoma, a vztrajno izpopolnjuje.

Knjiga *Priповed v igranem filmu* je neobhodno strokovno branje za vse, ki se ustvarjalno ali pa kritično-teoretično ukvarjajo s filmom. Kot to stalno poudarja Bordwell, je filmska pripoved v osnovi skrajno preračunljiva in kompleksno sestavljena z natančnim načrtom, da doseže točno določen učinek pri gledalcu. Ključnega pomena pa je, da se filmski ustvarjalec zaveda vseh teh postopkov, pa čeprav gre za klasičen pripovedni film ali pa modernejši način pripovedi. Filmske pripovedi pač ne padajo kar z neba.

Knjiga *Priповed v igranem filmu* je neobhodno strokovno branje za vse, ki se ustvarjalno ali pa kritično-teoretično ukvarjajo s filmom.

Milena Zupančič

Petra Osterc

Pred kratkim je izšla monografija o gledališki in filmski igralki, ki je pomembno zaznamovala slovenski in jugoslovanski kulturni prostor, redni članici ansambla SNG Drama Mileni Zupančič. Monografijo, ki jo je uredila Mojca Kranjc in je nastala s sodelovanjem same ustvarjalke, je izdalo njeno matično gledališče in ponuja predvsem s svojim bogatim slikovnim gradivom vpogled v izjemni igralski opus, poklicni razvoj ter številne kreacije in inkarnacije Milene Zupančič na področju gledališča, pa tudi zunaj njega. Prvi vtis ne laže: tekstovni del monografije, ki jo je decentno oblikoval Matjaž Vipotnik, zavzema le tretjino skupnega obsega 115-stranske knjige formata gledališkega lista, nabor za objavo odbranih tekstov pa je sila raznorodna. Od svežega uvodnega intervjuja do avtorskih zapisov Milene Zupančič ob raznih slavnostnih priložnostih ali smrtih kolegov,

krajših avtopoetičnih esejev, priložnostnih govorov in zahval.

Monografija se zaključuje z nečim, kar bi lahko imenovali družinski album, dopoljen s faksimili zasebnih pisem in prijateljskih sporočil, in ta vsebinska raznolikost deluje na prvi pogled presenetljivo, a v luči javnega delovanja, dolgoletnega angažmaja in vitalistične, odprte osebnosti Milene Zupančič tudi razumljivo. A kdor pričakuje umetniško-hagiografski pristop oziroma strokovno tehtanje in analizo njene ustvarjalne kariere, bi vendarle utegnil biti presenečen, saj gre za delo pretežno jubilarnega značaja, kar izvemo o credu in dilemah igralskega ustvarjanja pa izvemo iz njenih lastnih besedil (oziroma posredno preko pisanja, namenjenega kolegom).

Fotografske opreme in tudi siceršnjih vsebin, ki bi se nanašale na njeno pomembno delovanje in mesto znotraj sodobne zgodovine slovenske kinematografije – primat seveda zaseda njeno intenzivno sodelovanje z Matjažem Klopčičem – je razmeroma malo, a so zastopani vsi njeni celuloidni mejniki,



ki so hkrati prešli v slovensko (pop)kulturno zavest, dodana pa je tudi njena filmografija. Dejstvo pač je, da je Milena Zupančič kljub neizbrisno ikoničnemu pečatu, ki ga je odtisnila domačemu filmu, pretežni del svojega poklicnega življenja vendarle posvetila odrskim deskam. Nam pa pričujoča monografija razpira pogled na osebnost za vsemi temi stvaritvami.



Katera peščica slovenskih posameznikov je v Severni Ameriki dosegla stopnjo relativne prepoznavnosti? Slavoj Žižek, Martin Strel, Tomaž Šalamun, Melanija Knavs in Igor Kenk. Igor kdo? Kenk je najbolj razvpit tat koles na svetu – ob odmevni aretaciji poletel leta 2008 so v raznih njegovih skladiščih po Torontu zasegli skoraj 3.000 odtujenih koles. »Kaj natančno je nameraval storiti z njimi?« se je

upravičeno spraševal *The New York Times*. A ta osupljiva količina predstavlja zgolj vrh ledene gore – časopisne reportaže je Kenk navdihoval že dolgo pred tem s samosvojo filozofijo, karizmatičnim nastopom in subverzivno lucidnostjo, kar ga vse povezuje s prvim med uvodoma omenjenimi, lahko pa bi tudi zapisali, da je že zdavnaj vizionarsko napovedoval globalno krizo in – vsaj do aretacije – življenjsko uresničeval kakšnega od principov gibanja 15o.

Kenk, nekdanji mariborski miličnik, je po prihodu v Kanado konec 80. let v zanemarjeni četrti Toronta odprl kolesarsko delavnico in postal biciklistični *Soup Nazi*, čudak, ki je stregel samo strankam po lastni izbiri, anarhist v pristopu do tuje lastnine (hkrati pa je obogatel), zanemarjen menih, ki je zasebno očaral eno najboljših (in najlepših) kanadskih koncertnih pianistk itd., itd. Kenka in njegovo življenjsko zgodbo je moč zgolj v nedogled opisovati, za doslej nemara najbolj posrečen oris tega hodečega paradoksa pa je nedavno poskrbel grafični roman z njim v glavni vlogi.

In čemu recenzija knjige *Kenk: grafični portret* (Cankarjeva založba, 2011) v *Ekranu*? Pogosto pišemo o filmih, ki so bili posneti po

Kenk: grafični portret

Gorazd Trušnovc

stripih, tu pa gre za strip oz. grafični roman, ki je bil narejen na podlagi digitalnih video-posnetkov, novinarskih raziskav in drugega dokumentarnega gradiva brez prirejanja dogodkov ali izmišljanja likov. Fotogrami so bili obdelani, cefrani, zdrgnjeni, lepljeni in patinirani v stilu fotokopiranih samizdatov alternativne scene 80. let, kar rezultira v spou zanimivih vizualnih rešitev ter Kenkovih domislic in izjav oziroma v osupljivo artikuliranem polsvetu med stripom in filmom.

Pri slovenski izdaji je nujno izpostaviti še izvrsten prevod v (so)avtorstvu kritiškega kolega Igorja Harba, ki je Kenkovo *pidžin* angleščino prevedel nazaj v rodno slovenščino in ustrezno prilagodil nianse in posebnosti Kenkovega govora tistemu, ki ga lahko prepoznamo v intervjujih. Čudaška urbana legenda ali lunatični odpadnik? Če še zaključimo s prvoimenovanim: v knjigi *Kenk: grafični portret* sicer ni tovrstnih odgovorov, pač pa se lahko ob krohotu porodi prenekatero zanimivo vprašanje.

Poetika samoukinjanja

Béla Tarr: Torinski konj

Katja Čičigoj

»Končano, je že končano, skoraj je že končano, mora biti skoraj končano. Zrno na zrno, eno po eno, in nekega dne, nenadoma, je tu kup, majhen kup, nemogoči kup.« Citat iz Beckettove igre *Konec igre* nam lahko služi kot formula za vstop v svet tubne rutine, ki ga s precizno kompozicijo kadrov in osvetljuje izrisuje **Torinski konj** (A torinói ló, 2011, Béla Tarr) madžarskega specialista za dolge dolgometražce (spomnimo se njegovega 7-urnega filma *Satanski tango* (Sátántangó, 1994). Njegov večkrat nagradjeni zadnji podvig je namreč svojevrstna svetlobno-zvočna študija 'herojstva ne-herojstva'; beleženje vsakdanje koreografije dnevne rutine očeta in hčere (ter njunega konja), ki se v svoji robati nevzdržnosti nalaga počasi, zrno na zrno, dokler ni rob poln in luč (življenja) ugasne.

Na prvi pogled gre za še eno zgodbo o zamolčanih zgodbah in nevidnih ljudeh: v ironičnem nasprotju z naslovom, ki ob uvodnem napisu namiguje na epizodo z Nietzschejem (ta naj bi zblaznel po srečanju s konjem in z njegovim neusmiljenim kočijažem v Torinu), se film preostale tri ure vrti okoli tubne eksistence očeta (kočijaža) in hčere ter njunega konja. Ta eksistenca je v celoti neslavna in neherojska in sestoji zgolj iz neskončnega ponavljanja rutinskih gest vsakdanjega preživetja, ki omogočajo reprodukcijo, torej ohranjanje prav te klavne eksistence same, ki sestoji zgolj iz neskončnega ponavljanja rutinskih gest ... *ad infinitum*.

