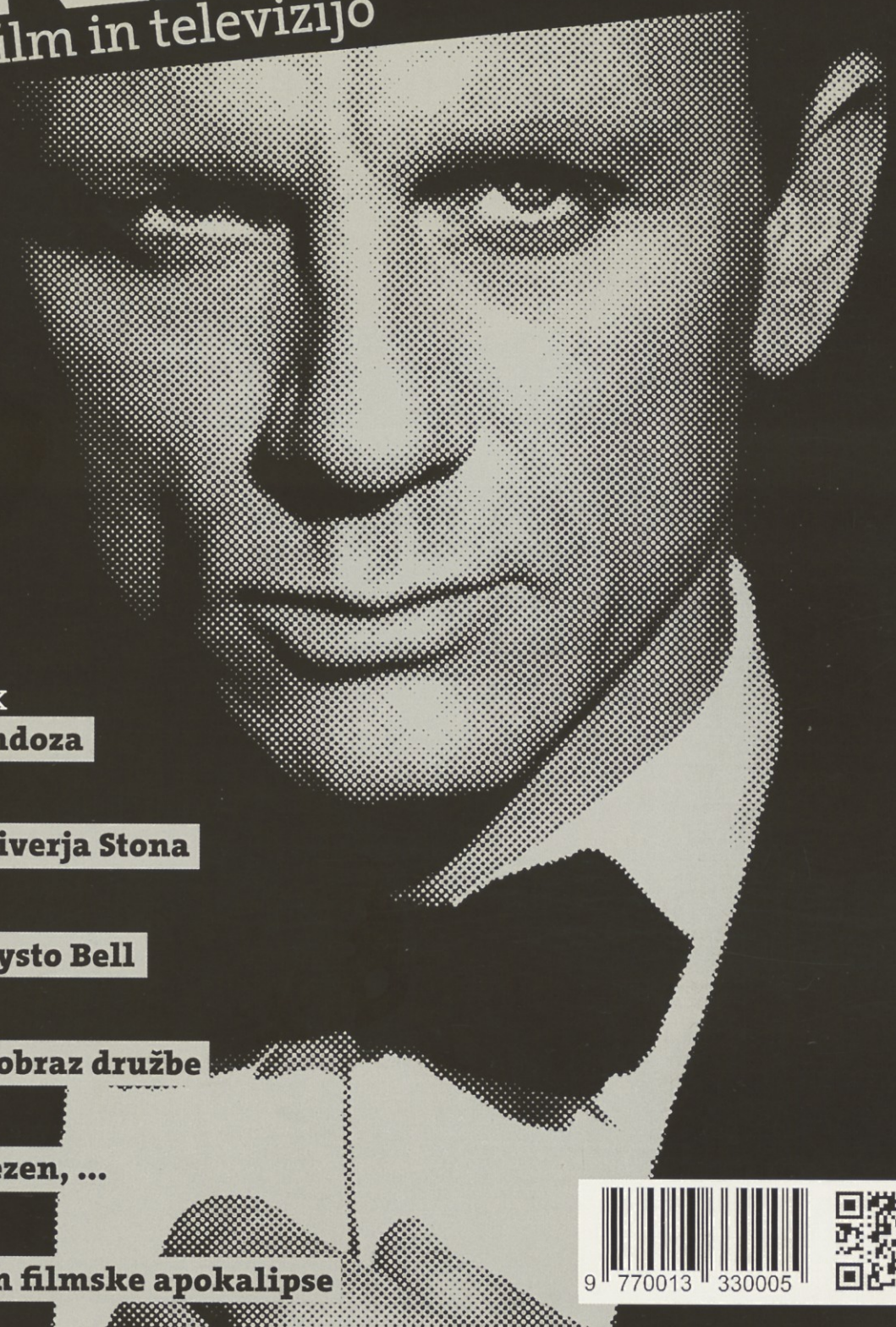


# EKran

Revija za film in televizijo



**BLIŽNJI POSNETEK**

**Brillante Mendoza**

**ESEJ**

**Mitologija Oliverja Stona**

**GLASBA**

**Pogovor s Chrysto Bell**

**TELEVIZIJA**

**Spremenjeni obraz družbe**

**KRITIKA**

**Skyfall, Ljubezen, ...**

**FOKUS**

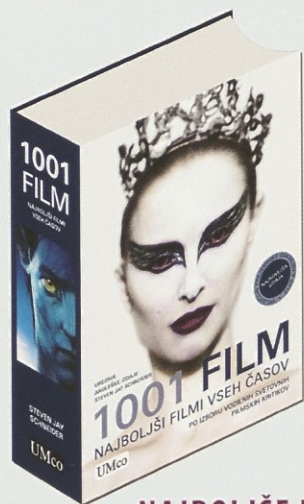
**Konec sveta in filmske apokalipse**

Letnik XLIX / december-januar 2012/2013 / 5€



**NAJNOVEJŠA IZDAJA NAJBOLJ PRODAJANE  
FILMSKE KNJIGE V SAMOSTOJNI SLOVENIJI!**

1001 FILM PO IZBORU VODILNIH SVETOVNIH FILMSKIH KRITIKOV  
od Potovanja na Luno (1902) do Umetnika (2011)



**1001 FILM  
NAJBOLJŠI FILMI VSEH ČASOV**

- 960 strani filmskega branja
- format 165 x 215 mm
- barvne fotografije na kakovostnem papirju
- trda vezava
- kronološka razporeditev filmov
- pregledna kazala
- knjiga je prevedena že v 25 jezikov

Cena knjige: **49,90 €**

**NAJBOLJŠE NOVOLETNO DARILO  
ZA SLEHERNEGA LJUBITELJA FILMOV!**

**PREDNAROČILO ZA NAJVEČJO  
SLOVENSKO FILMSKO KNJIGO V LETU 2013**

**PRIHAJA INTEGRALNA VERZIJA  
IN REFERENČNA ŠTUDIJA O SLOVENSKEM FILMU**



**Zdenko Vrdlovec:  
ZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA  
1896–2011**

- Obseg knjige: ca. 850 strani
- mehka vezava z zavihki
- ilustrirana in opremljena s kazali
- 115 let filma na slovenskih tleh
- knjiga izide marca 2013

Cena po izidu: **33,80 €**

**Prednaročniška akcija!**

Cena do konca leta 2012: **24,90 € + knjžno darilo iz izbora** Prednaročniška cena do konca februarja 2013: **24,90 €**

**UMco**

Naročila sprejemamo:

- po telefonu 01/520 18 39
- po e-pošti [urednistvo@umco.si](mailto:urednistvo@umco.si)
- na spletni strani [www.bukla.si](http://www.bukla.si)

UMco, d. d., Leskoškova 12, 1000 Ljubljana

KNJIGE ZALOŽBE UMco SO NA VOLJO TUDI V VSEH  
BOLJE ZALOŽENIH KNJIGARNAH!

*Podarim  
ti kino.*

Najbolj filmska darila v mestu najdete v  
**Kinodvorovi knjigarnici** in na **Kinodvorovi  
praznični stojnici** na Bregu v Ljubljani.

*Decembrski  
Kinodvorovi  
filmi:*

**Od 10.12.:**  
**Kraljevska afera**  
Nikolaj Arcel



**Od 12.12.:**  
**Angelski delež**  
Ken Loach



**31.12. - silvestrska predpremiéra:**  
**Ana Karenina**  
Joe Wright

**13**  
20

*Pa srečna.*  
**Kinodvor. Mestni kino.**  
Najbolj praznično kino v mestu.

UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: <b>Apokalipsa danes</b>
RAZGLEDNICA	3	Alenka Pogačnik: <b>London Screenwriters' Festival</b>
BLIŽNJI POSNETEK	4	Matic Majcen: <b>Brillante Mendoza</b>
FESTIVALI	8	Tina Poglajen: <b>61. Mannheim-Heidelberg</b>
	12	Katja Čičigoj: <b>23. LIFFe/Kino-Integral</b>
	15	Mateja Valentinčič: <b>7. Roma Cinema Fest/Larry Clark</b>
	18	Gorazd Trušnovec: <b>2. Višegrad Film Forum/Jim Stark</b>
	22	Žiga Čamernik: <b>4. Festival neodvisnega filma</b>
	23	Katja Čičigoj: <b>9. Animateka/Caroline Leaf</b>
ESEJ	26	Dušan Rebolj: <b>Mitologija Oliverja Stona</b>
POSVEČENO – Ekranovo priznanje	30	Špela Barlič: <b>Rapa Šuklje</b>
POLEMIKA	33	Radovan Čok: <b>Predlog revitalizacije piranske Vibe</b>
FOKUS - Konec sveta na filmu	36	Matic Majcen: <b>Prihodnost je temna - Naslednjih 50 apokalips</b>
	46	Janez Strehovec: <b>Dan po apokalipsi: snemanje se lahko začne</b>
	50	Laura Orel: <b>Zakaj je potonil Titanik?</b>
GALERIJA	52	Tine Perko: <b>ZFS predstavlja</b>
GLASBA	54	Gregor Bauman: <b>Pogovor s Chrysto Bell</b>
MALA RUBRIKA GROZE	56	Dejan Ognjanović: <b>Francoski ekstremizem (2. del)</b>
TELEVIZIJA	62	Denis Valič: <b>Spremenjeni obraz ameriške družbe</b>
	66	Tina Poglajen: <b>Parks and Recreation in televizijski feminizmu</b>
KNJIGARNA	70	Zoran Smiljanič: <b>10 Bad Dates with De Niro</b>
	71	Gorazd Trušnovec: <b>Velika čistka</b>
VIDEO	72	Matic Majcen: <b>Andreas Nilsson, mojster komičnega absurda</b>
KRITIKA	74	Matevž Luzar in Gorazd Trušnovec: <b>Skyfall</b>
	76	Nina Cvar: <b>Misija Argo</b>
	78	Matic Kocijančič: <b>Angelski delež</b>
	79	Bojana Bregar: <b>Začetniki</b>
	80	Tina Poglajen: <b>Ljubezen</b>
	82	Matjaž Juren: <b>Atlas oblakov</b>
	83	Matevž Jerman: <b>Ubij jih nežno</b>
NAJBOLJ BRANA STRAN	84	<b>Žižkov ljubič</b>

# Apokalipsa dañes

Gorazd Trušnovec

Pred zaključkom redakcije tokratnega *Ekrana* sva se z oblikovalcem znašla pred nepričakovano dilemo. Navduševala sva se namreč nad dvema različnima pristopoma. Sam sem se nekoliko bolj nagibal k temu, da že zaradi apokaliptičnega vsebinskega fokusa v osrčju te številke naredimo korak stran od ustaljenega koncepta portretov in postavimo na naslovnico podoba potapljačnega se Titanika, ki je nenadkriljiva prispodoba aktualne situacije (ne le pri nas) in o katerem prav tako pišemo v kontekstu tega fokusa. Kot pravi avtorica: »Titanik je simbol lepo zapakiranega sistema trhlj in vnaprej zgrešenih 'vrednot', kot so moč, pohlep, prestiž, bogastvo, breobzirnost, elitizem; skratka tistega, kar zanikuje pomen morale, etike in družbene zavesti. Zato kdaj, če ne v tem (pred)apokaliptičnem času, je bil Titanik boljša prispodoba naše potapljačnice se družbene ladje, ki ne taji, da rešilnih čolnov ni dovolj za vse, ob tem pa orkester mirno igra dalje?«

Temu, recimo »pesimističnemu« pristopu je stala nasproti podoba aktualnega Jamesa Bonda, in sicer iz več razlogov. Da obeležimo častitljivo obletnico nič manj globalne in vplivne franšize evropskega porekla, da se poklonimo njegovi aktualni inkarnaciji Danielu Craigu, ki je skozi zadnje tri filme kljub začetnim pomislekom sijajno redefiniral Bonda, in da posredno opozorimo na Bondov neuničljiv vitalizem. Navsezadnje je prav najslavnejši agent uspel svet vedno znova rešiti pred grozečimi apokalipsami različnih oblik in formatov, od globalnih katastrof do raznih lokalnih kolovodij z mračnjaškimi plani.

Titanik ali Bond torej. Ampak, ali gre pri tem res za dve nasprotujoči si ideji? Poskusimo na zadevo pogledati z druge perspektive. Mar ni prav aktualni James Bond – kot lahko preberete v nadaljevanju revije, »lepo ulovil duh časa še v nečem, česar se ob vsej njegovi 'revolucionarnosti' praviloma ne izpostavlja. Zdi se namreč – ob razumevanju

*Bonda kot narcističnega egoista, nagnjenega k adrenalinskim izzivom in uživaštvu – v filmu Skyfall še posebej izrazito solipsističen, in sicer v smislu, koga pa še brigajo svetovni problemi, kaj šele neki marginalni odpadniki s svojimi čudaškimi agendami – vsakdo v bistvu zgolj rešuje svoje intimne travme in osebne voze iz preteklosti. In kljub navideznemu patriotizmu lahko isto najdemo tudi v fabulativnem loku o obrambi dôma/Britanije, in spopadu z notranjim sovražnikom ...«*

S tega vidika je dilema pravzaprav lažna in gre zgolj za dve plati istega kovanca, pri čemer monetarna enota v tem kontekstu ni omenjena čisto po nemarnem. Prav v času priprave te številke je namreč tudi v Sloveniji družbeni odpor proti splošnim življenjskim razmeram dosegel točko vrelišča. Kljub analitikom, ki te tedne intenzivno polnijo medijski prostor, bržkone ta hip ni junaka, ki bi si upal z gotovostjo napovedati prihodnost in katastrofalnih razsežnosti posledic morebitnega oziroma verjetnega poglobljanja splošnega kriznega stanja.

In v tej situaciji se vendarle velja vrniti – zateči? – k uvodoma omenjeni dilemi. Bomo ostali na potapljačem se Titaniku ali se bomo, tako kot novi James Bond, sposobni redefinirati, vrniti k lastnim koreninam in razmisliti o njih, sanirati rane in začeti znova? V fokusu tokratnega *Ekrana* boste našli kup apokaliptičnih scenarijev prihodnosti, kakršne so planetu Zemlja že predvideli filmi. Toda na naslovnici se je nazadnje vendarle znašel lik, ki je bil kljub jubileju, ki si ga je letos delil z našo in vašo revijo, sposoben vsem okoliščinam navkljub postaviti se znova na noge.

Pa srečno 2013!

# London Screenwriters' Festival

London, 26.-28. oktober 2012

Alenka Pogačnik, foto: Chris Jones



„Speed Pitching“ na LSF

V jesenske barve ujet Regent's College v središču istoimenskega parka v Londonu je konec oktobra za tri dni postal središče scenaristične srenje. Pripovedovale, analizirale, obujale in nastajale so zgodbe, v katerih so sodelovali tako avtorji formata Mike Leigh kot nadobudni začetniki, ki so ideje predstavljali izkušenim filmskim in televizijskim producentom.