Tarr s precizno koreografijo oseb in kamere ter s konstrukcijo opustele mizanscene negostoljubnega hribovja ter borne in temne kočje v osami svoje like vpenja v neskončni izčrpavajoči krogotok eksistence, ki je zgolj sama sebi namen. Njegovo razumevanje kinematografije bolj kot procesa natančne vizualne konstrukcije gibljivih podob – katalizatorjev občutij, in manj kot manipulacijo pomena z montažo, učinkovito pričara to vzdušje brezizhodnega nesmisla. Pri tem ima veliko vlogo delo mojstra fotografije Freda Kelemena, ki sestoji skoraj izključno iz dolgih kadrov, z minimalno rabo rezov in torej z ogibanjem časovnih elips, ki bi utegnile

dati vtis, da se je v času, preteklem od reza do reza, zgodilo nekaj, kar uhaja neznosni rutini, ki smo ji priča.

Ujetosti, ki jo priklicuje meditativni tempo gibanja monokromatskih podob, pa pri tem nemara ne gre toliko pripisati dejstvu, da je Bog mrtev, da ni več nadsvetne instance, ki bi omogočala vero v bodoči pobeg iz te 'doline solz' oziroma osmislitev svetnega trpljenja (kot bi nemara utegnili sklepati iz površne popularne interpretacije uvodne Nietzschejske reference). Problem, ki nažira eksistenco očeta, hčere in konja ter jim jemlje hrano, vodo in svetlobo – torej voljo do vzdrževanja življenja – ni toliko 'razbitje starih tabel' (če si sposodimo spet Nietzschejsko dikcijo), temveč to, da nihče ni zmožen napisati novih. Eksistenca, ki služi zgolj sama sebi in lastni reprodukciji oz. sestoji zgolj iz te reprodukcije same (vstajanje-oblačenje-skrb za hišo-borno hranjenje-spanje-vstajanje itd.), ni sposobna najti ničesar, kar bi to reprodukcijo naredilo vredno truda. Čemu živimo, če živimo zgolj zato, da živimo?

Tovrstno vztrajanje v nesmiselnemu obstanku nemara spominja na Camusov opis Sizifovega mita, absurdnosti njegovega početja (valjenje skale). Pa vendar Tarr svojim likom ne dopušča nikakršnih atributov herojske vztrajnosti v absurdno, ki je značilna za Camusovo razumevanje eksistence. Oče, hči in konj so v svojem nesmiselnem repetitivnem ponavljanju vsakdanje rutine, njeni banalnosti in njenem (samo)izčrpavanju mnogo bliže že omenjenemu Beckettju. Pa ne zgolj npr. slavnemu stavku, ki sklepa njegovo trilogijo romanov »*Ne morem iti naprej, moram iti naprej*«, temveč še bolj njegovim formalnim prijemom, vezanim na banalne ponavljane geste – npr. izčrpavanje istega gibalnega registra hoje štirih figur po natančno določenih poteh v kvadratu, a brez srečanja, v Beckettovem scenariju *Quad* (posnet v njegovi lastni režiji leta 1981 in pod naslovom *Quadrat 1+2* predvajan na nemški televiziji, leto kasneje pa še na BBC). Tarr film od Beckettovih formalnih postopkov izčrpavanja s ponavljanjem, premeščanjem

in preobračanjem vse do samoukinitve jezika loči zgolj nekoliko manj abstraktni milje dogajanja in medlo nakazanje nekih dejansko obstoječih življenj (osebnih zgodb) v ozadju, torej zgolj za odtенок manj abstrakcije.

Tudi Tarr film se, z napredujočo temačnostjo atmosfere, z variacijami dnevne rutine – pomanjkanje vode, ki jo 'odnese' skupina ciganov, prihod soseda s filozofsko žilico na kozarec *palinke*, branje Biblije itd. – vseskozi bliža nedosegljivi limiti samoukinitve. Če bi repetitivno rutino prebivalcev borne kočje lahko imeli za čakanje, to gotovo ni kakšno čakanje na (po Nietzscheju mrtvega?) Godota, temveč zgolj pričakovanje napredujočega konca (igre, filma, življenja). Film je tako nekakšen sopotnik likov na njihovem romanju od stanja 'nič hoteti', torej indiference do garaškega življenja, do stanja, ki ustreza Nietzschejevi definiciji nihilizma volje, ki bi 'raje hotela nič, kot nič ne hotela'.

A v številnih bližnjih planih izsušenih obrazov bi bilo nemara pretirano iskati kakšen heideggerjanski (spet nekoliko 'herojski') eksistencialni patos 'biti-k-smrti', ki se zaveda svoje končnosti in posledično nuje skrbi za lastno eksistenco kljub oz. prav zaradi tesnobe, ki jo ta vselej prisotna končnost priklicuje. Tarr film nemara sugerira nekaj mnogo manj vzvišenega, kot je kakšna 'univerzalna resnica človeške eksistence', nekaj mnogo bolj banalnega, a zato tudi bolj kompleksnega. Pavšalne interpretacije v slogu moralke 'vsaka človeška eksistenca je zgolj nesmiselno pehanje za lastnim ohranjanjem in beg pred smrtjo' ne spregledajo le mnogo bolj razprte strukture preciznega spleta filmskih sredstev, s katerim se *Torinski konj* kljub eksplcitnim referencam ogiba poenostavljenim moralističnim, teznim filozofskim, kaj šele religioznim branjem. Film s svojim vrtajočim nesmiselnim ponavljanjem deluje kot žebelj, ki se zarije globoko v gledalčevo lobanjo in nanjo pripne glodajoča vprašanja – ta pa se nemara ne tičejo že kar človeške eksistence nasploh (kot da kaj takega, kot lahko rečemo po Nietzscheju, sploh obstaja!), temveč prav točno določene vrste eksistence: tiste, ki se



Film s svojim vrtajočim nesmiselnim ponavljanjem deluje kot žebelj, ki se zarije globoko v gledalčevo lobanjo in nanjo pripne glodajoča vprašanja.

izčrpava v lastnem ohranjanju, ki onkraj sebe ne zmore vzpostaviti novih tabel.

Pri tej izolaciji točno določene oblike bivanja kot tiste, ki predstavlja nalaganje zrn na »nemogoči kup« samoukinitve, tudi ne gre za kako sociološko študijo razmerij moči v družbi, a tudi nikakor ne za kakšno banalno razumevanje delitve na »nadljudi«, ki so sposobni proizvajanja novih tabel, in na navadne ljudi, ki v manku volje do moči bolehajo za nihilizmom (spet pavšalna moralistična popularna interpretacija Nietzschejeve filozofije). Tarrova slika brezizhodnosti ni ne empirična sociološka študija ne »romantična« eksistencialistična univerzalizacija; gre pa za detekcijo obstoja določene oblike eksistence – marginalizirane, osamljene, na robu preživetja – ki jo v taki ali drugačni obliki verjetno lahko najdemo v številnih družbenih ureditvah; in obenem za tip eksistence, ki ji je danes zapisanih vse več ljudi.

Tarr tako Beckettovo strategijo izčrpanja snovi in medija jezika (v tem primeru filmskega) prestavi na nekoliko manj abstraktno raven: iz imanentno gledališkega miljeja polklovnovskih likov v filmsko, kvazinaturlistično krajino neprijaznega garaškega življenja na madžarskem podeželju. A kar oba velika avtorja družijo, niso zgolj neka splošna idejna podstat ali pa zgolj formalne strategije, temveč spoj obeh v enotno dejanje (nemogoče) samoukinitve.

Če se je Beckett z vztrajno dekonstrukcijo jezika in zlasti njegove narativne ter reprezentacijske funkcije vseskozi gibal na robu molka, Tarr filmskemu telesu *Torinskega konja* progresivno odvzema ekvivalent v filmskem dispozitivu – svetlobo. A paradoksalno – tudi ukinitve svetlobe, ki kot ogrodje pogleda ta pogled in njegove predmete šele omogoča, ni mogoče uprizoriti onkraj pogleda samega. Ali drugače: jezika v literaturi nikoli ni mogoče povsem ukiniti, filmskih podob v filmu prav tako. Tudi bele nepopisane strani, tudi črni kadri – kakor zaključek *Torinskega konja*, ko očetu in hčeri naposled zmanjka svetlobe – ob vpisu v filmski dispozitiv postanejo prav podobe te odsotnosti, tega ukinjanja – nikoli pa niso ta odsotnost ali to ukinjanje samo. In spet smo pri Beckettovem paradoksu (tokrat iz romana *Watt*): »Edini način, kako govoriti o Niču, je, da o njem govorimo, kot bi nekaj bil, ravno tako, kot je edini način, da govorimo o Bogu, ta, da o njem govorimo, kot bi bil človek. In edini način, ki nam dovoli, da govorimo o človeku, je, da o njem govorimo, kot bi bil termit.«



Nekaj dni z Mohammedom

Jerzy Skolimowsky: Nujno ubijanje

Gorazd Trušnovec

Skoraj dve leti po velikem zmagoslavju na festivalu v Benetkah je tudi na naš kinematografski spored prišel film *Nujno ubijanje* (Essential Killing, 2010) Jerzyja Skolimowskega. Po celovečercu *Štiri noči z Anno* (Cztery noce z Anną, 2008) je to njegov drugi film po 17-letni »odsotnosti«, ko se je, frustriran nad pogoji delovanja v filmski »industriji«, pretežno posvečal slikarstvu in občasnim igralskim nastopom (opazen je bil v Cronenbergovih *Smrtnih obljubah* [Eastern Promises, 2007], pa tudi v *Maščevalcih* [The Avengers, 2012, Joss Whedon]). Njegovega legendarnega statusa enega od prvakov poljskega novega vala, ki je avtorsko uspešno prestal tudi ne povsem prostovoljno selitev na Zahod po težavah s cenzuro v drugi polovici 60. let, na tem mestu ne kaže izpostavljati. Bi pa bilo posebnega razmisleka vredno tudi vprašanje, zakaj se zdi, da je njegov avtorski opus, kljub občudovanju s strani filmskih kolegov, v senci Wajde in Polanskega – morda zato, ker deluje vsaj na prvi pogled manj monolitno, bolj formalno

igrivo in mestoma celo eksperimentalno? Pred nadaljevanjem velja opozoriti še na nenavadno naključje, da sta njegova zadnja celovečerca v zanimivem dialogu s filmskim parom še enega velikega Poljaka, Krzysztofa Kieślowskega. Prikrto obsesijo zadržanega protagonista s sosedo v *Štirih nočeh z Anno* sicer lahko razumemo kot pomenljivo parafrazo lastnega filma *Deep End* (1970), v katerem je bila obsedenost mladega kopalniškega uslužbenca z mično promiskuitetno sodelavko v skladu z izvrstno ujetim duhom časa ekscentrično ekstrovertirana, vendar pa najdemo še več vzporednic s *Kratkim filmom o ljubezni* (Krótki film o miłości, 1988)



Kieślowskega; pravzaprav gre za nekakšno podeželsko izvedbo iste pripovedi, le da mu umanjka siloviti zaključek slednjega.¹ Podobno pa *Nujno ubijanje* korespondira z nekaterimi motivnimi izhodišči *Kratkega filma o ubijanju* (Krótki film o zabijaniu, 1988, Krzysztof Kieślowski), pri čemer je zaradi izjemne avdiovizualne izraznosti in pripovedne kompleksnosti veliko močnejši Skolimowski – celovečerec *Nujno ubijanje* je nedvomno eden od vrhuncev sodobne kinematografije in kaže danes 74-letnega mojstra na vrhuncu ustvarjalnih moči.

Uvodni del filma, ki traja 15 minut, je postavljen v nedefinirano puščavsko skalnato pokrajino – lahko bi šlo za katero koli »krizno žarišče« od Palestine in Iraka do Afganistana, ki jo prečesava trojica ameriških vojakov. V kanjonu naletijo na borca (Vincent Gal-

¹ Kar se nanaša na kratko verzijo filma, ki se konča s pretresljivo hladno ljubezensko zavrnitvijo, o pomenljivi razliki med samostojno inačico in tisto iz TV-serije *Dekalog* (1989-1990) glej knjigo *Strah pred pravimi solzami; Krzysztof Kieślowski in šiv. Žizek, Slavoj; 2001, Analecta, Ljubljana.*

lo), ki jih iz zasede razstreli z raketometom, tega pa pozneje zajame podporna ekipa v ameriškem helikopterju. Po tem zajetju ga odpeljejo v Guantanamo (?), kjer je podvržen maltretiranju, zasliševanju in mučenju z *waterboardingom*, od tam pa ga z letalom dostavijo nekam v vzhodnoevropsko divjino, kjer mu uspe po prometni nesreči transportnega konvoja pobegniti, in naslednjo (filmsko) uro preživi na nekajdnevem begu pred oboroženimi preganjalci sredi hladne, brezbrizne narave.

K temu skopemu opisu *Nujnega ubijanja* je nujno pristaviti, da temelji na samih predpostavkah, s čimer film kot celota opozarja na prepojenost naše zavesti z medijskimi podobami in na – tudi z njimi povezano – potrebo po poenostavljanju. Nikoli zares ne izvemo, kdo naslovni junak (v odjavni špici je označen za Mohammeda) sploh je. Kje je bil zajet? Kako je tja prišel? Kakšna je njegova vloga, njegovo prepričanje, njegovo poreklo? Je v resnici vojak (taliban? terorist?) ali je bil zgolj na napačnem mestu in se je le branil v sili? Kam misli, da bo sploh lahko pobegnil? Mohammed prvo orožje odvzame mrtvecu in tudi sicer mora vsa orožja, ki jih resnici na ljubo dokaj spretno uporablja na svojem begu, odvzeti drugim. Vemo, da zna upravljati z avtomobilom in da doživlja v posameznih vizijah verze iz Korana oziroma citate, ki se navezujejo na Alaha.²

To, da gre najverjetneje za muslimana (ne nujno arabskega porekla!) je seveda pomenljivo izhodišče za politično kritično branje filma,³ sploh če vemo, da je zamisel za *Nujno ubijanje* sprožilo spoznanje avtorja, da je blizu njegovega domovanja na severovzhodu Poljske zelo verjetno nameščeno oporišče ameriških tajnih služb, ki so skrivoma premeščale takšne in drugačne ujetnike. Da bi imela lahko torej celotna zgodba resnično podlago. Toda pravi filmski interes Skolimowskega je drugje, je v abstrahiranju in težnji k minimalizmu ter obenem h kompleksnosti, saj nam neprestano servira koščke informacij, iz katerih si moramo sestaviti večjo sliko.

Iz pogovora med ameriški vojniki v vodni sekvenci tudi izvemo, da so na tajni misiji, diskusija med tremi pešaki na terenu pa se od vsega začetka vrti okrog dnevnic,



odstotkov, pravila dobave opreme s strani najugodnejšega ponudnika in dodatkov za delo v tujini, kar nujno potegne na začetno prerokanje v *Osmem potniku* (Alien, 1979, Ridley Scott), kjer je tudi sicer eden od ponavljajočih se motivov med vesoljskimi proletarci prav vprašanje o »bonus situation«, torej dodatnem plačilu za dodatno delo ... Že zgolj ta sekvenca *Nujnega ubijanja* bi bila hvaležno izhodišče za razmislek o nujnosti le-tega⁴ in o naravi humanosti v času, ko se konkretno vojskovanje oziroma operativno militaristično delovanje vrši s strani vojakov, ki so zgolj slabo plačani korporativni uslužbenci, zvedeni na dihotomijo lovca in plena, in kjer v njihovi vsakdanji službi kljub zahodni tehnološki premoči vloge niso zmeraj enoznačne. Kljub abstraktnosti vojaškega stroja se nam Skolimowski sicer te strani ne trudi približati, jih pa vsaj deloma humanizira – nenazadnje se je težko izogniti primerjavi, da so na puščavskem terenu enaki tujci v tuji deželi kot pozneje Mohammed v snegu, mrazu in neskončnih gozdovih.

Le da je razmerje drugačno – Mohammed je od vsega začetka človek na begu, sam proti vsem in kot tak veličasten spomenik gonu po preživetju, silovita igralska interpretacija Vincenta Galla pa iz prizora v prizor intenzivneje razgalja agonijo gole animalične eksistence (fascinantna in obenem pomenljiva so tudi Mohammedova srečanja s številnimi živalmi, od divjih svinj, ki mu posredno omogočijo »svobodo«, preko jelenov in halucinantnega krdela psov do belega konja, ki se mu v viziji prikaže še preden na njem dejansko (od)jezdi), pri čemer se prav skozi prikaz prvinskega nagona dotakne nečesa temeljno človeškega. Humane esence? Nič ni bilo rečenega o krščanski simboliki,

ki je umeščena po vsem filmu. Od uvodne mimobežne omembe *predenajstoseptembrske* vizije enega od vojakov, nekakšne inverzne božične parabole, v kateri naj bi trije popotniki odkrili antikrista v neki votlini v Afganistanu, do pijanske izvedbe Svete noči, blažene noči na harmoniki, ki privede Mohammeda tik pred koncem do zatočišča, v katerem najde košček milosti ob Margareti (Emmanuelle Seigner), enako nemi, kot je sam (dasiravno je njuno srečanje moč razumeti tudi kot podaljšano simbolično dramtizacijo motiva Pietà). Od njegovega telesnega videza, jasli, v katerih Mohammed preživi noč, preko hoje po vodi (oziroma ledu) in srečanja z ribičem, do smrtne rane v predelu jeter, ki jo ima Mohammed na istem mestu kot Kristus ..., če naj navedem le nekaj najočitnejših. Seveda, Skolimowskega družijo s Polanskim – poleg številnih podobnosti v življenjski usodi od otroštva dalje – tudi smisel za prefinjeno posmehljivo ironijo, in vendar se kar samo ponuja razumevanje *Nujnega ubijanja* kot pretresljive sodobne prispevke kalvarije in tesnobe človeka, na katerega se neprestano zgrinja nevarnost z neba in ki vsemu navkljub išče navdih in (od)rešitev prav tam ...