»Kako sem se začela ukvarjati s scenaristiko? Uf, več let sem delala na televiziji, bila igralka in napovedovalka. Potem pa sem šla na porodniško. Za levkemijo mi je umrl oče in pričela sem se spraševati, kaj v življenju sploh hočem,« razlaga Lara Greenway, ena izmed štirih scenaristov, ki so po mnenju organizatorjev v zadnjem letu dosegli največ. Z Davom Turnerjem trenutno snemata spletno humoristično serijo *How to be Dead* (2012), ki se ukvarja s smrtjo in z minljivostjo in je nastala na podlagi tвитov, ki jih je Dave eno leto zbiral na medmrežju: »Pred dvema letoma sem napisal scenarij za serijo, ki pa pri producentih ni naletela na dober odziv, imel pa sem veliko oboževalcev na twitterju. Bil sem razočaran in sem se odločil, da bom eksperimentiral. Objavil sem profil z imenom *Death* in na podlagi komentarjev na pobudo kolegov napisal scenarij. Prejšnji mesec smo začeli snemati.«

Večer pred uradno otvoritvijo festivala smo se udeleženci zbrali na neformalnem druženju. Veliko se jih je poznalo že s spletno

platforme, ki deluje od prvega festivala pred tremi leti. Scenaristika ima v Britaniji dolgo in dobro razvito tradicijo. Zadnja leta pa se tako kot celotna AV-industrija srečuje z izzivi, ki jih ponujajo novi mediji, malo pa tudi s krizo identitete.

Noč se je prevesla v dan in otvoritvi festivala so sledila predavanja in diskusije, ki so potekali na različnih lokacijah istočasno. Med najbolj obleganimi je bil David Yates, ki je med drugim režiral zadnje štiri filme o Harryju Potterju. Svoje prvo priznanje bafta pa je pridobil za BBC-jevo ministerijo *The Way We Live Now* (2001): »Pri scenariju so zame pomembni dobri liki. Seveda tudi zgodba, ampak liki so tisti, ki jo vlečejo naprej.« Zase pravi, da ni dober scenarist, ker nima samodiscipline oziroma fokusa, ki ga scenaristika zahteva: »Preveč rad se družim z ljudmi in naj zanimivejši scenariji, ki sem jih prebral, so bili delo še neuveljavljenih pisateljev ali pa pisateljev, ki imajo nek avtentičen način pisanja.« Podobno meni tudi Dan Mazer, producent in scenarist številnih legendarnih serij Channel 4 kot *The 11 O'Clock Show* (1998), *Da Ali G Show* (2000–2003) in slavnega *Borata* (2006): »Komedijski sploh žanr, kjer ne moreš blefirati. Vedno sem se svojega dela loteval zelo pripravljen.«

Kreativnost pogosto povezujejo z norostjo. Ali so pisatelji in scenaristi resnično nori ali gre le za neposrečeno uveljavljen stereotip? Psihiater Dr. Raj Persaud se s tem

strinja, saj morajo neprestano preklapljati med resničnim in namišljenim svetom ter so izpostavljeni stresu. V raziskavi je dokazal, da scenaristi, ki za svoje delo dobijo oskarja, v povprečju prej umrejo kot tisti, ki nagrade niso osvojili, kar je ravno nasprotno kot pri igralcih.

Na festivalu se je predstavilo več kot 130 filmskih ustvarjalcev in mentorjev, udeležencev pa je bilo več kot 500. Večina se je udeležila tudi tako imenovanega *pitch festa*. »Napake, ki jih scenaristi najpogosteje počnejo, so, da sploh ne pomislijo na stroške snemanja. Junake pošiljajo na letališča, v nakupovalna središča in to zahteva ogromno logistike,« razlaga producentka Sascha Hecks, ki je na festivalu prisluhnila več sto *pitchem*. Njen kolega Luke Ryan pa dodaja, da morajo scenaristi razmišljati predvsem o žanrih, o tem, kdo bo njihove filme sploh gledal ter zakaj in kaj bo čez čas, ko bo film končan, zanimivo. Na slednje sicer stavi predvsem Holivud. »V Britaniji je še vedno večji poudarek na umetniški plati filma,« pravi Frank Spotnitz, najbolj znan kot producent in scenarist *Dosjejev X* (*The X-Files*, 1993–2002), prejšnji mesec pa se je na BBC1 in Cinemaxu pričela predvajati njegova nova serija *Hunted* (2012–). Tako je kot avtor tudi manj obremenjen in laže ohranja svežino, ki je po njegovem mnenju za scenarista tako pomembna. »Svežina in to, da vztrajaš.«

»Šokirajo nas podobe,  
ne pa tisto pod njimi.«

Intervju: Brillante Mendoza

lovepurselt

Matic Majcen

ZA 52-LETNEGA BRILLANTEJA MENDOZO JE BILO LETO 2012 NADVSE DEJAVNO, SAJ JE NA NAJODMEVNEJŠIH FESTIVALIH PREDSTAVIL DVA FILMA. NAJPREJ FEBRUARJA V BERLINU FILM *CAPTIVE*, SVOJE NAJBOLJ DOSTOPNO DELO DOSLEJ IN Z VEČI-NOMA ZAHODNJAŠKIM PRODUKCIJSKIM ZALJEDJEM TER ISABELLE HUPPERT V GLAVNI VLOGI. NEKAJ MESECEV KASNEJE PA V BENETKAH ŠE *THY WOMB* (SINAPUPUNAN), PRAVO NASPROTJE – MAJHNO, LOKALNO PRODUKCIJO, KI PRIKAŽUJE ETNOGRAFSKE ZNAČILNOSTI RURALNE SKUPNOSTI NA FILIPINSKEM PODEŽELJU, A VKLJUČUJE TUDI DVE FILIPINSKI IGRALSKI ZVEZDI: NORO AUNOR IN LOVI POE. MENDOZO DOMA DANES DOJEMAJO KOT »FILIPINSKI ZAKLAD«, KOT AMBASADORJA SVOJE DEŽELE, KI MU JE FILIPINSKO KULTURO USPELO PONESTI V SRCE ZAHODNEGA SVETA. NAJVEČJO ZASLUGO ZA TO IMA NAGRADA ZA REŽIJO V CANNESU ZA FILM *KLAVNICA* (KINATAY, 2009).

Režiserjevo povečano aktivnost je možno brati bodisi kot uživanje v avtorski svobodi, ki so mu jo prinesla priznanja v preteklih letih, bodisi kot proces intenzivnega raziskovanja lastnega sloga in izraznih možnosti. Mendozin slog je v nekem smislu paradoksalen: zaznamuje ga pregovorna zvestoba estetiki in logiki realizma, po drugi strani pa sta več kot opazna tudi tradicionalno strukturirana pripovedna forma ter vse pogostejše angažiranje profesionalnih in celo zvezdniških igralskih imen. Če postrežemo s podatkom, da bo njegov naslednji film nič manj kot žanrski izlet v grozljivko, je ta navidezna slogovna dvoumnost še toliko bolj očitna. V Benetkah smo dan po premierni projekciji filma *Thy Womb* preverili, kakšna je resnična logika za temi samosvojimi avtorskimi preiskovanji.

### **Kako ste bili zadovoljni z odzivom občinstva na projekciji filma *Thy Womb*?**

Zdelo se mi je, da je bil ljudem všeč. Zelo sem zadovoljen.

### **Pri prizoru z obglavljenjem bika je bilo v občinstvu vseeno slišati kar nekaj vzdihov šoka. Je to vaš namen, šokirati občinstvo?**

Niti ne. Kot ste lahko videli že v prvem prizoru v filmu, v katerem ženska rodi, sem vseskozi želel prikazovati resnico o kulturi tega ljudstva. Tega nočem potvarjati. Gledalce pogosto šokirajo razne podobe, ne šokirajo pa jih več resnična čustva ljudi. To, kar Shaleha, glavna protagonistka v filmu, doživlja, je zelo boleča izkušnja. Slediti mora diktatom kulture, katere del je, storiti mora vse za svoje ljubljene, in to še posebej, ker je ženska. Obglavljenje bika je zato tudi metafora protagonistke, ki je na nek način obglavljena s tem, ko mora osrečiti svojega moža. To prispevajo uporabljam za prikaz nečesa bolečega in šokantnega, česar ne vidimo. Vidimo samo podobo tega.

### **Imate kdaj etične pomisleke glede uporabe takih podob?**

Seveda. Idejo sem dobil, ko sem bil tam in izvedel, da je to del njihove kulture. Z lastnimi očmi sem videl, kako biku odrežejo glavo. Razmišljal sem o odzivu skupin za pravice živali. A po drugi strani mi vest diktira, da raje sledim temu, kako to izvajajo v resničnem življenju, kot pa da bi hotel to skrivati.

### **V prejšnjih filmih ste bili kar oster kritik težkega življenja na obrobjih filipinske družbe, tokrat pa to ni tako očitno. *Thy Womb* ima manj univerzalen, bolj kulturno specifičen kontekst, ki je zahodnemu gledalcu manj poznan. Je tu zadaj kakšen motiv, ki ga mi ne poznamo?**

V bistvu je tako, da niti mi Filipinci nismo tako seznanjeni s tovrstnimi kulturami. Gre za ljudstvo z majhnega otoka na jugu, ki je danes skoraj pozabljeno. Mislim, da je kar jasno, da gre za zvesto sliko njihove kulture. Vseeno pa me ne zanima samo prikaz trdega življenja, ampak širša problematika. V *Thy Womb* je tema ta, kako morajo še posebej ženske privzemati te kulturne vzorce

in zaradi tega trpijo vse življenje. Obglavljenja živali so del teh vzorcev, ki jih ohranjajo še danes, ker gre za diktat religije in kulture. Obenem pa me v tem trenutku zanimajo zgodbe, ki jim sam pravim »regionalne zgodbe« – nočem se osredotočati le na tiste probleme, s katerimi sem seznanjen iz Manile, kajti Filipini so ogromno in kulturno izredno raznoliko področje. V tem gre za izobraževanje nas, Filipincev, še bolj pa za ostali svet. Ko vidiš takšne stvari, te začnejo bolj zanimati, s tem, ko dobiš vpogled v njihove zgodbe, pa si še bolj izpostavljen kulturam drugih ljudi.



Captive



Lovi Poe v filmu *Thy Womb*



Brillante Mendoza

**Z evropskega vidika se film bere kot kritika konservativne in izrazito patriarhalne kulture. Pa ste bili kot v prejšnjih filmih tudi tokrat kritik ali pa vendarle zgolj nevtralni opazovalec?**

Sem kritik. Prihajam iz družine, kjer imajo ženske pomembno vlogo. Verjamem, da je naša država bolj matriarhalna kot pa patriarhalna. Moški so samo simbol, ženske pa trpijo, potisnjene so v prvo bojno linijo. Mislim, da se to vidi tudi v mojih filmih. V *Klavnici* sem denimo izpostavil ravnanje s tisto žensko. Posilstvo je fizična stvar, ona pa je bila že prej zlorabljen in verbalno napadena.

**Vaši filmi dosežejo takšno mero prepričljivosti, ker hodijo po tanki liniji med realizmom ter žanrom in eksploatacijo. Vedno iščete to razmerje, ki izziva ustaljena pričakovanja. Ali tudi sami razmišljate v teh okvirih, ko ustvarjate? Kje se eno konča in drugo začne?**

Poskušam biti zvest resnici, kolikor se le da, obenem pa hočem tudi to, da so filmi skladni s tem, kar hočem povedati. Čeprav vsi moji filmi temeljijo na zgodbah iz resničnega življenja, jih rad povem na način, kot jih sam vidim, izkušam in občutim.

To je ta napetost, ki zgodbo ponese v novo razsežnost. V nekaterih prizorih poskušam biti ekspliciten, a spet manj v tistih, kjer tega ne gre pričakovati. Poskušam ohraniti to razmerje. Tudi v *Thy Womb* bi lahko pogosteje pokazal nasilje, denimo v prizorih z vojaki, ki preganjajo ljudi, ampak tega nisem storil, ker to ni osrednja nit filma. To ni del te kulture, ni del te zgodbe, je samo nekaj v ozadju. Pri *Klavnici* sem bil ekspliciten iz drugačnega razloga. Ideja je res bila šokirati, a s tem pokazati, kako kruti so lahko ti ljudje. To je zame šokantno – ne tisto, kako žensko razrežejo v kose. Kot sem rekel, občinstva so zlahka šokirana nad podobami, včasih pa ne vidimo tistih res šokantnih stvari, ki bi nas morale zmraziti.

**Imate še vedno težave s cenzuro v svoji državi?**

Da, seveda. Vedno se moram boriti z njo, kar je frustrirajoče, ampak na koncu se vseeno poskušam osredotočiti na to, da ne delam komercialnih filmov. Teško je za ustvarjalca, kakršen sem jaz, a moram živeti s tem. Saj imajo tudi v Evropi in ZDA svojo cenzuro, ampak jaz nočem komercializirati svojih filmov, čeprav me po drugi strani to muči, ker želim doseči širše občinstvo. Teško je vzpostaviti to ravnovesje, kjer poskušam delati svojo umetnost in poskušam biti iskren do sebe, po drugi strani pa želiš poseči po širšem občinstvu.

**Je nagrada v Cannesu pripomogla k temu?**

Zdaj lahko zagotovo sežem dlje in nagovarjam novo občinstvo. Še posebej študente v šolah in na univerzah. A vseeno tudi tam tak tip filma ni zlahka sprejet. Kljub nagradi. Tudi za to 'moje' občinstvo to niso lahki filmi.

**Bertolt Brecht je dejal: »Knjiga je orožje – vzemi jo v roke!« Vaši filmi moč in prepričljivost v družbenem boju namesto iz knjige črpajo iz estetike filmskega realizma. Kaj si pravzaprav prizadevate z njim doseči?**

Na Filipinih si predvsem prizadevam ustvariti občinstvo, in to ne nujno samo zame ali za filme, kakršne ustvarjam, temveč za bodoče generacije. Želim nekaj dati občinstvu, še posebej filipinskemu, ki je zadnjega pol stoletja izpostavljeno komercialnemu filmu. S *Captive* sem namenoma poskušal biti zelo dostopen, da bi razumeli moje stališče, namenoma ga nisem naredil preglobokega. Preden sem prišel v Benetke, smo imeli na Filipinih šolsko projekcijo, po kateri sem se pogovarjal z učitelji in s profesorji na univerzi. Ampak na moje presenečenje ga niti profesorji niso povsem razumeli, ne glede na to, kako poenostavljen je bil moj argument. Zame je to neke vrste alarm, frustrirajoče je, če vem, da bom še naprej delal takšne filme, občinstvo, ki ga želim doseči, pa ne bo razumelo sporočila. In sploh ne govorim o spreobračanju *mainstreamovskega* občinstva. Govorim o vzgajanju nišnega občinstva, ki ga želim spreobrniti na način, da bi lahko sledili tej vrsti umetnosti in da bi lahko v prihodnosti spremljali filme podobnih režiserjev. Še posebej na Filipinih. Zato poskušam najti ravnovesje in poskušam tudi ugotoviti, kako bom nadaljeval. Upam, da bom v tem prehajanju od ene šole k drugi dosegel, da bodo študentje bolj zainteresirani.