Nujno ubijanje je z odpovedovanjem klasičnim narativnim prijemom najbolj ekstremen film Skolimowskega, hkrati pa je tudi radikalizirana esenca njegove kariere. Izjemna avtorska moč dela je v tem, da gre obenem za mogočo (resnično) zgodbo in njeno transcendenco v veličastno alegorijo, za impresivno, mestoma naravnost fantazmagorično odslikavo notranjega sveta protagonista (v čemer je bil Skolimowski vedno mojstrski!) in za film, ki najde metafiziko v skrajni telesnosti.

2 Recimo: »Usojeno ti je bojevanje, čeprav ti je neprijetno. Včasih sovražiš, kar je dobro zate in včasih najdeš užitek v nečem, kar ti škodi. Alah je edini, ki ve.«

3 Kar bi bila najbrž najbolj osnovna in neposredna (in predvidljiva) reakcija na film, pa morda zato tudi najbolj zgrešena.

4 Zgovoren ali vsaj ne nepomemben je tudi podatek, da je bil naslov delovne verzije filma *Esencia ubijanja*.



Slepe stene

Tina Poglajen

Podoba mesta je bila že od začetkov filma z njim povezana na več ravneh. Tematsko je ustvarjalce že od nekdaj fascinirala predstavitve prostora, življenjskih slogov in okoliščin ljudi, živečih v mestu, izrazno pa je film še posebej primeren medij za zajem in izraz prostorske kompleksnosti, raznolikosti in socialne dinamike mesta. Določena mesta je prav film postavil na kulturni zemljevid, medtem ko je pri metropolah, kot so Los Angeles, Pariz in Bombay, odločilno vplival tudi na njihovo kulturno identiteto. V romantičnih filmih, pa naj gre za romantične komedije ali drame, med mesti kot skorajšnjimi liki v zgodbi odločilno vodi New York. Kot ogromen talilni kotel ambicij, želja in upov ter s kombinacijo razredne strukture, različnih starosti, ras in seksualnosti v fikciji nastopa kot neusahljiv vir potencialov za komične in dramatične zaplete. V istem kontekstu je z nervozami, neizpolnjenimi sanjami in negotovostmi popolno okolje za raziskovanje ene najboljstojnejših idej moderne zahodne kulture: vere, da je »ne-

kje tam zunaj nekdo, ki je tisti pravi«. Da je ima New York kot resnično mesto in hkrati s simbolnim nasičena domišljajska pokrajina v fikciji že tradicionalno podobno vlogo mesta priložnosti, ki pa je hkrati vsaj malo zastrašujoče, priča že izsek monologa Nicka Carrawaya iz romana Veliki Gatsby (The Great Gatsby, 1925, Scott F. Fitzgerald): »I began to like New York, the racy adventurous feel of it at night, and the satisfaction that the constant flicker of men and women and machines gives to the restless eye. [...] At the enchanted metropolitan twilight I felt a haunting loneliness sometimes, and felt it in others.«¹

Če je v različnih newyorških romancah, kot so npr. *Zajtrk pri Tiffanyju* (Breakfast at Tiffany's, 1961, Blake Edwards), *Annie Hall* in *Manhattan* (1977 in 1979, Woody Allen) ter *Ko je Harry srečal Sally* (When Harry met Sally, 1989, Rob Reiner), velemesto kljub negotovosti, ki jo neizogibno vključuje, v svojem bistvu romantičen prostor, pa Buenos Aires v *Slepih stenah* (Medianeras, 2011, Gustavo

1 »New York se mi je že malo priljubil. New York s svojim divjim pustolovskim nočnim utripom in nenehnim vrvenjem moških in žensk in vozil, ki je tak užitek nemirnemu očesu. [...] V začaranem somraku glavnega mesta se me je kdaj pa kdaj lotila trpka osamljenost, zasledil pa sem jo tudi pri drugih [...]« Prevedla Gitica Jakopin. *Veliki Gatsby*, Fitzgerald, F. Scott. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.

Taretto) in neskončnost možnosti velemesta prej kot občutek svobode predstavljata pahnjeno v izoliranost, brezizhodno osamljenost, strah in nemoč. Življenje v mestu, ki je zaradi čedalje večje prenatrženosti utesnjujoče in tesnobno, za provincialne ubežnike nikoli ne predstavlja novega začetka življenja, temveč večno začasnost: »Živimo, kot da je Buenos Aires vmesna postaja. Ustvarili smo kulturo najemnikov. Stavbe postajajo manjše, da bi napravile prostor še manjšim od sebe.«² V nasprotju z iskanjem »prave ljubezni«, ki je lastno univerzumu ameriških sanj z etosom enakih možnosti, podjetnosti in stremenja k napredku, je argentinska različica postavljena v okolje neosebne velemesta z zadušljivimi miniaturnimi življenjskimi prostori: »... garsonjere, ki se jim reče tudi škatle za čevlje. Kot skoraj vsi predmeti, ki jih je naredil človek, so tudi stavbe namenjene temu, da med nami delajo razlike.« Poleg izoliranosti družba, v kateri so nominalno vsi enaki, vendar živijo vsak zase, dobi še novo, »pripisano« usodo ogroženosti, ki z dosežki ni povezana: gre za življenje s predznakom strahu, kar se odraža v fobijah, asocialnosti in pasivnem životarjenju. Vendar pa *Slepe stene* v iskanju razlogov tu uberejo lažjo pot in za to okrivijo dihotomijo pretečenega roka družbe

2 Citat je iz filma *Slepe stene*, tako kot tudi vsi naslednji citati (v prevodu T. P.).

proti naravi: »Na kaj lahko upamo v mestu, ki svoji reki obrne hrbet? Prepričan sem, da so za razveze in ločitve, nasilje v družini, preveč kabelskih programov, nekomunikacijo, pomanjkanje želje, apatijo, depresijo, samomoro, nevroze, napade panike, debelost, napetost, negotovost, hipohondrijo, stres in sedeč slog življenja krivi arhitekti in gradbeniki.«

Podoba velemesta kot organizacije univerzalne izoliranosti in s stanovanjem kot osnovno dobrino kapitalističnega trga, ki z razvojem urbanega okolja poseže tudi v bivanjske prostore, seže še dlje: ko vsa področja življenja postanejo podrejena ekonomiji, s tem postanejo – v končni fazi tudi fetišizirane – dobrine. Z odvisnostjo od trga v vseh dimenzijah življenja se spremeni odnos med posameznikom in družbo: nastane nov, individualiziran modus delovanja. Ta s spremembo življenjskih slogov vključuje pojav ločenega, a standardiziranega nezavednega množičnega trga in množične potrošnje za pavšalno ustvarjena stanovanja, stanovanjsko opremo, dnevne potrošne predmete, preko množičnih medijev lansirana in prevzeta mnenja, navade in nazore. Individualizacija posameznike izroča zunanjemu upravljanju in standardizaciji kot novemu ekonomskemu temelju, posamezniki pa se morajo pod nenehno grožnjo siceršnje zapostavljenosti naučiti, da sami sebe vidijo kot središče odločitev, kot urad, ki je edini pristojen za odločanje o možnostih in prisilah svojega življenja. V pogojih, ki jim narekujejo aktivno izdelavo lastne življenjske zgodbe v odvisnosti od institucij, morajo »družbo« dojemati kot neke vrste spremenljivko, ki jo lahko uporabijo individualno in za lastne potrebe. Mariani (Pilar López de Ayala) in Martínu (Javier Drolas), protagonistoma *Slepih sten*, ki v družbi izobilja občutita pomanjkanje



pristne človeške vezi (dokler ga ne več), to ne gre najbolje od rok: »Te stavbe, ki si sledijo brez vsake logike, dokazujejo popolno pomanjkanje načrtovanja. Kar je popolnoma enako našemu življenju: čeprav ga živimo, se nam niti sanja ne, kakšno bi radi, da je.« Krivdo za standardizacijo jaza, individualizem ter prisilno insceniranje svojega življenja, definirane z možnostjo izbire, naivno zvalita na preobilje moderne tehnologije: »Kdaj bomo postali brezžično mesto? Kdo so bili geniji, ki so prekrili reko s stavbami in nebo s kabli? Toliko kilometrov kablov ... služi temu, da nas združijo ali temu, da nas med seboj oddaljijo? Vsakega na svoje mesto. Mobilna telefonija je vdrla v naš svet z obljubo, da bomo vedno povezani. SMS sporočila: Nov način izražanja, prilagojen desetim tipkam, ki enega najlepših jezikov spreminjajo v primitiven, omejen in gren besednjak. [...] Dobrodošli v dobi virtualnih razmerij.« Drug drugega najdeta šele, ko simbolično prebijeta slepe stene svojih stanovanj in ko, še bolj simbolično, v mestu zmanjka elektrike. Tehnološki determinizem *Slepih sten* tehnologijo obravnava kot naključno; mimo popolnoma notranjega razvoja tehnologije ne išče razlogov, zakaj je do določenega pojava prišlo – vzrok je

tehnologija, ki naj bi nepopravljivo spremenila naš svet. Znanost tako z neuspešnim poskusom izstopa *Slepih sten* iz Beckovske družbe tveganja postane (so)vzrok za nenehno ogroženost in brezizhodnost.

V neosebni in negotovi družbi izobilja, ki je zaznamovana z vsemi vrstami tveganj, romantična ljubezen (ki jo v *Slepih stenah* simbolizira razmerje med Isaacom in Tracy v Allenovem neutesnjujočem *Manhattanu*) postane pomembnejša kot kadarkoli, hkrati pa v isti meri nemogoča. Čustveno zatočišče in sistem varnosti, ki ju v zunanjem svetu ni, postaneta odvisna od izuma prave formule, saj »navodil« zanju ni več mogoče iskati v normah in tradiciji. V lovu za ljubeznijo tako ljudje preizkušajo več ureditev, kot so skupno življenje, poroke in ločitve. Ni mogoče več jasno reči, kaj naj bi družina, zakon, starševstvo, seksualnost ali ljubezen pomenili, kaj bi morali ali mogli biti, saj to variira od posameznika do posameznika. Tu se *Slepe stene* drugič ujamejo v lastno past, saj se z vzpostavitev pavšalnega romantičnega zapleta s protagonistoma, ki sta drug drugemu »nekdo, ki je tisti pravi,« in ki še vedno deluje v kategoriji »normalnih življenjskih zgodb«, poslužijo dejavnika iste zahodne kapitalistične družbe, ki je paranojo ustvarila, ter osrednji problem rešujejo z enim od njegovih lastnih simptomov. Z navidezno odpovedjo političnosti (h kateri sodi tudi navidezna simetrija med spoloma) je zgodba pravzaprav še bolj politična, saj se, vpeta v dominantno ideologijo, selektivno odloča za ignoriranje tega ali onega dejavnika. S tendenco po melodramatični razrešitvi in mešanju nostalgije s skepticizmom glede (utopičnih) možnosti za heteroseksualno partnerstvo so *Slepe stene* produkt (in dejavnik reprodukcije) postfeminističnega, postspolnorevolucijskega in postprotikulturnega sveta.



Maščevalci

Matevž Jerman

Te dni je v zvezi z žanri in s Holivudom težko najti bolj vroče ime od Jossa Whedona. Potem ko je letos že prispeval scenarij in produkcijo odlične komične metagrozljivke, *Koča v gozdu* (The Cabin in the Woods, 2011, Drew Goddard), se je v prvo ligo dokončno prebil z režijo filmske priredbe stripa *Maščevalci* (The Avengers, 2012), v kateri moči združijo Stotnik Amerika, Iron Man, Thor, Hulk in drugi znameniti superheroji založniške hiše Marvel. Delo je trenutno na tretjem mestu najbolj dobičkonosnih filmov vseh časov, hvale žanje tako pri kritiki kot pri ciljnem občinstvu, znotraj žanra pa se ga že oprijema status sodobne klasike. A če se kljub temu še zmeraj sprašujete, kdo za vruga Joss Whedon sploh je, bo že kratek vpogled dovolj, da se znova prepričamo, kako v studijskem sistemu ni veliko naključij in kako lahko kljub temu subverziven avtorski pristop še zmeraj vžge tudi znotraj mainstreama.

»Obstaja ideja, da je nekje tam zunaj nekdo, ki nas nadzira in eksperimentira z nami, da so korporacije velike in zlobne in da manipulirajo z našimi življenji ter celo z našim odnosom do življenja. Večinoma pišem o takih rečeh, nato pa včasih ob strani tudi kaj znanstvene fantastike,« pravi osemindesetletni Whedon, ki izhaja iz scenarijske dinastije (oče Tom in dedek John Whedon skupaj pokrivata več kot štiri desetletja pisanja za slovite ameriške nanizanke) in je pogosto oklican za najbrž



prvega predstavnika tretje generacije televizijskih piscev. Svojo prepoznavnost je petnajst let gradil kot vsestranski ustvarjalec kulturnih serij tipa *Buffy – Izganjalca vampirjev* (Buffy the Vampire Slayer, 1997–2003), njenega derivata *Angel* (1999–2004) ter znanstvenofantastičnih dram *Firefly* (2002) in *Dollhouse* (2010–2011) ter tako obveljal



za enega velikih avtorjev *geekovske* kulture, s širokim krogom zvestih oboževalcev. Whedonova dela odlikujejo bogati in razdelani univerzumi, prefinjen občutek za dramaturgijo, ki ne skriva poznavanja filmske pripovedne tradicije, zgodbe pa v prvi meri poganjajo številni, skrbno napisani in večplastni liki. Če temu dodamo še dolgoletno delo znotraj stripovske produkcije (Whedon je med drugim lansiral tako avtorske stripovske serije, kot delal na uveljavljenih naslovih kalibra *Možje X*), ugotovimo, da zlepa ni primernejšega kandidata za izvedbo *Maščevalcev*, strukturno in izvedbeno kompleksne parade nekaterih izmed najbolj priljubljenih superherojev vseh časov.

Njegov drugi celovečerec zaznamujejo in prežemajo značilne teme izrazito humanističnega avtorja, ki ve, da sistemu nikoli ne gre zares zaupati. Večna poanta Whedonovih del je namreč prav opolnomočenje posameznika. Prenos moči z oblastniških struktur na skupino ljudi, ki je tekom pripovedi prisiljena najti način skupnega sodelovanja v namen občega dobrega. Ne glede na to, ali gre za zavezništva z deprivilegiranimi in izobčenimi adolescenti v Buffyjini družini, ki svoje moči šele odkrivajo, ali pa za simbolne koalicije med kapitalom, znanostjo, tradicijo, izvršnimi vejami oblasti, različnimi narodnostmi in spoli, upodobljenimi v likih *Maščevalcev*. Slednji gredo v tem še korak dlje in Whedonov opus logično nadgrajujejo, saj zaplet tokrat ni več v seznanjanju protagonistov s svojimi (super)močmi, temveč v temeljnih, zrelih vprašanjih, kako bodo te sposobnosti manifestirali, nadzorovali in kako bodo medsebojno sodelovali. Kljub

temu da se Whedonovi junaki ponavadi borijo proti negativcem obskurnih izvorov, jim delo po pravilu absurdno otežujejo najvišji predstavniki sistema, ki so pogosto prikazani kot rigidni, brezčutni, oportunistični, odtujeni in ki jim cilj vedno upravičuje tudi najbolj uničujoča sredstva. Taki so denimo vrhovni nadzorniki organizacije S.H.I.E.L.D., ki jim odgovarja Nick Fury (Samuel L. Jackson), ali pa Direktorica, vodja vladne organizacije (Sigourney Weaver), ki v *Koči v gozdu* žrtvuje nadebudne najstnike. Nič čudnega torej, če razsulu sistema pri Whedonu slednjič



botrujejo prav njegove žrtve oz. če ta na koncu obvisi in preživi ravno zaradi pomoči tistih, ki jih je pred tem stigmatiziral in se jim vseskozi odrekal. Skratka, Whedon v veliko aspektih nadaljuje lekcijo, ki nam jo je odčitala že *Koča v gozdu*, le nekoliko bolj grandiozno in manj izvenserijsko.

Ko je nekdo zaskrbljenega Whedona med produkcijo *Maščevalcev* poskusil pomiriti, rekoč, da je holivudski stroj itak tako velik, da ti preprosto ne more spodleteti, je ta odvrnil: »Če bo film posnel Stroj, potem mi je že spodletelo.« Očitno je bil stroj poražen, Whedon pa nadaljuje svojo pot v bolj neodvisne vode; še letos si namreč lahko obetamo indie priredbo Shakespearjeve drame *Veliko hrupa za nič*.