Vse skupaj je delo v nastajanju. Ne morem reči, da bo čez leta to še vedno moj način dela, a bom še vedno delal podobne stvari, iste tipe zgodb, odpiral bom podobne teme. Trenutno sicer delam na žanrskem filmu, na grozljivki. Ampak ne gre za to, da bi želel zgolj prestrašiti ljudi, gre bolj za odpiranje določene problematike, o kateri želim govoriti.

**S tem se postavlja očitno vprašanje, kako je s kakšno drugo estetiko kot realistično sploh možno prepričljivo prikazati revščino in moralni razkroj.**

Ko se dotakneš takšnih tem v filmu in jih ne prikažeš na realističen način, zadeva nima pravega učinka. Na Filipinih je bilo predvsem v 90. letih in pozneje veliko filmov, ki jim rečemo *chop chop* ali masaker filmi, ki se dotikajo kontroverznih tem, denimo družinskih pobojev in podobno. Resnični dogodek je odmeval v medijih, mesec kasneje pa so že naredili filmsko priredbo, s čimer so senzacionalizirali celotno zadevo. K projektu so privabili igralsko zvezdo, ji dali glavno vlogo in s tem ustvarili dobiček. Ljudje tega ne jemljejo resno.

**Ampak kaj je tu primarni motiv – to, da vzamete kamero in greste na ulice snemat resnično življenje, ali gre bolj za estetsko izbiro?**

Oboje, pravzaprav. Najprej estetska izbira, ker se počutim bolj domače v tem. Na ta način izvabim najboljše iz igralcev. Ob snemanju svojega prvega filma se nisem zavedal, da poskušam razviti neko estetiko, da bi dosegel to resničnost. To ni bil moj namen, dokler ni postalo delo v nastajanju, in zdaj vem, kako vse skupaj narediti bolj realistično in verjetnejše.

**Kako udobno pa se dandanes počutite pri delu z igralskimi zvezdami v svojih filmih?**

Nočem se omejiti, da bi delal samo z naturščiki, in če imam izbiro, zdaj raje delam z uveljavljenimi igralci. Če material kliče po nekom, kot je Nora Aunor v *Thy Womb* ali Isabelle Huppert v *Captive*, potem so te poteze učinkovite ne glede na igalkin imidž ali popularnost. V resnici so ta sodelovanja zelo prijetna. Dober občutek je delati s tako uveljavljenimi igalkami kot Isabelle, ker so obenem pripravljene eksperimentirati in se učiti, kako delajo režiserji kot jaz. Od začetka ti je morda neudobno zaradi njihove slave, potem pa se postopoma spoprijateljiš, s spoznavanjem pa razširiš svoj maneverski prostor.



2012

# animatēka

9. Mednarodni festival animiranega filma

3.-9. Decembar Ljubljana  
Kinodvor Slovenska Kinoteka  
10.-16. Decembar  
Udarnik Maribor  
[www.animatēka.si](http://www.animatēka.si)

- Tekmovalni program
- Retrospektiva Animacija in literatura
- Svetovni jagodni izbor
- Studentski tekmovalni program
- Otroški in mladinski program *Slon*
- Fokus na Brazilijo in Slovaško
- Družinski program *Slon*
- Šest celovečernih filmov
- Dve likovni razstavi
- Spremljevalni dogodki



**kinoteka** Kinodvor, Mestni kino.  
maribor

**ZKULTURA**  
Društvo za oživljanje zgodbe

INSTITUT ZA RAZVOJ  
FILMSKE  
KULTURE

UDARNIK

Drugi najstarejši filmski festival v Nemčiji (ustanovljen je bil le eno leto za Berlinalom), ki ga soorganizirata mesti Mannheim in Heidelberg, je unikaten zaradi svoje usmeritve, pri kateri trmasto vztraja že vse od začetka 60. let: premierno predstavljanje filmskih prvencev in zagon kariere doslej nepoznatih ustvarjalcev avtorskega filma z vsega sveta. V svoji zgodovini je tako med drugim »odkril« prihodnje mojstre, kot so bili Truffaut, Fassbinder, Wenders, Jarmusch in drugi, za njegove dosežke pa je na lanskem festivalu ekumenska žirija direktorju festivala, dr. Michaelu Kötzu, podelila častno nagrado kot »zavetniku neodvisnega filma«.

Za filme, uvrščene na tekmovalni ali na spremljevalni program festivala, je to odlična priložnost za večjo prepoznavnost: od približno tisočih prijavnih organizatorji festivala vsako leto izberejo štirideset do petdeset filmov novih režiserjev, filmi pa so vsako leto predstavljeni približno tisočim, zaposlenim v filmski industriji – filmskim avtorjem, režiserjem, producentom in igralcem, ter 60.000 obiskovalcem desetdnevnega festivala, ki ga spremljajo še diskusije. Sodelujejo lahko le avtorji, ki so mednarodnemu občinstvu (izven svoje domače države) neznani, avtomatično pa so izključeni tudi filmi, že prikazani v Cannesu, Benetkah, Locarnu, Berlinu ali kateremkoli drugem nemškem filmskem festivalu.

#### Zgodovina festivala

Festival se je prvič odvil leta 1952 v Mannheimu kot eden od poskusov konkuriranja komercialnim filmom (predvsem povojnemu pritoku ameriške produkcije ter osredotočanju distributerjev na holivudske in Ufne klasike v okviru antikomunističnega politično-kulturnega projekta) in zaščite pešajočega domačega *Kulturfilma*, namenjenega izobraževanju širše publike. Pod imenom *Mannheim Kulturfilm Woche* je bil na začetku namenjen predvsem mladini ter zastavljen kot »kakovostna alternativa amoralnemu komercializmu«. Po letu 1960 je bil festival zaradi naraščajoče krize in neprijetnosti didaktičnega *Kulturfilma* program prisiljen razširiti in tako je nastala današnja usmeritev: prvič so bili predstavljeni debitantski celovečerni filmi z vsega sveta. Že takrat je mannheimski festival ustvarjalcem pomenil redko priložnost za prikaz filmov, ki bi bili sicer pri večini distributerjev zaradi tržne nepriljubljenosti spregledani. Nekaj časa je tekmoval s skoraj sočasno ustanovljenim festivalom v Oberhausnu, četudi sta se delno razlikovala glede na politično pripadnost vodstva mesta – v Mannheimu so bili to krščanski, v Oberhausnu pa socialni demokrati (do leta 1994 je bila na festivalu vsako leto podeljena tudi nagrada katoliških filmskih kritikov, ki pa jo je nato zamenjala nagrada ekumenske žirije). Vendar pa sta oba operirala izven komercialnega obtoka filmov ter filmskim ustvarjalcem v vzponu nudila spoznavanje paralelnega razvoja v drugih evropskih državah. V 70. in 80. letih je festival pokazal posebno zanimanje za filme tretjega sveta, medtem ko je z nastopom sedanjega direktorja, dr. Michaela Kötza, poleg modernizacije pridobil ugled s fokusom na neodvisne filme in organizacijo festivala razširil na sosednji Heidelberg.

Leta 1997 je ključen del festivala postala festivalska koprodukcijiska tržnica – Mannheim meetings (do tedaj poimenovani Project Market), še posebej vredna omemba, ker so v tistem času svoje tržnice imeli le festivali v Pusanu, Rotterdamu in New Yorku.



Tina Poglajen

# 61. mednarodni filmski festival Mannheim Heidelberg

8.-18. NOVEMBER 2012



Good Luck. And Take Care of Each Other

Danes je tržnica **Mannheim meeting place** eden izmed zaščitnih znakov festivala, osredotoča pa se na izboljševanje marketinških priložnosti za zaključene filmske projekte ter pri tem iz prejšnjih let ohranja koprodukcijske sestanke. Udeležujejo se je tako začetniki kot izkušeni filmski producenti, agenti in distributerji in tako združujejo distribucijo končanih filmov s produkcijo novih.

### Filmi in nagrade

Osrednja tema, ki je povezovala filme letošnjega festivala, je bila »Živeti, ampak kako?« (»Leben, aber wie?«) – v iskanju odgovora na vprašanje pa je bila pripravljena selekcija sedmih filmov v programu posebnih projekcij. Med njimi so bili **Faust** (2011, Aleksandr Sokurov), **Imamo papeža** (Habemus Papam, 2011, Nanni Moretti), **V divjino** (Into the wild, 2007, Sean Penn), **Speed: In Search of Lost Time** (Speed – Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, 2012, Florian Opitz), **Drevo življenja** (The Tree of Life, 2011, Terrence Malick), **All That You Possess** (Tout ce que tu possèdes, 2012, Bernard Émond) in **Božji moške** (Des Hommes et des dieux, 2010, Xavier Beauvois), ki naj bi »olajšali razumevanje globaliziranega sveta in njegovih kompleksnih medpovezanosti ter osvetlili družbene probleme«. Direktor festivala je v uvodnem nagovoru povedal: »Odločili smo se, da bomo v prihodnje festival vsako leto predstavili pod skupno temo, ki ni tipično festivalska, kot na primer 'Ljubzenske zgodbe iz trindvajsetih držav' [...] Namesto tega bomo izbrali teme, ki so večje od festivala samega, tako pomembne, da nas bodo morda opazili nekateri, ki so do sedaj filme vedno povezovali le z zabavnim programom.«

V tekmovalnem programu se ji je posvetilo devetnajst filmov z vsega sveta, med njimi deset evropskih (ko)produkcij. Letos je bila opazna predvsem poljska prisotnost: z dvema izstopajočima prispevkoma, **In a Bedroom** (W sypialni, 2012, Tomasz Wasilewski), **Shameless** (Bez wstydu, 2011, Filip Polczewski), in eno koprodukcijo (**Now, Forager: A Film About Love and Funghi** [2012, Jason Cortlund in Julia Halperin]) v tekmovalnem programu in

retrospektivo še enega nekdanjega »odkritja« festivala, Krzysztofa Kieślowskega. Tematsko se je dobra petina filmov v tekmovalnem programu ukvarjala z življenjem v islamskih skupnostih, predvsem s problematiko neenakopravnosti med spoloma. Med njimi so bili zmagovalni iranski **Final Whistle** (Sout-e payan, 2010, Niki Karimi), maroški **Rough Hands** (Ayadin khachina, 2011, Mohamed Asli), kanadski **Halal Butcher Shop** (Boucherie halal, 2012, Babek Aliassa) in belgijsko-francoski **The Bag of Flour** (Le sac de farine, 2012, Kadja Leclere).

Iranski **Final Whistle** režiserke Niki Karimi, ki je prejel glavno nagrado mednarodne žirije za najboljši film tekmovalnega programa, je bil sicer posnet že leta 2010, vendar je iranska vlada s prepovedjo filma onemogočila projekcije v tujini (na festivalu filmov iz Irana Filmskega centra Genea Siskela v Chicagu je bila projekcija tako odpovedana, saj so po besedah organizatorjev iranske oblasti prepredile, da bi kopija filma zapustila državo). Niki Karimi je ena izmed najbolj prepoznavnih iranskih zvezdnic, **Final Whistle** pa je njen tretji celovečerni film. Politično pogumna zgodba o režiserki dokumentarnih filmov Sahar Rahimi, ki se v iskanju izginule igralkice sooči z razlikami med intelektualnim in premožnim slojem, ki mu pripada, in revnim prebivalstvom – odloči se, da bo dekletu pomagala, in svoje premoženje zastavi za poskus rešitve njene mame iz zapora; obsojena je bila na smrt zaradi umora svojega moža, saj je posiljeval njeno hči – je bila v Iranu najverjetneje prepovedana zaradi ostre kritike patriarhata in nepravilnosti šeriatskega prava. **Final Whistle** odlikuje hiter tempo, veliko dinamične uporabe kamere, s katero beleži živahno dogajanje na ulici, in oster občutek za razredno problematiko.

Prejemnik nagrade Rainerja Wernerja Fassbinderja za najboljšo nekonvencionalno pripoved, švedski **Good Luck. And Take Care of Each Other** (Lycka till och ta hand om varandra, 2012, Jens Sjögren), je spretno izpeljana variacija preverjene formule – zgodbe o prijateljstvu med osamljenim starejšim moškim in apatičnim mlajšim dekletom, le-to pa film s svežimi značajskimi potezami

likov, z nevsakdanjim humorjem in vztrajanjem pri kompleksnosti odnosov pripelje na svežo raven. Med vdovcem, ki se bori za uresničitev vizije svoje umrle žene, in najstnico s skrivno pisateljsko žilico ter starši brez kakršnega koli posluha se razvije vzajemno spoštljivo prijateljstvo, ki v pehanju za izgubljenim in poskusu rekonstruiranja nekdanje realnosti osmisli njuna življenja.

Posebna nagrada za izredno režijo je pripadla čilsko-argentinskemu **Not so Modern Times** (Tiempos menos modernos, 2011, Simón Franco). Otvoritveni film letošnjega festivala stavi na preprosto zgodbo: južnoameriški Indijanec Payaguala živi leta 1989 na južnem robu Andov v popolni harmoniji z naravo in s svojimi živalmi. Nekega dne prejme lesen zaboj z Ministrstva za družbeni razvoj. Ta vsebuje satelitsko televizijo, ki mu spremeni življenje. Payaguala postane zvest gledalec argentinskih telenovel in resničnostnih šovov – vse dokler ministrstvo programa ne ukine. Komedija absurda, ki referencira Charlieja Chaplina, o neomajnem gavču, ki se prelevi v pasivnega gledalca in wannabe potrošnika, je hkrati kritika medijev v sodobni družbi.

Nagrada FIPRESCI je pripadla estonskemu filmu **Mushrooming** (Seenelkäik, 2012, Toomas Hussar). Gre za mešanico politične satire, trilerja in komedije o snobovskem politiku, njegovi živahni ženi in rock zvezdniku, ki se izgubijo v mračnih estonskih gozdovih. Dinamika med trojico likov in uglašenost med glavnimi igralci sta pri tem brezhibni, film pa vseskozi lovi tanko linijo med groznim in smešnim nelagodjem, ki bi mu ga zavidale tudi najuspešnejše komedije neugodja. Preklapljanju med žanri izvrstno služi tudi izvirna uporaba kamere, ki vedno deluje v skladu s humorjem smrtno resnega obraza, ki prežema celoten film.