Andrej Lutman

Zenska, ki poje

Film *Zenska, ki poje* (Incendies, 2010, Denis Villeneuve) se prične v deški sirotišnici, kjer fantkom vojaki brijejo glave. Ob tem odstranjujejo še marsikaj, predvsem lastno voljo. Otroci so pač določeni, da nadaljujejo neskončen krog nasilja, obračunavanja, postavljanja z orožjem. Simon in Jeanne, otroka v Kanadi umrle libanonske priseljenke Nawal Marwan, prejemata nenavadno oporoko, na osnovi katere dobita nalogo, da odideta na Bližnji vzhod in tam najdeta polbrata in očeta ter izročita pismi. Njuna mati hoče pokop brez krste, brez oblačil, z obrnjenostjo stran od sveta. Že ve, zakaj.

Film razgrinja na dognan estetski način neestetske momente družbe, kjer časa kot premične kategorije oziroma dimenzije noče biti, da je lahko krog množine smrti zaprt in s tem popoln. V filmu je vsekakor pomenljivejši del, kjer je prikazan pokol na avtobusu. Zadnji strel je namenjen otroku, ki zbeži iz naročja svoje potencialne rešiteljice k materi, a je ne doseže. Zenska prerešetana zgori v vozilu. Vojaki imajo na strojnica nabožne podobe. So božji vojaki, so verski morilci, ki samo izpolnjujejo svoje poslanstvo, in s tem izpopolnjujejo način države, značilne za brezvladje.

Primerjava Kanade, urejene in celo obljubljene dežele, z več kot nemirnim Bližnjim vzhodom je določena s premikanjem, z iskanjem in najdenjem, mirovanjem. Takšna je tudi kamera, ki sledi zapletenim in deloma zabrisanim sledem filmske naracije. V takšni sestavi filmske umetnine je odločilen moment šok. Šok, ki pride za tem, šok, ki udari kljub pričakovanju. In to je šok ob ovedenju, da ni nič rešenega, da ni nikogar, ki bi lahko kaj postoril na globalni ravni, saj je takšna raven več kot vprašljiva.

Pripadnost katerikoli skupini se pravzaprav vedno izkaže za napako. Čemu torej iskati kak smisel? No, morda res ne gre za iskanje smisla, zgolj razlage, zgolj pojasnila. Pa je po takšnem odkritju življenje znosnejše, polnejše? Odgovora ni. In tudi se ga ne išče. Prav tako ni vprašanj, saj dejstva sama iščejo druga dejstva, da se medsebojno povežejo v celoto, v takšno celoto, ki samo spominja na celoto. Pretok krvi, ljubezni in bolečine je prisilen in hkrati prisilen, da bi se razum ukvarjal z rešitvami. Razum postane hipno delujoči stroj, ki pomaga spominu beležiti. Beležiti tisto, kar naj bi bilo za pozabo. Izpolnitev naloge je namreč tudi prepustiti svoje porenje pozabi. Porenje pa ni zgodovina. Še drugače: porenje v filmu *Zenska, ki poje* je zagotovljeno z zgodovino nasilja. In z zgodovino lastnine, oblasti nad žensko. A nasilja se ne pozabi.



Petra Osterc

Pupijeva dogodivščina

Pupi in Julij sta mali in veliki morski pes oziroma belopikasti trosovec in beloplavuti morski pes, ki se prijateljsko preganjata po morskih globinah, dokler prvi ne odkrije, da ljudje zbirajo ikre za svojo hrano, in se jih odpravi reševati na kopno (na kopnem lahko ta vrsta preživi do pol dne), drugi pa se s pomočjo »inverzne« podmornice takoj odpravi reševati prvega. Oba pri tem odkrijeta nekaj *neprijetnih resnic*, povezanih s prehranjevalno verigo in z grozečo ekološko katastrofo, posledico človeške aktivnosti (oziroma človeške nature).

Animirani film malezijskega porekla *Pupijeva dogodivščina* (SeeFood, 2011, Aun Hoe Goh) glede na scenarijsko osnovo ter uporabo slikovnih sredstev in način animacije ne more skriti, da je videl na okcidentu dovolj znane animacije, recimo *Kraljestvo morskega psa* (Shark Tale, 2004), *Kokoši na begu* (Chicken Run, 2000) in *Reševanje malega Nema* (Finding Nemo, 2003). Čeprav se glede kakovosti izvedbe in animacijske detailiranosti ne more primerjati s tistimi iz razkošnih, holivudskih produkcij, je glede na čas nastanka težko mimo aktualno obarvanih branj tovrstnih zgodb, predvsem seveda skozi ekološko in sociološko optiko. Na prvi ravni imamo opravka s še eno v vrsti nelagodnih človek-proti-naravi zgodb (in vice versa), druga raven pa ponuja precej več hvaležnih nastavkov za premislek. Od osnovnega sožitja oziroma partnerstva med »intelektualcem« in »fizikalcem«, preko vprašanja naravne selekcije do prehranjevalne verige, ki pač nikoli ni zgolj prehranjevalna veriga (in še posebej ne v animiranih filmih). Gre namreč za vprašanje solidarnosti v suženjstvo vkljenjenih – v enem od prizorov celo dobesedno – osvobajanju ponižanih in osveščanju nevednih.

Kar vodi seveda h končnemu paradoksu: otroški publiki namenjeni animirani filmi s svojimi fabulativnimi loki vedno znova pripovedujejo o nujnosti sodelovanja med izkoriščanimi in solidarnosti med zatiranimi, pri čemer taiste zgodbe podpirajo in razvijajo prav kapitalsko najmočnejši medijsko-produkcijski konglomerati (v primeru *Pupijeve dogodivščine* je to celo razvpita Al Jazeera). Kaj je potemtakem z emancipacijskim potencialom teh zgodb? Oziroma drugače – kdaj in skozi katere mehanizme uspe publiki, ki odraščča ob takih zgodbah, pozabiti na njihovo poanto?

A po drugi strani, določen emancipacijski potencial ima v produkcijskem smislu že nastanek filma, kot je *Pupijeva dogodivščina*, saj s svojim širokim dosegom – kljub temu da gre formalno za malezijsko produkcijo – krha duopol, ki ga držita na tem področju Pixar in DreamWorks Animation.



Matevž Jerman

Medtem ko si spala

Césarjev (Luis Tosar) edini problem je ta, da nikakor ne more biti srečen. Zadnje čase se vse bolj resno spogleduje z globino pod robom strehe bloka, v katerem živi in dela, a ga pri življenju ohranja obsedenost s prikupno stanovalko Claro (Marta Etura). In čeravno nima ključa do njenega srca, mu zadostuje tudi ključ do njenega stanovanja. César je namreč hišnik, vratar in dežurni sociopat v buržoaznem barcelonskem stanovanjskem bloku, ki se vsako noč, medtem ko vsi spijo, poda na srljivi obisk.

Jaume Balagueró, ki je v veliki meri odgovoren za razcvet in popularizacijo španskega žanrskega filma, se je srljivke *Medtem ko si spala* (Mientras duermes, 2011) lotil tudi za oddih od zombi franšize *Snemaj!* ([REC], 2007 in [REC]2, 2009) ter se tako podal na izlet v bolj umirjene vode trilerja, da bi, kot je dejal, temeljito raziskal njegove prefinjene mehanizme. Težko bi rekli, da mu raziskava ni uspela, saj film večino svoje minutaže zares bodisi ustvarja suspenz, ki večkrat prikljuje v spomin hitchcockovske prijeme, bodisi stavi na evokacijo vseh tistih majhnih urbanih fobij sodobnega človeka, kot so strah pred okužbami, boleznimi, insekti, staranjem, samoto in predvsem strah pred vdorom v našo zasebno sfero.

Koncept stanovanja kot zadnjega intimnega in svetega zatočišča v postmoderni družbi je Balagueró mimogrede oskrnil že v *Snemaj!*, kjer se je elementom grozljivke posvetil bolj neposredno, s svežim pristopom ter ne nazadnje tudi veliko bolj učinkovito. *Medtem ko si spala* pa se, zanimivi premisi navkljub, preveč zanaša ravno na transparentne in izrabljene scenarijske mehanizme, ki se trudijo vzdušno atmosfero vzdrževati s prevelikim naporom, da ne bi bili očitni. Film si za pripovedno izhodišče izbere sicer vedno zanimivo perspektivo morilca in pri tem vztraja. S tem je gledalec avtomatično potisnjen v vlogo sokrivca, saj je poleg morilca edini, ki pozna celotno ozadje dogajanja in morilčeve namene, in lahko zdaj trepetata za žrtev, zdaj pa z antagonistom.