Koprodukcijski **Now, Forager: A Film About Love and Funghi** si je z zabavno kombinacijo, ki bi jo lahko nemara poimenovali kar mikološka komična drama, prislužil nagrado občinstva ter priporočilo kinematografov k distribuciji. Verjetno najbolj prepoznaven novejši film letošnjega festivala je po besedah avtorja nekje izbrskal celo Roger Ebert in napisal recenzijo. Zgodba o paru obsesivnih nabiralcev gob ter profesionalnih kuharjev konfliktu med gotovostjo preskrbljenosti redne službe in nekompromisno svobodo življenja v naravi teče v dialogu z ameriškim transcendentalizmom Thoreauja in Whitmana.



Shameless

Poleg omenjenih nagrad je vsako leto podeljena še nagrada ekumenske žirije, sporadično pa je podeljena tudi nagrada *Master of Cinema* za večletno filmsko ustvarjanje z izstopajočim avtorskim podpisom (v preteklosti so bili prejemniki Angelopoulos, Jimou, Wenders, Sokurov in drugi), ki je letos ni bilo na sporedu. Do leta 1992 je festival podeljeval celo nagrado Josefa von Sternberga za najbolj ekscentričen festivalski film.

Sicer je vse filme mogoče videti večkrat in v obeh mestih, s približno enakovredno razporeditvijo tekmovalnih filmov v najbolj gledanih večernih terminih. Predvajajo se v dveh prostorih manneimske mestne hiše in v kinodvorani v Kinu Atlantis, ki se prav tako nahaja v centru Mannheima. V Heidelbergu so bila letos vsa tri mesta projekcij v šotorih na grajskem vrtu. Festival zaznamuje močna usmerjenost predvsem k lokalni publikli (dve od štirih programskih sekcij – posebne projekcije in retrospektiva – sta predvajani le v nemščini oz. z nemškimi podnapisi), pa tudi dobršen del nagovorov ter diskusij z avtorji po projekcijah poteka v nemščini ali izvirnem jeziku in prevodu v nemščino.

Diskusije z avtorji filmov, ki se v veliki večini udeležijo festivala, so poljudno zastavljene, brezplačne in odprte za vse obiskovalce festivala. Na ta način festivalski organizatorji ohranjajo tesen stik z lokalnim filmskim dogajanjem, festival pa poleg vloge avtoritete na področju odkrivanja novih talentov avtorskega in neodvisnega filma ohranja svojo zgodovinsko vlogo kot pomemben del filmske ekonomije in živahne kulturne pokrajine dežele Baden-Württemberg.



Mushrooming



Not so Modern Times

# »Avtokarte« za vožnjo proti toku

# NO FILM

KINO-INTEGRAL NA  
FESTIVALU LIFFE 2012

Katja Čičigoj

»HITROST IN SVOBODA TER MODERNOST SO NOTRANJE POVEZANE IN MOTOR JE SEVEDA NAJBOLJ OČITNI SIMBOL TE FUZIJE. MOČ IN PRIVLAČNOST MOTORJA STA POSLEDICI ČUTNEGA IZKUSTVA GOSPODARJENJA NAD ŽIVLJENJEM Z VELIKIMI HITROSTMI; IZKUSTVA BITI SPOSOBNI – IN IMETI MOČ – DA AVTONOMNO NADZORUJEMO IN SPODBUJAMO LASTNO GIBANJE; TO JE OBLJUBA, DA LAHKO GOSPODARIMO NAD PROSTOROM IN ČASOM IN ZAVZAMEMO SVET, MEDTEM KO ZA SEBOJ PUSTIMO 'VSE, KAR JE TRDNO'; MLAHAVO, ZEMELJSKO, TEŽKO ALI OBREMENJUJOČE. MOTOR JE ZATO NEMARA NAJBOLJ MAMLJIVI SIMBOL LJUBEZENSKE AFERE MODERNOSTI S HITROSTJO.«

Družbeni teoretik Harmut Rosa, sicer tudi utemeljitelj koncepta »družbenega pospeška« kot razlikovalne lastnosti pozne modernosti/poznega kapitalizma, v svojem spisu z zgovornim naslovom Pregorevanje zaradi hitrosti? Od užitka na motorju do brezupnosti mlinkega kamna: dvojni obraz družbenega pospeška,<sup>1</sup> neposredno poveže načine gibanja in transporta z določenim produkcijskim načinom in ideologijo, ki jih spremljata. Vizualno materializacijo njegovega opisa moderne utopije dinamizma bi lahko razpoznali v priljubljenem žanru filma ceste, ki je postal popularen prav v 60. letih ob »avtomobilskem boomu« v ZDA (torej tedaj, ko je fordizem obrodil svoje potrošniške sadove) in ki povečini – ne glede na variacijo v odvisnih spremenljivkah – poteka kot razrešitev funkcije te vrste: junak (ali junaki) za seboj pusti bremena preteklosti in se svoboden, samozadosten, nevezan, fleksibilen in mobilan poda svoji usodi naproti. Če je, kot pravi Rosa, motor simbol modernega ljubezenskega razmerja s hitrostjo, potem bi lahko rekli, da je film ceste simbol (žanrsko-) filmskega ljubezenskega razmerja s hitrostjo.

Letošnji LIFFE je v Slovensko kinoteko prinesel pregled kulturnih draguljev tega žanra, ki bi jih lahko pravzaprav imeli za partikularne manifeste ameriškega individualizma. Sekcija Kino-Integrala, ki jo je kuriral Greald Weber iz avstrijske platforme za distribucijo eksperimentalnega filma Sixpack Film, pa je prinesla drugo plat kovanca: eksperimentalne filme, ki z bolj ali manj eksplicitno politično problematizacijo različnih vidikov potovanja in implicitnih odnosov oblasti, predvsem pa z intervencijami na ravni samega medija, dekonstruirajo zgoraj opisano »ljubezensko

razmerje« med filmom, gibanjem/potovanjem, hitrostjo in modernostjo.

Seveda že pričakovana odsotnost naracije v eksperimentalnem filmu – ali vsaj enostavne linearne naracije – nekako v izhodišču zamaje možnost ideološkega vzorca žanra filma ceste: če ni več progresivne pripovedi, odpade tudi junak, ki bi neumorno zasledoval jasen cilj pred seboj (ali bežal pred tistim za seboj). Potovanja v obravnavanih filmih so mnogo bolj vsakdanja: turizem, raziskovalne ekspedicije, razne oblike migracij, pot v službo ali po opravkih. In vsaka pot je obenem določena vrsta politike, z bolj ali manj eksplicitnim ekonomskim kontekstom in razmerji oblasti. **Popotovanje** (Eine Reise, 1992, Gerda E. Grossmann, Margit Eschenbach) je to na najbolj ekspliciten in narativen, obenem pa tudi nekoliko fantastičen ali vsaj zgodovinsko odmaknjen način: podobe sončnega kraja praktično brez ljudi spremlja drugoosebna naracija v *offu*, svojevrstno pisemsko obujanje spominov na preteklo skupno pot, ki bi se morala zaključiti z likvidacijo naslovljenke (in guvernice), končala pa se je s srečnim preživetjem in z ločitvijo obeh. Z nekako sorodno strategijo prepletanja vizualnega materiala različnih lokacij in govora ljudi, ki so iz njega odsotni, film **Prehodi** (Passagen, 1996, Lisl Ponger) diagnosticira premike populacij in posameznikov in tudi že nakaže kontrast med različnimi oblikami ekonomskih, političnih, vojnih migracij in turističnimi ekspedicijami v nasprotno smer. Turizem kot način gibanja in obenem razmerje oblasti (pogleda) je tudi pogosta tarča ali tema drugih filmov: **Čiliji v orehovi omaki** (Chiles en Nogada, 2001, Billy Roisz) je popis



Granturismo

<sup>1</sup> Rosa, Harmut: Full Speed Burnout? From the Pleasures of the Motorcycle to the Bleakness of the Treadmill: The Dual Face of Social Acceleration. V: *International Journal of Motorcycle Studies*, Volume 6, Issue 1: Spring 2010. Spletna povezava: <http://bit.ly/nR3W4b>.

potovanja skupine umetnikov po Mehiki, njihovo srečanje z drugostjo drugega, tudi nedojemljivega, pa je podano s kaotičnim nizom, prepletom zvokov in zabrisanih podob, v katerih se gledalčeva orientacijska točka – ki bi omogočala tudi obvladujoči in jasen pogled na drugega kot orodje oblasti – izgubi, razprši. Bolj ambivalenten ostaja **Sobota, 29. junija/Polarni krog** (Sa, 29. Juni / Arctic Circle, 1990, Gustav Deutsch), ki iz najdenega materiala poustvari pripoved o dveh pari in njuni poti do polarnega kroga; prav tako se materiala, ki spominja na zasebne amaterske posnetke »domačega filma«, poslužuje **39/81 Po kateri poti do Kalifornije?** (39/81 Which Way to CA?, 1981, Kurt Kren), ki gledalcu dobesedno »vsiljuje« banalni turistični pogled na neznano deželo, ki le-to použiva v obliki stereotipov: monumenti, japonski turisti, lepa dekleta, avtomobili brez strehe.

Še bolj ekspliciten je **Granturismo** (2001, Günther in Loredana Selichar); obenem je to film, ki potovanje kot nasilje pogleda dobesedno prakticira na ravni materialnosti medija: giblje se zgolj kamera, na njej pa ostajajo odtisi teles tistih (žuželk), ki jih je pogled njenega mehanskega očesa oplazil oz. se vanje z vso silo zaletel. **Granturismo**, ki pravzaprav deluje zgolj, v kolikor film gledamo/beremo skupaj z njegovim naslovom, je s tem blizu tudi drugima filmoma, ki zvezo gibanje-potovanje-pogled prevprašujeta prek problematizacije filmskega medija (ali določenega žanrskega dispozitiva) samega. **Avtomatika** (automatic, 2002, Josef Dabernig) je dobesedno antifilm ceste: film garaže. Začetni statični kader moškega v avtomobilu s svojim razpotegnjenim trajanjem že nakazuje



Sobota, 29. junija/Polarni krog

osrednjo strategijo filma: dolgčas nedogodka, mirovanja, čakanja. Vozniki niso več »hitri jezdec«, ki bi svobodno brzeli prek ameriške divjine, temveč dvojno zaprti, osamljeni, nerodni, zdolgočaseni, zaskrbljeni posamezniki, ki se pripravljajo na rutinsko pot – na delo, po opravkih, na turistični izlet (ki je tu politična kategorija). **Sunset Boulevard** (1991, Thomas Korschil) ta status čakanja v maniri ameriškega strukturalističnega filma pripelje do skrajnih konkvenc: dozdevno isti statični kader, isto pozicijo kamerinega očesa, ki že deluje kot nekakšen analogon varnostnim cestnim kameram, beleži neskončni krog (pogosto osamljenih) voznikov, ki v svojih pločevinastih kletkah preletavajo točko opazovanja. Krog je sklenjen: svobodni jezdec filma ceste s svojo fantazmo neomejene hitrosti, brezskrbnosti, uspešne naporitve naprej (napredka) postane v filmih letošnjega Kino-Integrala ujetnik svojega pločevinastega konjička in pločevinastega življenja, hrček v hrčkovem kolesu ali

drobec v kolesju mlinskega kamna (kot pravi že omenjeni Harmut Rosa): ideal industrijske moderne se prevesi v poznomodernistično (postfordistično) sodobno realnost.

Nemara potujemo zdaj že predaleč, a v tej luči bi lahko morda videli množstvo statičnih kadrov ceste brez ljudi, brez avtomobilov in brez snemalcev (posnetkov cestnih varnostnih kamer) v filmu **Luukkaankangas – posodobitev, preizpraševanje** (Luukkaankangas – updated, revisited, 2005, Dariusz Kowalski) kot logično konkvenco zgoraj napisanega in obenem torej tudi naslednjo fazo filma ceste ali njegove dekonstrukcije. Tudi po odhodu človeka (iz filmskega prizorišča) ali tudi medtem ko je ta »zataknen« v neskončnem krogotoku enega ali drugega jeklenega, papirnatega ali digitalnega konjička, ostajajo poti, ki so (naj bi) nekdaj vodile nekam (v boljše življenje?), kot relikti na voljo prihodnjim rodovom (ali vrstam živih bitij) v arheološko najdbo. In s svojevrstno humorno inverzijo znanega aporetičnega vprašanja o tem, ali drevo pade, četudi ga nihče ne sliši (oz. prirejeno za to priložnost: ali cesta obstaja, četudi se nihče po njej ne pelje; ali film obstaja, četudi ga nihče ne snema ali ne vidi), se prav ceste znotraj statičnih kadrov statičnih kamer izkažejo za vselej »na poti«, v gibanju in spreminjanju. Tudi onkraj človeškega tehnološkega, ekonomskega, političnega gibanja ostaja neko gibanje in neki tok s svojo lastno, vse drugače krožno časovnostjo: (nečloveški) čas sveta.



Sunset Boulevard

» Počitnice  
v Rimu« z  
Larryjem  
Clarkom



Mateja Valentinčič,  
foto: Bob Richardson

7. ROMA CINEMA FEST  
(9. 11.-17. 11. 2012)



KO SO NA RIMSKEM FILMSKEM FESTIVALU RAZGLASILI ZMAGOVALCA, SO BILI BOLJ KOT GLEDALCI NEZADOLJNI KRITIKI. KO PA SO RAZGLASILI NAGRADO ŠE ZA NAJBOLJŠEGA REŽISERJA, JE BILO IZ DVORANE SLIŠATI VZKLIKE »SRAMOTA« IN »BUUU« IZ UST LEPO OPRAVLJENEGA IN NAPARFUMIRANEGA OBČINSTVA. TO POVE MARIKAJ O TRENUTNEM STANJU DUHA FILMSKEGA FESTIVALA, KAMOR SE JE LETOS Z BENEŠKEGA FESTIVALA NA DIREKTORSKI POLOŽAJ ZAVIHTEL MARCO MUELLER. LETOS JE ŽIRIJA, KI JI JE PREDSEDOVAL AMERIŠKI NEODVISNI REŽISER JEFF NICHOLS, AVTOR SIJAJNE APOKALIPTIČNE ANGST DRAME *ZAKLONIŠČE* (TAKE SHELTER, 2011), ZA NAJBOLJŠI IZBRALA FILM *DEKLE IZ MARFE* (MARFA GIRL, 2012) PRAV TAKO NEODVISNEGA IN RAZVPI-TEGA AMERIŠKEGA REŽISERJA LARRYJA CLARKA. TEŽKO, DA JE ŠLO ZA KOLEGIALNO USLUGO ENEGA AMERIČANA DRUGEMU, KER OBA POZNATA TRDI KRUH NEODVISNOSTI, SAJ JE BIL CLARKOV FILM, ČEPRAV NE NAJBOLJŠI, ŠE VEDNO BOLJŠI ALI PA VSAJ GLEDLJIV V NASPROTJU Z VEČINO TEKMOVALNIH FILMOV (VSAJ IZ PRVE POLOVICE FESTIVALA). FESTIVALU SE POZNA, DA JE BIL USTANOVLJEN BREZ PRAVEGA KONCEPTA, SAJ SE ZDI, KOT DA SE NE MORE ODLOČITI, ALI BI BIL PLATFORMA ZA ZAMUDNIŠKE HOLIVUDSKE JESENSKE SPEKTAKLE Z VELIKIMI ZVEZDAMI ALI RAJE NACIONALNI FILMSKI FESTIVAL, SAJ JE GLAVNI TEKMOVALNI PROGRAM ČUDNA ZBIRKA FILMOV, KI SE JIM NI USPELO UVRSTITI NA NAJVEČJE FESTIVALE, ZATO PREVLAJUJEJO NEZNANA IMENA, PREČEJ JE TUDI ETNO OBARVANE EKSOVIKE. MARCO MUELLER, SINOLOG PO IZOBRAZBI, JE NA SREČO KOT FILME PRESENEČENJA PRIPELJAL NEKAJ KITAJSKIH ZGODOVINSKIH SPEKTAKLOV ZA PROTIUTEŽ HOLIVUDSKIM. POLEG CLARKOVEGA FILMA SO BILI OMEMBE VREDNI ŠE TRIJE: NAJNOVEJŠI SLASHER JAPONSKEGA MOJSTRA GROZE TAKASHIJA MIIKEJA *LESSON OF THE EVIL* (AKU NO KYŌTEN, 2012), KRIMINALKA MICHELEJA PLACIDA *THE LOOKOUT* (LE GUETTEUR, 2012) Z DANIELOM AUTEUILLOM IN MATHIEU-JEM KASSOVITZEM TER ITALIJANSKI DOKUMENTARNI FILM O BERLUSCONIJU *S.B. IO LO CONOSCEVO BENE* (2012, GIACOMO DURZI IN GIOVANNI FASANELLA), KI POKAŽE, KDO GA JE IZVOLIL IN ZAKAJ JE PADEL. VERJETNO PA JE ZANIMIV TUDI FILM *E LA CHIAMA-NO ESTATE* (2012, PAOLO FRANCHI), KI GA JE IZŽVIŽGALO ITALIJANSKO OBČINSTVO NA PODELITVI NAGRADE ZA REŽIJO, SAJ JE ZGODBA, KI TEMATIZIRA OBSESIVNO PLAT ČLOVEŠKE SEKSUALNOSTI, PREVEČ NEPRIMERNA ZA MALOMEŠČANSKI OKUS. TAKO, KOT NAJ BI BILI NEPRIMERNI FILMI LARRYJA CLARKA, KI MU LAHKO OČITAJO MARIKAJ, DA SO DOLGOČASNI, PA ZAGOTOVO NE.

## Intervju z Larryjem Clarkom

***Gospod Clark, vedno je vznemirljivo videti vaš novi film ... Zakaj ste se ga odločili posneti v Marfi, v čem je to teksaško mestece tako drugačno od drugih, da je pritegnilo vaše foto-grafsko oko in vas navdihnilo kot režiserja?***

V Marfo sem šel obiskat prijatelja, Donalda Judda, ki je tam osnoval umetnostni sklad, in njegovo ženo, zelo dobro slikarko. Na ulici sem srečal dva zanimiva fanta na rolkah in jima podaril DVD svojega prejšnjega filma *Wassup Rockers* (2005), ker se mi je zdelo, da ga morata videti, ker se ukvarja z rolkarsko subkul-turo, ki ji pripadata tudi sama. Pozneje sem slišal razne zgodbe o življenju najstnikov v Marfi, spoznal sem več mladih, tudi Mercedes Maxwell, ki je fantastična in je skupaj z enim od teh dveh fantov, petnajstletnim Adamom Medianom, postala središče filmske zgodbe, ki se mi je porodila. Marfa je majhno mesto z 18.000 prebivalci sredi ničesar na zahodu Teksasa. Lokalno prebivalstvo tvorijo belci in tam rojeni mehiški Američani. To mesto so izbrali za glavni štab obmejne policije, ki pa nima tam pravzaprav kaj iskati, ker je meja oddaljena več kot 100 kilometrov. Zaradi Juddovega sklada prihaja v Marfo veliko newyorških umetnikov. Torej, tam so obmejna policija, belci, hispanci, ki pa se ne družijo ali pa se srečujejo na čudne načine, ker med njimi obstaja velik kulturni prepad in rasizem. Policija nadleguje Mehičane, čeprav že od rojstva živijo tam, belce pa pušča pri miru. Mladi si skušajo izboriti pot skozi vse to in sanjajo, da bi končno pobegnili iz Marfe. Po naključju sem bil tam na obisku in vse to me je navdihnilo, da sem posnel film.

***Bi rekli, da je Dekle iz Marfe bolj portret kraja, skupnosti s posebnimi disfunkcijami ali bolj značajska študija? Kako pomembna je socialna dimenzija v vašem filmu?***

Oboje je bilo zame pomembno. To je portret današnje Ameri-ke. Mikrokozmos ameriškega rasizma, kulturnega boja, podoba Amerike, ki je vse manj bela in vse bolj obarvana. Film je iz očitnih razlogov tudi zelo političen. Hotel sem posneti film o no-tranjem doživljanju, o tem, kar se nam zgodi med odraščanjem, kako to vpliva na nas, ko odrastemo. Vsi odraščamo, oblikujemo pa se kot najstniki. Kar se nam zgodi takrat, vpliva na vse naše življenje. Hotel sem, da film prikaže, kako se ljudje predstavljajo in vzpostavijo v družbi na način, da povejo nekaj tudi o svojem ozadju, kot na primer eden od likov v filmu, psihično nestabilni policist, ki nadleguje glavnega junaka in njegovo mamo. Na neki točki začne govoriti, kako so ga vzgajali in kaj se mu je zgo-dilo. Potem sta tu šestnajstletna Adam in Mercedes v vlogi lñes, njegovega dekleta. Zgodba filma se dogaja na Adamov rojstni dan, ko se mu s tremi ženskami zgodi iniciacija v odraslost. Ko sem izbral Mercedes, nisem vedel, da se z Adamom poznata od osmega leta starosti, in med snemanjem filma sta se tako zbliža-la, da sta se v resnici zaljubila ... Film je zelo resničen in vseskozi se sprašuješ, kaj se bo zgodilo s temi otroki. Pustil sem široko odprta vrata za nadaljevanje in že pišem prvo verzijo scenarija. Na njun sedemnajsti rojstni dan bo tu že nov film in še eden za njunega osemnajstega. *Dekle iz Marfe* je prvi del trilogije.

***Večkrat so vas obtoževali zaradi voajerizma in eksploatacije, toda menim, da gre skoraj za dokumentaristične skice odu-venosti in izkustva družbene represije ... Vsekakor so vaši filmi zelo fizični, senzualni, zato me zanima, iz kakšne kulturne in filmske tradicije izhajajo? Kaj je vas osebno oblikovalo kot avtorja?***

Odraščal sem v 50. letih v Tulsu v Oklahomi, ob holivudskih filmih, ob filmih Johna Wayna, ko naj ne bi bilo seksa, drog, ničesar. Pri dvanajstih sem imel srečo, da se je pojavil rokenrol. Imel sem srečo, da sem že kakšno leto prej odkril R&B in črnsko glas-



bo. Želel sem si oditi iz Tulse, vedel sem, da moram oditi, zato sem se vpisal v fotografsko šolo, ki je bila v kleti umetnostne akademije. To je bila povsem komercialna, stupidna fotografska šola, ampak nad njo je bila prava umetniška šola in začel sem se družiti s slikarji in kiparji. Moja prva punca je bila slikarka. Na koncu ulice je bila majhna kinodvorana. Leta 1962 sem v njej gledal Cassavetesove *Senca* (*Shadows*, 1959). Nikoli prej nisem videl nič podobnega. Zdelo se mi je, da vidi stvari, kot jih vidim jaz. *Senca* so name naredile močan vtis. Istočasno se je pojavil Lenny Bruce, ki je govoril o resnici, in Bob Dylan, ki je govoril o tem, da nam ni treba posnemati staršev in da lahko v življenju postanemo, kar hočemo. Vse to je vplivalo name, rokenrol mi je rešil življenje, kot ga je rešil mnogim drugim, kot je pozneje punk rešil ljudem življenja ali rokanje. Vse to me zanima.

***Ko ste že omenili roljanje ... Veliko najstnikov v vaših filmih je del te izrazito urbane subkulture. Wassup Rockers se ukvarja prav z rasnimi napetostmi znotraj te etnično raznovrstne subkulture. Je v roljanju poleg adolescence kot osrednje teme vašega filmskega in fotografskega opusa tudi kaj avtobiografskega?***

Veliko avtobiografskega je v mojem fotografskem delu, v objavljenih fotografskih knjigah, kot so *Tulsa*, *Najstniško poželenje* ali *Popolno otroštvo*. Ampak vedno sem si želel posneti film, v resnici sem pripovedovalec. Za filme nisem hotel, da bi govorili o meni, temveč o sodobnih najstnikih. Rolkanje je vizualno vznemirljivo. V poznih 70. in zgodnjih 80. letih je bilo roljanje izraz jeze in upora. Podobno kot punkerji. Prihajali so iz disfunkcionalnih, problematičnih družin, vse, kar jih je zanimalo, je bilo roljanje. Ni bilo pomembno, ali so črni, rjavi, rumeni, katerekoli barve, ni bilo pomembno, kako se oblačijo, v prvem planu je bilo roljanje, ki jim je pomagalo preživeti. Ti mulci bi delali samomore, končali v zaporih ali drogah, če bi ne imeli rokanja. Zdaj je drugače. Rolkanje je postalo modno tudi preko oblačanja. Ampak takrat sem jih odkril. Če sem se hotel z njimi družiti,

sem moral imeti svojo rolko. Sicer jih ne bi mogel snemati. Pri 48 letih sem si nabavil rolko. Brutalen šport. Preden sem se ga naučil, sem se precej potolkel. Snemal sem s kamero iz roke, mulci so mi zaupali, jaz sem zaupal njim in tako se je začelo. Tako sem se navadil tega zvoka, da lahko zaslišim roljanje na kilometer daleč (smeh) ...

***Ste še vedno v stikih s Harmonyjem Korinom, ki je napisal scenarij za verjetno vaš najbolj razvpit film *Mularija* (*Kids*, 1995) in delno tudi za nič manj šokanten portret predmestne patologije v odnosih med najstniki in odraslimi v filmu *Ken Park* (2002), ki sta ga posnela skupaj z Edom Lachmanom?***

Ne. Nisem ga videl že leta. Nimam pojma, kaj počne. Menda dela nek trapast holivudski film z Jamesom Francom.

***Zakaj ste se odločili, da bo film *Dekle iz Marfe* distribuiran samo preko vaše spletni strani, saj vendar v njem ni nič posebej škandaloznega razen dekleta, ki svojo seksualnost in telo razume kot orodje in izraz osvobojanja? *Dekle iz Marfe* je v primerjavi z *Mularijo*, *Nasilnežem* (*Bully*, 2001) ali *Kenom Parkom* precej manj nihilističen film, celo nasprotno, lahko bi rekli, da je to vaš najbolj optimističen film doslej ...***

Opazil sem, da vsi mlajši od petintrideset let spremljajo medije le še na računalnikih. In mislil sem si, zakaj ne bi naredil filma, ki bi šel naravnost med ljudi. Zato sem ustvaril svojo prvo spletno stran *larryclark.com*, kjer lahko vidite film *Dekle iz Marfe*. Samo tu in nikjer drugje. Zakaj? Ker umetniški kinematografi več ne obstajajo, ker film ne bo dobil nikakršnih oznak o primernosti za javno predvajanje in ker me holivudski goljufi ne bodo več prinašali naokrog. Nikoli mi niso plačali niti centa za filme, ki sem jih naredil. Zato grem s časom naprej. Sit sem filmarjev, ki jokajo, da filma ni več, da je vse digitalno. Tako pač je. S tem se je treba sprijazniti. Ne bom živel za preteklost. Šel bom s časom naprej, ker hočem živeti v sedanjosti.



Dekle iz Marfe

# Pogovor z Jimom Starkom

2. Višegrajski filmski forum  
(Bratislava, 17.-20. oktober 2012)

Gorazd Trušnovec, foto: Lena Kusnierikova

V slovaški prestolnici je konec oktobra potekal 2. Višegrajski filmski forum, ki je bil letos s predavanji in delavnicami posvečen nizkoprorračunski filmski produkciji. Dogodki, organizirani v okviru VFF, so bili odprti za vse, od študentov preko ustvarjalcev z avdiovizualnega področja do zainteresirane javnosti s ciljem podpore sodelovanju med študenti in filmskimi ustvarjalci iz srednje in vzhodne Evrope, pomoči pri ustvarjanju ugodnih delovnih pogojev, izmenjave praktičnih izkušenj na področju mednarodnih koprodukcij in na področju nizkoprorračunskih produkcij nasploh.

S svojimi deli so se predstavljale praška FAMU, budapeštanska SZFE, filmska šola PWSFTVIT iz Łodza, bukareštanska UNATC in ljubljanska AGRFT. Predavali so ugledni mednarodni gosti kot režiser **Udayan Prasad**, znan po filmih, kot je po Kureishijevi predlogi posnet *Moj sin fanatic* (*My Son the Fanatic*, 1997), eden najbolj uglednih evropskih montažerjev **Hervé Schneid**, znan po sodelovanju z Larsom von Trierjem in s timom Jean-Pierre Jeunet & Marc Caro ter režiser in filmski snemalec **Fred Kelemen**, bližnji sodelavec madžarskega cineasta Béle Tarra pri njegovih zadnjih delih.