A na žalost je Césarjeva motivacija iskanja sreče (v obliki fiksacije s Claro) proti koncu filma vedno slabše elaborirana in preveč zmedena, njegovo psihološko ozadje premalo poglobljeno, aluzije na ojdipov kompleks pa preveč trivialne, da bi uspeli pritegniti ali obdržati gledalčevo zanimanje in čustvovanje. Brez tega niti suspenz ne deluje najbolje in težko se je upreti misli, da bi film z nekaj več humorističnimi vložki nemara bolje deloval kot črna komedija zmešnjav, v kateri nesrečni César v nedogled neuspešno zahteva, kar je Césarjevega.



Matic Majcen

Histerija

Poleti se bo v slovenske kinematografe neopazno prithotapil film *Histerija* (Hysteria, 2011, Tanya Wexler), ekranizacija zgodbe o dr. Mortimerju Granvilleu, ki je v 80. letih 19. stoletja s svojim kolegom izumil in patentiral prvi vibrator. Film je s kritiškega vidika pozornosti vreden zlasti zaradi tega, ker vstopa v zanimiv dialog s Cronenbergovo *Nevarno metodo* (A Dangerous Method, 2011), kjer bi se glede na pozno distribucijo *Histerije* morda zdelo, da gre za nekakšen *spin-off*, pa temu ni tako – izkaže se namreč, da lahko govorimo o dveh neposrednih tekmečih.

Poglejmo, zakaj. Kot prvo se *Histerija* ukvarja s terapevtsko metodo, ki jo psihoanaliza zavrača – z dotikom. V fizičnem stiku med terapevtom in pacientom je Freud videl grozljivo, ki lahko ogrozi razrešitev simptoma, *Histerija* pa za to prepoved v skladu z zgodovinsko umeščenostjo filma »ne ve«, kar ji omogoči, da spolno zadovoljevanje dojame kot dejanje predfreudovske medicinske prakse in ne osebne intimne. Od tod izhaja drugi bojni poligon – takšna latentna izjava o fiasku psihoanalize ponudi nova vrata za razmislek o vzponu ženske emancipacije, s čimer postane sporočilo filma, vsaj s feminističnega vidika, jasno: Freud je prinesel tème in ga ne potrebujemo, naše razsvetljenje se je v resnici zgodilo že desetletje pred psihoanalizo! Da bo zgodba popolna, sta tudi datum in kraj premiere obeh filmov nasprotna – *Histerija* je svojo svetovno premiero lani doživela le nekaj dni za *Nevarno metodo*, poleg tega pa je ekipa po rdeči preprogi hodila na festivalu v Torontu, na prav tistem festivalu, ki se septembra vsako leto z Benetkami bori za medijsko pozornost v času zadnjih žarkov poletnega sonca.

Kar se samega filma tiče, pade *Histerija* na isto področje kot *Nevarna metoda*. Gre za splošni javnosti prijazen kostumsko dramo z nekaj komičnimi elementi, skratka za povsem primeren televizijski film, ki bi brez zvezdnških imen le stežka zašel v kakšno kinodvorano. *Histerijo* tokrat zaznamuje prepričljiva Maggie Gyllenhaal, ki ji angleški naglas za razliko od mnogih njenih ameriških poklicnih kolegov zelo dobro sede. Pripovedno se *Histerija* znajde odločno na strani holivudskega nevidnega sloga, s čimer filmu umanjka nekaj tistega avtorskega dotika, ki bi mu podal izstopajoč značaj in zaradi česar tudi slovenska distribucija v multiplexih namesto v mestnih art kinih ni presenetljiva. No ja, po ponovnem premisleku pa bi to lahko bila le še ena stvar, pri kateri *Histerija* ne želi biti v isti sobi z *Nevarno metodo*.



Ana Jurc
Petletna zaroka

Glede na to, da Judd Apatow, ki je pod *Petletno zaroko* (The Five-Year Engagement, 2012, Nicholas Stoller) podpisan kot producent, obvlada tako poroke (*Dekliščina*, 2011) kot tudi večino odlaganja velikega trenutka (*40-letni devičnik*, 2005), bi od pričujočega filma pričakovali več kot le žanrsko zmeden pretres odnosov, ki deluje na trenutke vsaj toliko razvlečen kot naslovna zaroka.

Dobra novica je, da na romanju proti oltarju ne spremljamo kakih nadležno genetsko popolnih primerkov, ampak zaenkrat v Holivudu še podcenjeno Emily Blunt (Violet) in Jasona Segela (Tom), ki je s svojo pojavo velikega, povaljanega medveda še iz največje zgube sposoben narediti simpatičen lik. (Odpustimo jima celo, da ni med njima čutiti nikakršnega erotičnega naboja.) Slaba novica je, da »apatowskega modela« blago prostaške komedije očitno ne moreš ponavljati v nedogled.

Zdi se, da bi bila Violet in Tom težko srečnejša: leto po srečanju na novoletni zabavi sta že zaročena, Violet pa se pripravlja na podoktorski študij. Izkaže se, da so jo pripravljene sprejeti le na Univerzi v Michiganu, in Tom, ki je sicer tik pred napredovanjem v šefa kuhinje, ima dovolj fleksibilen poklic, da spakira nože in se z njo poda na sever. Seveda se izkaže, da »mondeni« Michigan nima ravno posluha za *haute cuisine*, in medtem ko Violetina akademska kariera pod okriljem flirtajočega valižanskega mentorja (Rhys Ifans) cveti, se njen zaročenec počasi levi v zamaščenega Grizzlyja Adamsa v puloverjih z jelenčki, ki vari lastno medicino in se ponaša s precej shrljivimi zalizci.

Smo torej pri poglavju vse globljega prepada med zaljubljenca, skozi katerega bi večina romantičnih komedij odbrzela z montažo otožnih pogledov in trpečih balad. No, režiser Nicholas Stoller si za ta zdrvs v turobno odtujenost vzame čas. Čeprav so prisotne vse osnovne sestavine rom-coma – dve vsiljivi, naporni družini, čudaški prijatelji in par obveznih padcev na ledu – ne bo na tej točki nikomur več do smeha. Šele po nadaljnji uri predvidljivih zapletov nas film v zadnjih desetih minutah bolj na silo kot ne z vleče nazaj v lahkotno uvodoma zastavljeno razpoloženje.

Petletna zaroka skuša v klasični format komedije natrositi par krutih spoznanj o odraslem življenju in ga obenem začiniti z »žmohtnimi« šalami, ki jih od *Prekrokane noči* (2009) dalje pričakujemo tudi od *mainstream* komedij. Ampak vse to ne spremeni dejstva, da se pod visokoletečimi ambicijami skriva točno taka solzava melodrama, kakršne nam serijsko prodaja Nicholas Sparks. Končni rezultat je, če si sposodimo v filmu (pre) večkrat uporabljeno rek – kot en dan star krof: postan in rahlo deprimirajoč.