Nemara največ pozornosti pa je zbudil producent **Jim Stark**, ki je imel predavanje z naslovom *What I Have Learned about the Best Way to Make a Movie* in vodil tridnevno delavnico z izbranimi študenti. Jim Stark je tisti neodvisni ameriški producent, ki je lansiral kariero Jima Jarmuscha – bil je producent njegovih zgodnjih celovečercerov *Bolj čudno od raja* (*Stranger than Paradise*, 1984), *Pod udarom zakona* (*Down by Law*, 1986), *Vlak skrivnosti* (*Mystery Train*, 1989) in *Noč na zemlji* (*Night on Earth*, 1991), za pasom pa ima še vrsto kulturnih neodvisnih celovečercerov, od filma *V godlji* (*In the Soup*, 1992, Alexandre Rockwell) do adaptacije Bukowskega, *Faktotum* (*Factotum*, 2005, Bent Hamer). Kot producent in koscenarist filma *Cold Fever* (Á koldum klaka, 1995, Friðrik Þór Friðriksson), pa tudi kot soustanovitelj islandske filmske akademije je bil zaslužen za revitalizacijo in mednarodni prodor sodobne islandske kinematografije, s katero sodeluje še danes – in za razliko od ljudi, ki jim je zagnal kariere, ostaja samotar in operira celo brez lastne produkcijske pisarne. Intervju z njim je nastal po predavanju na akademiji.

### **Kakšna je po vašem prihodnost ameriške neodvisne filmske produkcije in kako je nanjo vplival prehod na digitalno tehnologijo?**

Digitalna tehnologija postaja vse cenejša in vse bolj razširjena, filmskih proizvajalcev in laboratorijev je vse manj, tako da bo šel trak počasi iz uporabe. Toda avtorji bodo vseeno še delali s filmom, saj je snemanje na Super 16 mm lahko cenejše od uporabe Red kamere, kjer moraš intenzivno osvetljevati in paziti na detajle, kar zahteva večji vložek časa, denarja in energije. Torej višji proračun. Seveda je vse odvisno od avtorske skupine, ki ustvarja film, od zgodbe, ki jo hoče ta povedati in od estetike, ki tej zgodbi ustreza. Govorimo kajpak o filmu kot načinu zajema vizualne informacije, saj je ves nadaljnji proces že povsem

digitalen. Del tega, kako se držati predvidenega proračuna pa je bilo od nekdaj ustvarjalno prilagajanje temu, kar bi lahko bila najboljša delovna metoda za doseg željenega učinka. Kar pomeni, da se morajo še vedno uskladiti režiser, direktor fotografije in producent.

### **Na predavanju ste zveneli precej pesimistično glede možnosti prodaje nizkoprorračunskih in neodvisnih filmskih del v prihodnosti. Mar digitalna revolucija in distribucija, o kateri govorimo, torej video-na-zahtevo in drugi načini ogleda filmov, ne pomenijo nastopa krasne nove dobe za neodvisno sceno, kar se tiče promocije in prodaje?**

Če sem zvenel negativistično glede prihodnosti digitalnega načina distribucije je to prav zato, ker je bilo vse skupaj predstavljeno kot novo upanje za male produkcije oziroma specializirane filme, kamor uvrščamo ameriški neodvisni film, pa tudi večino 'tujih' filmov, torej vso neholivudsko produkcijo. Teoretično je to lepa možnost, predstaviti film vsakemu, ki se zanima zanj, za témo, umetniški izraz ... A doslej, kljub temu, da ljudje že premorejo vso potrebno tehnično in programsko opremo, ni bilo tu nobenih prihodkov! Kar velja za številne spletne zadeve, torej, vprašanje kako s tem zaslužiti. Tradicionalni viri dohodkov – prodaja televizijam, videotržišče, kinodvorane – vse to je v drastičnem zatonu ali pa so dohodki praktično izginili. Domača digitalna distribucija ni nikakršna zamenjava za klasična tržišča kljub številnim platformam, specializiranim za art filme – kar pozanimajte se, koliko od tega dejansko prejmejo producenti neodvisnih filmov. Številke so smešno nizke. Svoj delež si vzamejo bančni posredniki, digitalne platforme, distributer, pa še kak prisklednik za povrh in na koncu ti ostane nekaj zanemarljivih odstotkov. Pa še to le če film sploh koga zanima! V praksi se soočamo z vprašanjem trženja in promocije. Kako zbuditi zanimanje pri potencialnih gledalcih? Zaenkrat se kot možnost kaže izjemna aktivnost na družbenih omrežjih, pa še tu se je potrebno dobesedno vsiljevati ciljnim skupinam, ki so neredko precej nišne ... Avtorji, ki jih poznam in s katerimi delam, energijo in čas raje vlagajo v ustvarjanje filmov kot da bi dve leti neprestano viseli na internetu in poskušali na vse možne načine vplivati na dovolj povečan pretok njihovih filmov, da bi to kaj pomenilo ... Morda se bo vse spremenilo, morda bo kdo iznašel metodo, kako to početi učinkovito. In pri vsem, kar je v danem trenutku na razpolago za ogled, kakšne možnosti mislite da imate prav z vašim filmom?

### **Presenetljivi so tudi vaši podatki o tem, koliko producentu pri nese uspešen festivalski film ...**

Neuradne, toda preverjene informacije so naslednje: če se znajdete med srečneži, ki se uvrstijo na katerega od festivalov kategorije Cannes in Berlin, in če filma tam brutalno ne spljuvajo, če ima torej vsaj zmerno uspešno festivalsko predstavitev s pozitivnimi recenzijami – ko vzame svoj delež prodajni agent in ko pokriješ nastale stroške, lahko produkcijska družba računa na končni zaslužek v rangu 200.000 EUR. In to so filmi, ki so stali v povprečju milijon ali dva evrov. Najmanj! Zaslužek je torej v najboljšem primeru 10 %, kar kot finančna investicija nima



Cold Fever

nobenega smisla. Seveda pa večino filmov, predstavljenih v Cannesu in Berlinu financirajo nacionalni filmski skladi ali druge subvencijske sheme v okoljih, ki obravnavajo film kot kulturno vrednoto, pomembno za ohranjanje jezika, promoviranje teritorija in tako dalje.

**Verjetno se strinjate, da je devede mrtev, neodvisne filme danes težko prodajate večjim televizijam, digitalne platforme še ne prinašajo profita – kje je torej prihodnost?**

Zaslужek s spletno distribucijo se utegne v prihodnosti vendarle povečati. Morda preko sponzorstva, novih načinov oglaševanja ali izboljšanega trženja. Počasi se zamejuje tudi piratstvo. Resnici na ljubo plačujejo festivali za projekcije višje pristojbine kot kdaj koli, kar je fino, in tako se nekaj le nabere. Televizijsko tržišče je sesuto, na začetku moje kariere smo filme rutinsko prodajali nemškimi televizijam tudi za 300.000 EUR, prikazovali so jih v udarnih terminih, ker je televizija veljala za kulturni medij, naši filmi pa za umetniško zvrst, dandanes pa so vse televizije podvržene komercialni in ratingom. Prevladujejo resničnostni šovi in tekmovanja talentov. Če televizije že kupijo kakovosten film, ga kupijo poceni in uvrstijo v pozno večerni termin.

**Številni filmi, ki ste jih producirali, so uspešno nabirali nagrade po festivalih, tudi na Sundanceu, vendar pa ste izjavili, da vpliv festivalov na filme ni nujno pozitiven, saj naj bi diktirali določeno estetiko. Lahko to podrobneje razložite?**

Festivalski selektorji imajo seveda svoj okus in cilje, in čeprav so ti lahko različni, zadnja leta opažam izrazit trend v smeri vizu-

alnega na račun zgodbe. Na festivale se zlahka uvrstijo filmi brez pravih zgodb, s šibko izoblikovanimi liki in z malo dialogov, ker so selektorji navdušeni nad njihovo vizualno izdelano podobo. Če se zdijo filmi preveč 'klasični', so zlahka zavrženi ali pa označeni za 'televizijski film'. Zmeraj me zmede, ko Evropejci govorijo o TV filmu, kot da bi vedeli, kaj to pomeni, razen da s tem označijo slab film. Morda gre zgolj za ciklične trende. Sundance je nekdanj promoviral nizkopračunsko, avtorsajdersko, neodvisno produkcijo, potem pa je nekako po Stevenu Soderberghu prevzel vlogo novačenja mladih talentov, ki bi jih lahko usmerili v Holivud. Kar me ne zanima.

**S čim se soočate na področju kinematografske distribucije?**

Filma še nikoli ni bilo tako težko pripeljati v kino. V ZDA se za neodvisne art in tuje filme zanima pretežno publika nad petdesetimi leti, trend pa se seli tudi v Evropo. Ta medij za mlajšo publiko enostavno ni več tako privlačen. Glasbeni video, videoigre, resničnostna televizija, vampirske in otroške filmske franšize – to še gre. Nikogar pa v resnici ne zanimajo ameriški auteurji. Če se spremeni tržni trend, če bo kdo s te scene našel način, kako promovirati sebe in filme, potem se situacija morda lahko izboljša. Pa še to ne za vse.

**Kaj menite o televizijskih serijah, ki prevzemajo štafeto kakovostne produkcije oziroma umetniške forme, obravnavajo jih v akademskih krogih, vplivajo na način pripovedovanja ...**

Da razčistimo: nisem snob. Med vikendi si rad ogledam kako uspešnico, še raje pa dobro serijo kot so *Oglaševalci*, *Kriva pota*,

*Downton Abbey* in druge. Všeč mi je, da lahko na ta način povež zelo sofisticirano, kompleksno in niansirano zgodbo o posameznikih in situacijah in jo razvijaš dlje kot uro in pol. V tem so serije podobne romanom. Mimogrede, ti so praviloma slaba predloga za film, ker je v njih preprosto preveč vsega. Skozi zaplete v seriji pa je možen dolg razvoj. V najboljših serijah lahko celo najdeš individualen kreativni glas, vizijo, posamezniki so si izborili veliko svobode, da lahko povejo zgodbo res na način, kot jo hočejo. Ena od zadev, ki me trenutno zanimajo, je prav oblika pripovedovanja, ki ni zamejena z 90 minutami.

### **In to je?**

Transmedijska produkcija, ki omogoča nadaljevanje pripovedovanja v drugih medijih in njihovo prepletanje. Na ta način lahko živiš z zanimivimi liki dlje časa, tedne in mesece, pri čemer je publika lahko tudi interaktivna. Vse te možnosti je odprl splet, kar se mi zdi v ustvarjalnem smislu fantastično.

### **Ste se zavestno odločili, da ostanete zvesti nizkoproračunski produkciji?**

Drugačnih ponudb nisem dobil, niti jih nisem iskal. Pri majhnih filmih, kakršne produciram, je vse odvisno od nas. Če je film dober, smo za to zaslužni sami, če je slab, ne moremo kriviti drugih. V holivudskem sistemu si zgolj delček kolesja, prisiljen v kompromise. Če bi bil stacioniran v EU, bi verjetno delal dva- do trikrat večje filme, v ZDA pa me drži pri nizkih proračunih to, da ni nikjer denarja. Sicer to pomeni manj pritiska na tim in več razpoložljivega časa za delo, omejitev pa te tudi silijo da si bolj ustvarjalni glede načinov, kako boš zgodbo povedal. Morda z manj posnetki, manj ljudmi, manj lokacijami in prizori. Zaradi varčevanja je morda več poudarka na splošnih planih, kar je lahko vizualno zanimivo in emocionalno privlačno.

### **V New Yorku ste producirali filme Vladana Nikolića in Darka Lungulova, vas je morda kontaktiral še kak drug avtor s področja bivše Jugoslavije?**

Nikoliću me je predstavil Richard Peňa in vsaj deset let sva se pogovarjala o projektih. Prinesel mi je scenarij, ki bi ga lahko

posneli za 50.000 dolarjev, kar smo uspeli hitro zbrati in film *Ljubezen* (Love, 2005) smo posneli v treh tednih. Predvajan je bil v Benetkah, na Tribeci ... Pomagal sem mu tudi pri drugih projektih, *Zenit* (Zenith, 2010) recimo je eden od teh vznemirljivih transmedijskih del. Pravkar je zaključil s snemanjem filma *Allure* (2013) na temo tujk v New Yorku, povsem improviziran, posnet digitalno, za nekaj tisočakov. On me je prosil, če lahko pomagam tudi Darku Lungulovu, ki je za svoj film *Tam in tukaj* (Tamo in ovde, 2009) iskal kakšno večjo zvezdo, kar pri danem proračunu ni bilo izvedljivo, sem mu pa predstavil nekaj odličnih igralcev ... V vaši regiji imam znanca, sodelujem s festivalom v Zadru, stalno dobivam predloge za projekte, dejansko ima Nikolić prav zdaj scenarij, ki bi se naj dogajal na otoku, morda ga bomo posneli na Hrvaškem.

### **Za konec: katere so lastnosti dobrega producenta?**

Mislím, da moraš imeti dober okus, domišljijo in sposobnost, če naj citiram *Rdeče čevljičke* (The Red Shoes, 1948, Powell & Pressburger), iz majhnih stvari narediti velike. Iz diskusij in idej na papirju sestaviti projekt ter pogum, energijo in inteligenco, da to izpelješ in da znaš zadevo prodati. Potrebna je tudi sposobnost dela z ljudmi – tudi sam sem kdaj v skušnjavi, da bi vse skupaj pustil, toda dober producent ostane zraven v težkih časih.

### **Ena od skrivnosti vašega uspeha naj bi bila tudi v tem, da vse življenje delujete kot »one man band« ...**

Včasih me deprimira, ko vidim prijatelje v finih pisarnah, obkrožene s sodelavci, a mi ni treba vstajati ob jutrih in skrbeti, kako bom pisarno in ljudi v njej plačal. Zame je v tem svoboda. Počnem kar res želim in se ukvarjam s projekti, ki so mi všeč. In če moraš vsak teden plačati račune te svobode ni.



Pod udarom zakona



V godlji

shoot film  
not people

# Kriza zaznave

## 4. Festival neodvisnega filma Slovenije (23.-24. 11. 2012) Žiga Čamernik

Po letošnji beri filmov, prikazanih na Festivalu neodvisnega filma Slovenije v Centru Ivana Hribarja v Trzinu, zlahka ugotovimo, da ti še vedno iščejo svoj pravi, avtentični izraz. Ali pa je nemara smisel kar v permanentnem iskanju samem? Kar nekaj izdelkov je bilo posnetih v klasičnem televizijskem formatu (res je, da je bila večina takih izločenih že v preliminarni fazi) ali pa celo po neki »trotel zih« logiki, ki v maniri črno-belega sveta odsliskava družbeno realnost na razmeroma pust in monoton način, kot smo ga sicer že dodobra vajeni tudi s strani uradne slovenske filmske produkcije. Nadalje gre pri letošnji beri včasih sicer za popolnoma všečno in kreativno idejo, vendar potem sama nerodnost izpeljave povzroči, da ostane ta tako rekoč spregledana.

Zdi se, da je izzivov za slovensko neodvisno filmsko srenjo kar precej, vključno s tistimi najbolj osnovnimi – lahko brez določenega filmskega predznanja sploh naredimo spodoben filmski izdelek? Glede na nekatere videne izdelke se pogosto zdi, da je za avtorje same dovolj že v roke vzeti kamero in brez neke jasne vizije posneti zgodbo, ki so si jo zamislili. Slednje je nemara še najbolj vidno pri igranih celovečercih, pri katerih je treba

biti še toliko previdnejši, če želimo gledalca obdržati do konca zgodbe, kar se skoraj ne zgodi. (Sicer tudi pri »uradnem« slovenskem filmu vse premalokrat, če je komu zaradi tega kaj lažje pri srcu.) Vendar logično in samo od sebe porajajoče se vprašanje je – zakaj za božjo voljo tekmovati z državno podprtimi filmi v kontekstu tehničnih zmogljivosti, kjer je bitka izgubljena že vnaprej, namesto da bi se raje posvetili vsebinsko ustvarjalnemu področju, kot sta denimo igra in scenarij? Mnogi cineasti se z menoj najbrž ne bodo strinjali, češ da gre pri navedenem zgolj za enega od številnih filmskih momentov, vendar trdim, da gre za najbolj podhranjeni področji v slovenskem filmu nasploh, ki pa sta obenem osnova za vse nadaljnje delo. Za časa snemanja smo tako Slovenci še vedno žrtve »tehnične miselnosti«, ko se na samem setu rešujejo zgolj težave, povezane s filmsko tehniko, medtem ko je igralec zadnji v vrsti, s katerim se je potrebno ukvarjati. V ciničnem slogu bi lahko zaključili, da je glede na igralsko poznavanje slovenskih režiserjev nemara celo bolje tako. Zaradi fizične preobremenjenosti številnih filmskih ekip se v praksi dejansko dogaja, da so vsi skupaj – vključno z režiserjem – *nekoliko pretrujeni*, da bi opazovali ustrezno obna-

šanje igralca pred kamero. In med drugim je prav tukaj (še) neizkoriščeni potencialni adut neodvisne produkcije. Vendar, če se nikomur ne ljubi obiskati igralske delavnice, kjer bi se udeleženci lahko celo brezplačno seznanili z osnovnimi prviniami življenja pred kamero, potem upravičeno lahko domnevamo, da mislijo, da pač vedo dovolj. Enako velja za okroglo mizo, ki je bila letos prvič odpovedana zaradi pomanjkanja interesa s strani javnosti.

V današnjem senzacionalistično usmerjenem svetu so mediji polni tez o ekonomski krizi, kar pa ni nič drugega kot zgolj priročen izgovor za krizo duha. Zlasti pri filmu, kjer je dostopnost poceni tehnike večja kot kdajkoli prej. Stanje duha v deželici na sončni strani Alp je tako še naprej takšno, da vsi vedo vse o vsem in vseh, kar pomeni, da so glave tako polne različnih mnenj, da potem zmanjka energije za vse ostalo. Le kdo bo v bodoče zapolnjeval že kar kričečo praznino? Morda bodo to v prvi vrsti ženske avtorice, katerih prispela dela so bila tudi najsvetlejša točka letošnjega festivala.

# **Animirani film (in literatura) skozi ustvarjalnost Caroline Leaf**

Katja Čičigoj

9. ANIMATEKA,  
3.-9. DECEMBER 2012





Sova, ki se je poročila z gosjo

Animirani film se (nemara še bolj kakor igrani ali dokumentarni film) po infrastrukturi, ki ureja njegovo proizvodnjo, distribucijo in prikazovanje – torej glede na način obravnave znotraj izobraževalnega sistema, distribucijskih mrež, prikazovanja na festivalih, v kinematografih ter razstavah – v neko splošno zavest rad vpisuje kot gibljivi in časovni podaljšek vizualne, če ne kar razmeroma tradicionalno razumljene likovne umetnosti. Da so razmerja med orodji ter načini učinkovanja, ki se jih animacija lahko poslužuje, nekoliko bolj zapleteni, je seveda jasno že pri minimalnem premisleku o načinu delovanja in raznorodnih tehnikah animiranega filma; toliko bolj pa postane to očitno, če se osredotočimo na določen vidik, ki je v odnosu do animacije pogosto prezrt, pa je vendar pogosto njen nezanemarljivi del. Letošnja, deveta edicija festivala animiranega filma Animateka tradicionalno zgodovinsko retrospektivo (lani osredotočeno na odnos med glasbo oz. zvokom in animiranim filmom) posveča prevpraševanju zapletenega odnosa med literaturo in animacijo; poleg tradicionalne ilustracije ali pa bolj ohlapnega iskanja navdiha v literaturi nudi razpon tehnik na voljo ustvarjalcem animiranega filma še nepreštvene druge načine nanašanja na tekstualne korpuse; med drugim se nemara prav animacija lahko izkaže za izjemno prožno, gibčno izrazno polje, ki omogoča domiselne (ne)narativne povezave, ki jih razpira tudi najbolj fantastična književnost.

Seveda premore Animateka tudi letos klasične sekcije: mednarodno tekmovalno sekcijo, sekcijo tekmovalnih študentskih filmov, vzhodno- in srednjeevropsko panoramo, svetovni jagodni izbor ter številne celovečerne filme. V Fokusu sta letos Slovaška in Brazilija, raznolik program pa prinašajo tudi sekcije, ki predstavljajo letošnje žirante. Lea Zagury bo s seboj prinesla filme s festivala Anima Mundi, ki ga je soustanovila in vodila v Braziliji; Otto Alder bo predstavil filme študentov akademije za animirani film v švicarskem Lucernu, na kateri poučuje; Julie Doucet, sicer kanadska avtorica stripov, grafična oblikovalka in umetnica, bo s svojo samostojno razstavo odprla festival, obenem pa ponudila serijo animiranih filmov po lastnem izboru, med katerimi so tudi filmi izpod večjih rok njenih kolegov stripovskih ustvarjalcev, kar utegne prinesiti svež pogled na ta medij z nekoliko drugačne perspektive. Legendarni avtorici animiranega filma Joanna Quinn in Michaela Pavlátová se bosta predstavili z retrospektivo lastnih animiranih filmov (Joanna Quinn pa tudi s samostojno razstavo). Ogledali pa si bomo lahko tudi retrospektivo animiranih filmov Caroline Leaf, ki bo sicer v okviru festivala vodila tridnevno delavnico, kjer bo udeležence seznanila z zase značilno tehniko animacije – slikanjem na steklo pod kamero.

Prav ta retrospektiva se tudi povezuje z zgodovinsko tematskim fokusom letošnje Animateke, saj je večina filmov kanadske avtorice, ki jih bomo imeli priložnost videti, tako ali drugače nastala v tesnem stiku z literaturo, mitom ali ljudskim slovstvom. Pri tem se zanjo značilna animacijska tehnika – slikanje na steklo, osvetljeno od spodaj, z barvami ali celo s peskom, ter spreminjanje nastalih podob pod kamero, ki se tako polagoma »razvijajo« iz ene gibalne konstelacije v drugo, iz enega lika v drugega – izkaže za neizmerno hvaležno pri srečevanju s fantastično književnostjo in pravljичno dediščino. Medtem ko to procesualno spreminjanje vizualnih elementov omogoča igro prostih asociacij in fantazijskih preskokov ter (tudi dobesednih) metamorfoz, pa prosojnost stekla, zakritega s površino barve ali peska, pričara igro svetlobe in teme, ki končnemu izdelku vtisne pečat skrivnostnosti, temačnosti, srhljivosti, tesnobe, pa tudi nenadnih preobratov k svetlemu, lepemu, dobremu – pravljичnih preobratov v srečnih koncih.

**Pesek ali Peter in volk** (Sand or Peter and the Wolf, 1969) že v naslovu nakazuje pomen oz. izrazno moč, ki jo ima ta tehnika. Klasična pravljica je otresena romanizirane naivnosti in se približuje srhljivki; pesek, ki onemogoča pronicanje svetlobe skozi steklo, ustvarja temačno in skrivnostno vzdušje gozda, ki dečku zbuja strah. Tudi **Sova, ki se je poročila z gosjo** (The Owl Who Married a Goose, 1974) izhaja iz pripovedke, natančneje iz inuitske legende o sovi, ki se je kljub zakonom narave zaljubila v gos in se neuspešno skušala prilagoditi njenemu načinu življenja. Zvočno podobo animacije tvorijo glasovi inuitskih žena, ki oponašajo živalske glasove, jim posojajo svoje lastne ter krojijo ritem in afektivno razsežnost animacije z lastnim dihanjem. Svetloba in tema, ki ju pričara tehnika animacije peska na steklu, dobita tu »dramaturško funkcijo«; ko se po neuspešnem dvorjenju sova znajde v vodi, pride do inverzije med barvami figur in ozadja – poprej črno sovo na belem ozadju sedaj obkroži zadušljiva črnina. Izjemno ekspresivna postane opisana tehnika v predelavi Kafkove zgodbe **Preobrazba**, ki v rokah Caroline Leaf postane **Preobrazba g. Samse** (The Metamorphosis of Mr. Samsa, 1977), prav tako »slikana« s peskom na steklo. Črnina dobesedno duši naslovnega junaka, preobraženega v ogromnega črnega hrošča, ki se iz sramu in žalosti zapira



v utesnjujočo sobico in skriva po najbolj temačnih kotičkih (kot je hroščem v navadi). Svetloba dnevnega življenja nerazumevaljoče družine onkraj Gregorjeve sobe tako deluje kot jasnina trdovratne in neizprosne sodbe, ki bdi nad ponižanim bitjem v osami. Od zgoraj obravnavanih nemara nekoliko izstopa drug film, ustvarjen s tehniko jedkanja, ki proizvaja bele linije na črni emulziji. Gre za film **Sestri** (Two Sisters, 1991), ki se prav tako dotika družinskih odnosov in prav tako poslužuje vizualnih elementov svetlobe in teme, ki jih omogoča tehnika jedkanice, za vzpostavljanje kontrasta med zaprtostjo znotraj štirih sten v svet samote in sramote ter zunanjim svetom svetlobnega dne. Ta sicer nima literarne ali pravljичne podlage, vendar literatura vanj vstopa na ravni teme oz. zgodbe: ena od dveh sester je namreč pisateljica z iznakaženim obrazom, ki iz hiše pošilja zgolj svoje romane; druga pa sebe osmišlja s skrbjo za sestro, ki jo prepričuje, da bi jo stik z zunanjim svetom in nerazumevaljočimi ljudmi pogubil. A zunanji svet – s svetlobo in z barvo v podobi neznanega obiskovalca – naposled prodre v njuno skupno samoinducirano izolacijo. Pogosto krute družinske odnose secira tudi film, ki je Caroline Leaf prinesel številne nagrade in mednarodno prepoznavnost: **Ulica** (The Street, 1977), prav tako nastal z osvetljevanjem stekla, na katerega pa so nanesene barve (in ne pesek). Ta ima tudi neposreden literarni navdih: gre namreč za priredbo kratke zgodbe Mordecaia Richlerja

o judovski družini v Montrealu, ki že nestrpno pričakuje babičino smrt, zlasti najmlajši deček (kasnejši pripovedovalec zgodbe), ki mu je obljubljena babičina soba.

Najbolj *sui generis* je nemara film **Intervju** (Interview, 1979), ki je tako vsebinsko kot tehnično formalno plod produktivnega srečanja med dvema osebnostma in dvema ustvarjalnima principoma animiranega filma: Caroline Leaf in Veronike Soul. Gre za intervju, v katerem ni intervjuvanca in spraševalca; za filmski esej, katerega diskurz pa ne sledi pogledu in hotenju ene zavesti, temveč nastaja kot drugoosebni nagovor na stičišču dveh pogledov – pogledov nase in druga na drugo. **Intervju** s kolažiranjem filmskih posnetkov, fotografij ter risano-animiranih oz. vsakovrstnih animacijskih intervencij omogoča gledalcu, da pokuka v osebni in ustvarjalni svet dveh izjemnih avtoric animiranega filma, da spozna tako srečo ustvarjalnega miru kot osamljenost dolgih ur v zatemnjenem in izoliranem studiu z delovnimi potrebščinami. Pričujoči film je torej svojevrstni odgovor na razmišljanje ene od avtoric, ki v filmu pravi: »Če so ljudem vseč moji filmi, sem sama sebi bolj vseč. Vendar pa ljudje vidijo moje filme, ne vidijo pa mene.« Po drugi strani pa je tudi izraz ustvarjalne in produkcijske svobode, ki jo omogoča ta medij – kot pravi ena od avtoric: »Orodja za filmsko ustvarjanje bi morala biti nekaj enostavnega, nekaj, kar lahko imaš doma v škatli – kakor pripomočki za kvačkanje.«



Intervju



Sestri (izrez)

# Resnice in katarze: Mitologija Oliverja Stona

Dušan Rebolj

Leta 1991 je Oliver Stone v intervjuju za revijo *Time* razložil, da je hotel s filmom *JFK* (1991) ustvariti »protimit« – po robu da se je hotel postaviti mitu o okoliščinah ter domnevnem storilcu atentata na Kennedyja, ki ga je z objavo svojih izsledkov leta 1964 napletla preiskovalna komisija pod vodstvom vrhovnega sodnika Earla Warrena. Pripovedi o samotnem norcu, ki naj bi ameriškega predsednika od zadaj, iz šestega nadstropja ter skozi drevesno krošnjo ustrelil z okorno in nenatančno puško, pri čemer naj bi mu izdatno pomagala cikcakajoča »čarobna krogla«, se je uprl z divjaško montiranim trurnim filmskim esejem, zgostitvijo orjaškega sklada pomislekov o ugotovitvah Warrenove komisije, ki so se v svetovni javnosti nabrali v (tedaj) treh desetletjih po atentatu.

Najostrejših kritik je bil deležen prizor, v katerem se tožilec iz New Orleansa, Jim Garrison, v Washingtonu sestane z upokojenim operativcem, ki se mu predstavi le z vzdevkom X ter razdela osnovno tezo filma: da so v atentatu na Kennedyja in prikritju njegovega resničnega ozadja sodelovali zastopniki »vojaškega industrijskega kompleksa« v raznoraznih policijskih in obveščevalnih agencijah, najverjetneje tudi v sodelovanju z mafijo. Vzroki atentata naj bi bili Kennedyjevo poseganje v financiranje in pooblastila Cie, načrtovano krčenje proračuna za vojsko, z njim povezani načrti za umik vojaških svetovalcev iz Vietnama ter premalo sovražna nastojenost do Sovjetske zveze in njene zaveznice Kube.