Matjaž Juren
Na varnem

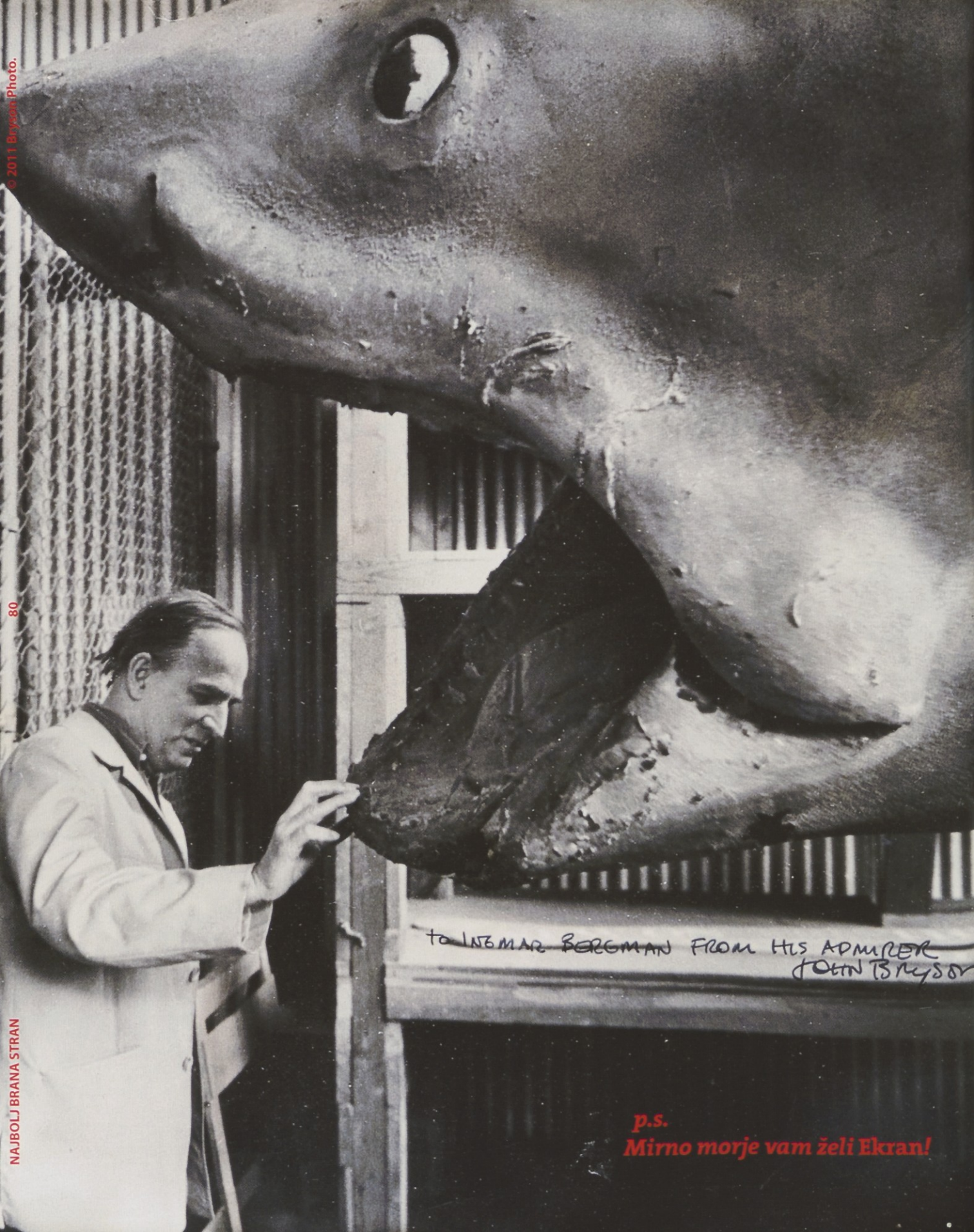
Kitajski kriminalci so se odločili za pot tehnološke regresije – namesto vlaganja v nove digitalne pripomočke svoje upe zdaj položijo v prvobitno obliko človeškega kapitala – v malo punčaro, ki ima poleg fotografskega spomina še smisel za številke. Prednost tovrstnega »humanističnega« pristopa je v izmikljanju vohljajočim oblastem, slabost pa v privlaku nepridipravov ruske provenience, ki začnejo za omenjeno kombinacijo cifer blazneti kot hudič na križu. Še sreča torej, da se sredi tega klobčiča ekonomskih interesov in utilitarističnih metod znajde tudi Jason Statham alias Luke Wright, bivši Jason Bourne, zdajšnji klošar, predvsem pa fatalist z očetovsko afiniteto do malih azijskih genijev.

Prva polovica filma *Na varnem* (Safe, 2012), akcijade Boaza Yakina (*Ne pozabite Velikanov* [Remember the Titans, 2000]), v svoji fabulativni skromnosti in stilistični izčiščenosti uspešno zastopa barve žanrske reciklaže 90. let. Statham se, arhetipsko evokativno, kot skrušeni antični polbog valja po mrzkih njujorških ulicah, dokler ga moralni grduni naposled ne transformirajo v industrijsko predelovalnico človeškega tkiva. V tem oziroma tu sta protagonist in režiser na domačem terenu – Statham, v filmskem okolju znan po vztrajanju na lastni kaskaderski produkciji, elegantno kot kak derviš smrti krči raznorodno mestno populacijo, končnega izkupička kadavrov pa se ne bi sramoval niti Tatar Timurlenk.

Težava se pojavi pri (scenarističnem) opravičevanju avtentično koreografrane nasilja. Yakin, ki je film tudi spisal, bi nas v njegovi drugi polovici, ko se protagonist s svojim kanonom prebija navzgor po politični hierarhiji, rad prepričal, da se pravi kriminal vrši na ravni družbenih elit, ulični gangsterji naj bi bili samo majhne, nepomembne ribe, rezidualna odplaka tistih 'iluminatijev' tam zgoraj. *Na varnem* se tu spričo zahtevnejšega terena in dotrajanega scenarističnega skeleta zvrne na tla.

Nenadoma poln bizarnih dramatskih lupingov in pohitrenega upovedovalskega tempa si film iz svojih skromnih poganjkov začne na vse kriplje prizadevati razviti legitimen družbeno kritični angažma, ob tem pa se niti ne pobriga pobrusiti svojih rogovilasto štrlečih izhodišč. Grdobci so tako grdobci sami po (/na) sebi, njihove motivike, kaj šele kakšnih filigranskih psiholoških nians, očitno nikomur mar, še najmanj režiserju samemu.

Na varnem bi moral ostati točno tu – na varnem, v čvrstem žanrskem objemu. Namesto tega pa ga iracionalna ambicioznost sklepnega dela napravi za duhovnega dediča podobnega *Merkurjevega srda* (Mercury Rising, 1998, Harold Becker) z Bruceom Willisom. Kar nikakor ni kul.



TO INGEMAR BERGMAN FROM HIS ADMIRER
JOHN BRYSSON

p.s.
Mirno morje vam želi Ekran!

EKRAN

Revija za film in televizijo

Vsi novi naročniki prejmejo tudi posebno
JUBILEJNO ŠTEVILKO ob 50-letnici Ekran!

Naslednji Ekran izide 4.septembra!

FESTIVALI: **Karlovy Vary, Motovun**
BLIŽNJI POSNETEK: **Vittorio Taviani**
TELEVIZIJA: **Domovina**
POSVEČENO: **David Cronenberg**
KRITIKA: **Kraljestvo vzhajajoče lune**



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

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

NAROČILNICA



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

Podatki o naročniku:

Pravne osebe

Fizične osebe

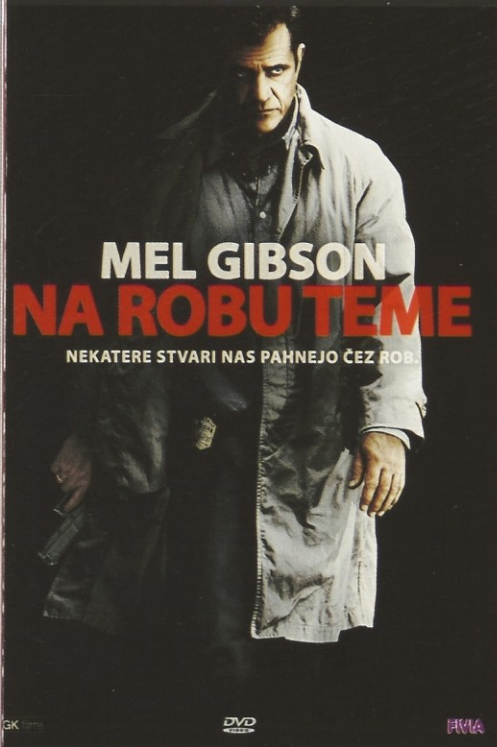
Ime in priimek
naslov:
pošta in kraj:
elektronski naslov
telefon.....

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

6.7.



MLADINA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS
186 642 2012



920123374,6/7

COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

več kot 230 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: mladina.si/trgovina

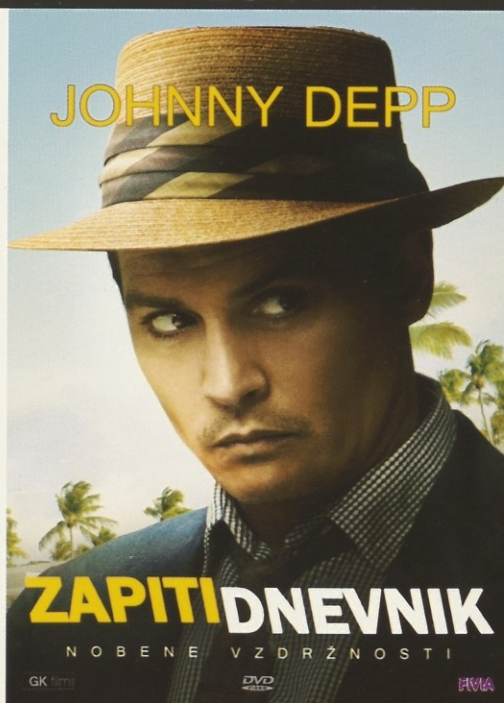
»Johnny Depp na morju: kje pa? Mel Gibson v zaroti: kje pa? Ashton Kutcher v nevarnem razmerju: kje pa? Teroristi v akciji: kje pa? Julija bo že vse po starem.«

Marcel Štefančič, jr.

13.7.



20.7.



27.7.



Mladina + DVD:

7,80 EUR

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

20,00 EUR

Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vsi štirje DVDji:

16,00 EUR

MLADINA

DEMIURG & Company

FIVIA

DEMIURG

DVD VIDEO

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