Glavna ost kritike opisanega prizora je bila, da se v resnici ni zgodil. Da Garrison med svojo preiskavo vpletenosti nekaterih Newor-

leanščanov v ozadje atentata ni srečal osebe, ki bi mu vse te podatke servirala naenkrat in s takšno utemeljitvijo. Kar nedvomno drži. Stone je v X-u zgostil stališča, ki sta jih javno zagovarjala Fletcher Prouty in Richard Case Nagell. Prvi je bil v Kennedyjevem kabinetu vodja posebnih operacij, drugega, nekdanjega protiobveščevalca, pa so v El Pasu dva meseca pred atentatom zaprli, ker je vstopil v banko, dvakrat ustrelil v strop in počakal policijo – po lastnih trditvah zanalašč, da ga organizatorji atentata ne bi porabili za žrtveno jagnje.

Toda onkraj nezanesljivosti podatkov – omeniti je treba, da sta bila Prouty in Nagell z ozirom na svoje siceršnje izjave in delovanje precejšnja »posebneža« – oziroma svobode, s kakršno Stone v vsakem svojem zgodovinskem filmu kombinira znana dejstva, ležita dve pereči zagati. Zasilno jima recimo

ne sme zaspati, ker je sistem prelomljen; ker ji je elita napovedala vojno.

(Obupno naivno) vprašanje, ki samo od sebe rine v ospredje, je: ali je spopad mitov in protimitov edina resnica politične situacije? Ali je politika neprekinjena, trajna razprava, s katero razmišljujoči ljudje usklajujemo svoje različne interese, ali je pač spopad interesov, v katerem vsakič posebej zmagajo nosilci čustveno učinkovitejšega mita – ki, jasno, razglašajo, da prav njihov mit ni mit, temveč razsvetljenska resnica, osnovana na dejstvih ter iz njih izpeljani zdravi argumentaciji? Če prvo možnost zavrnemo kot očitno traparijo, drugo pa kot protislovje – saj bi morali predpostaviti vsaj nemitski, razsvetljenski zorni kot, iz katerega bi jo lahko izrekli – potem nam – *nam*, ki ne mislimo in ne izrekamo s stališča družbene moči – očitno ostane le politično stališče zmotljivih, a mislečih ljudi, ki se, kakor vedo in znajo, otepajo najrazličnejših mitov, kadar slutijo, da bi bilo prehudo vžvljanje vanje škodljivo.

V tem napetem polju ustvarja svoje (mitske) filme tudi Oliver Stone. Po eni strani – na primer ko je pred javnostjo zagovarjal idejno konstrukcijo filma *JFK* – vztraja, da njegovo delo temelji na poglobljenih in doslednih raziskavah zgodovinskega materiala ter na subjektivni, a pošteni interpretaciji preverljivih dejstev. V dokumentarcu *Oliver Stone's America* (2001) režiserju in izpraševalcu Charlesu Kiselyaku pojasni: »Slepljenje me ne zanima. Morda se motim o nekaterih podrobnostih, morda celo o vsej stvari. Vsekakor pa [menim], da imam prav, in to je vse, kar lahko storim: da si svetim z lučjo lastne vesti.«

»zagata o resnici« in »zagata o katarzi« ter se najprej posvetimo prvi.

## Resnice

X-ov monolog ter spremljajoča montaža sta dejansko film v filmu; sta miniaturna politična srhljivka, ki ubesedeni problem strmoglavljenja institucije predsednika z državnim udarom prevede v občutje strahu in pregnanjavice. Stone, glede na trditve v že omenjenem intervjuju, pristaja na teorijo, po kateri mit izraža duhovno, čustveno resnico dogodka, ki ga opisuje. Torej, če je »resnica« mita Warrenove komisije pomiritev, češ da je bil atentat na Kennedyja sicer strahoten dogodek, a da ga je zagrešil samotni norec, izpadek iz sistema, in da lahko javnost po tej ugotovitvi zaspri nazaj bolj žalostna, a modrejša, potem sta »resnici« Stonovega filma prav strah in pregnanjavica javnosti, ki

– Stone pa je navdih za njeno snemanje po lastnem pričevanju iskal v Eisensteinovih propagandnih filmih.

Problem je, spet, v zornem kotu tvorca mita. Stonovo držo do lastnega mesta v sferi filmske produkcije je v *Washington Postu* posrečeno povzel John Powers, ko je ugotavljal podobnosti med njim in Richardom Nixonom: »*Oba jezno zaničujeta vzhodni establišment<sup>1</sup> in sta, kakor je značilno za obsedence z nadzorom, malodane histerično sumničava do tiska. Oba sta dolgoletna insiderja, a se počutita kot podcenjena outsiderja.*« Stone sodi med najbolj spoštovane in nagrajene holivudske režiserje. Izredno obvlada obrt in se zelo dobro zaveda manipulativne moči filma, pa tudi dejstva, da je njegovo ime vaba za večdesetmilijonske investicije. Domnevati, da takšen izjavitelj sodeluje v razpravi na enaki ravni kot njegovo občinstvo – dati mu torej pravico, da od gledalca zahteva zgolj zaupanje v njegovo resnicoljubnost – je tvegano. To neravnovesje moči lahko gledalec dejansko premosti le z dosledno nezaupljivostjo do vidnega, čeprav je videno fascinirano in se celo na ves glas sklada z njegovimi lastnimi stališči (oziroma še zlasti v tem primeru). Brezpogojno strinjanje je priporočljivo le v eni točki: Oliver Stone, tako pravi sam, snema filme, ki naj uspavano občinstvo spodbudijo h kritičnemu motrenju zgodovinskega trenutka. Vsekakor. In ker dokazno breme nosi izjavitelj, naj kritika najprej razmotri filme, ki jo zahtevajo.

## Katarze

Sledeč temu nasvetu se še za trenutek pomudimo pri kontrastu med katarzično razsnovo, ki jo ponuja poročilo Warrenove komisije, ter antikatarzično Garrisonovo ugotovitvijo, da so Američani v lastni deželi Hamleti, »*otroci pogubljenega očeta/vodje, čigar morilci še vedno sedijo na prestolu.*« Garrison izgubi sodni proces, med katerim skuša dokazati vpletenost poslovneža Claya Shawa v atentat (in posledično, da je bila na delu zarota). Stone je – ker je namen filma angažma javnosti – uporabil šolski brechtovski prijem, ki temelji na domnevi,

<sup>1</sup> »Vzhodni establišment« je v ZDA oznaka za politično, poslovno in medijsko elito, osredotočeno v New Yorku ter izolano na vrhunskih univerzah na severovzhodu ZDA (Harvard, Yale, Columbia, Princeton itd.).



Vod smrti

da občinstvo čustveno sprostitev, če je ni deležno v drami, poišče v realnosti. Toda *JFK* se ne konča z izrazom Garrisonove frustracije zaradi izgubljenega primera in nezadoščnosti pravici. Konča se nekoliko dvoumneje. Glasbena spremljava so sicer zlovesčji vojaški bobni, ki jih poslušamo ves film (našemu življenju vladajo zatiralske, morilske sile). Toda Garrison po obljubi, da bo morilce zasledoval, kakor dolgo bo treba, odide s sodišča v objemu z ženo in s sinom. Stone je prizor v komentarju, posnetem za izdajo na DVD-ju, opisal: »Lepa podoba družine, ki je skupaj tako v porazu kakor v zmagi.«

Presoja, ali umik v družinsko zasebnost zasenci nekatarzični poraz prizadevanj za razkritje resnice in kaznovanje krivcev, je seveda prepuščena gledalcu. Vsekakor pa sklepni prizor filma deluje kot neke vrste pomiritev. In tovrstnih pomiritev je v Stonovih političnih filmih vse polno. Chris Taylor, junak *Voda smrti* (*Platoon*, 1986), po sodelovanju v okupaciji Vietnama spozna, da ubijanje škoduje ubijalčevi duši. Le Ly, junakinja *Neba in zemlje* (*Heaven & Earth*, 1993), potem ko jo prizadenejo prav vse vpletene strani – vietnamska vojska, zvesta kolonizatorjem, vietnamski komunistični gverilci, ameriška vojska, pa tudi zapiti in osebno propadli



Rojena morilca

ameriški vojak, s katerim se poroči – najde osvoboditev v budističnem spoznanju, da te sovražniki včasih naučijo več kakor prijatelji. Richard Nixon v *Nixonu* (1995) po triinpolurnem prikazu laganja in sprevačanja vseh možnih načel demokracije in pravne države ob odstopu s predsedniške funkcije spozna, da si zares poražen šele, ko začneš sovražiti svoje sovražnike. V vseh naštetih primerih gre nedvomno za filme, ki dokaj neusmiljeno secirajo upodobljene dogodke in v njih udeležene like. Toda če je Stonov cilj ustvarjati protimitite, ki naj občinstvo usmerijo v politično delovanje, potem se je treba vprašati, ali tovrstne zasebne razsnove ne šibijo njihovega motivacijskega naboja.<sup>2</sup>

### Divjaki

Kakorkoli že, Stone je v zadnjem času posnel dve stvaritvi, ki sta se tem zagatam izognili ali pa sta jih celo neposredno naslo-

<sup>2</sup> Še več. Stone v pogovoru s Kiselyakom pravi, da so režiserji, ki delujejo »na mitopoetični ravni« in skušajo »ustvarjati ikone, ki se bodo ohranile v času,« pravzaprav »prometni policajli. [...] Kam postaviš kamero, je moralna odločitev.« Stone je pokazal, kako je Nixon, upoštevajoč Kissingerjeve realpolitične prebliske, povzročil eskalacijo vietnamske vojne. (Ta je na koncu med drugim povzročila tudi vzpon Rdečih Kmerov v Kambodži.) Kako je lastne podložnike razklal na zdrharje (torej študentske protestnike, borce za pravice črncev itd.) in na »tiho večino«. Kakšne so torej moralne implikacije tega, da je Stone v kader empatično zbasal Nixonove puhlice ob odstopu? Navsezadnje, kakšne so moralne implikacije tega, da je pri obravnavi 11. septembra vtaknil kamero pod ruševine Dvojčkov in posnel zgodbo zadnjih dveh rešenih preživelih – da je zanemaril širše razsežnosti in dal prednost telesnemu preživetju dogodka samega? *Svetovni trgovinski center* (*World Trade Center*, 2006) je film, ki se zgolj po naključju dogaja 11. septembra 2001. Dogajal bi se lahko med katerokoli nesrečo v kateremkoli premogovniku.

vili. *Divjake* (*Savages*, 2012), svoj najnovejši celovečerec, je vsaj delno posnel v ironični maniri *Rojenih morilcev* (*Natural Born Killers*, 1994). *Rojena morilca* je film, ki fascinacijo družbe, zlasti medijev, z zagrešitelji nasilnih dejanj kritizira tako, da groteskno potencira metode fascinacije. Tehnike montaže, ki jih je Stone začel preizkušati v *JFK*, je v *Rojenih morilcih* namenoma prignal do histerične MTV-jevske skrajnosti. Zlasti, kot ji pravi sam, »vertikalno montažo«, rabo različnih filmskih in videoformatov, namenjeno raziskovanju subjektivnih vidikov istega trenutka.<sup>3</sup> Družinska sreča Mickeyja in Mallory Knox v nasprotju s podobo družine Garrison na koncu *JFK* ne služi pomiritvi, temveč ugotovitvi, da jo nasilneži pogosto odnesejo brez resnejših posledic (film je bil posnet v času medijsko razkričanih sojenj O. J. Simpsonu, Tonyi Harding itd.). Montažni kaos, ki vlada v *Rojenih morilcih*, je predvsem prispodoba za tezo, da je medijska krajina realna krajina; da zaznavo realnosti narekujejo mediji. Spomnimo se, Mickey in Mallory Knox skozi motelsko okno vidita abstraktne televizijske podobe, na televiziji pa se, samokritično, vrtil prizor z motorno žago iz *Brazgotinca* (*Scarface*, 1983), katerega scenarij je napisal Stone.

Podobno je človeško ustvarjanje realnosti ponazorjeno v *Divjakih*. Zgodbo spremljamo skozi oči oziroma skozi možgane O, kalifornijskega dekleta, ki živi v skupnem gospodinjstvu z Benom in Chonom, gojiteljema in prodajalcema ene najboljših sort marihuane na svetu. Čas, preden Benu in Chonu ponudi »sodelovanje« mehiški kartel, zaznamujejo vesele, svetle barve, veliko modrega neba, sonca in newagerske glasbene spremljave. Bolj se položaj s kartelom zapleta, manj je barvna paleta sončna in topla. In tej progresiji sledi tudi napredovanje idejne podlage.

O življenju v troje ter Benovem in Chonom poslovnem modelu O razlaga z zamaknjenim ponosom, navdihnena z ljubeznijo, ki jo goji do obeh. Toda če zorni kot le nekoliko zamaknemo, zaslišimo samovšečno nakladanje razvajene trape, ki značaj svoje privilegirane situacije sicer razume, vendar iz njega ne izpelje očitnih

<sup>3</sup> Iz nerazumevanja te montaže je izviral precej kritike na račun predočanja različnih teorij o umoru Kennedyja. Kritiki so trdili, da Stone kot dejstva predstavlja domneve, ki so bile od siceršnjega toka filma jasno zamejene z rabo črno-belega filma in drugimi prijemi.



JFK

moralnih sklepov. Semena, iz katerih sta Ben in Chon razvila svojo sorto, je Chon pritovoril iz okupiranega Afganistana, kjer je služil vojaški rok. Večino prihodka podjetnikoma ne zagotavlja prodaja marihuane kalifornijskim lekarnam, temveč odjemalcem v predelih ZDA, kjer je prohibicija še vedno trdna. Sožitje ljubezenskega trojčka – to mora ugrabljeni O v jetništvu razložiti voditeljica mehiškega kartela – pa izvira iz dejstva, da si jo fanta lahko delita le zato, ker imata drug drugega rajši kot njo. Mračitev barvne palete dejansko sledi O-jinemu osveščanju o stanju stvari.

V izteku filma nam Stone ponudi dva konca. Prvi je plod O-jine domišljije, drugi pa tisto, kar se dejansko zgodi. O si zamisli, da bo s svojima ljubimcema storila tragični, shakespearski konec – da bodo umrli v skupnem objemu. Toda v resnici kartelu zavlada najostudnejši in najokrutnejši kriminalec, ki si je blizu tako z novim političnim vodstvom v Mehiki kakor z ameriškimi akterji

»vojne proti mamilom«; na ameriški strani si zasluge za uspešno razrešitev primera prisvoji skorumpiran vladni agent; junaki pa jo odnesejo živi, toda oropani vsega, kar so si lastili na začetku.

Pomenljivo je, da je bilo predvsem v ZDA slišati kritike, da je bilo očitno Stonov kompromis s studiem. Ali je to bil ali ne, ni bistveno, saj gre za drznejši konec. Prvi konec je, kot že rečeno, izmišljotina, uokvirjena v O-jine zasebne afekte, brez kakršnihkoli političnih implikacij. Drugi konec je izjava o političnem okolju, ki mu vladata preračunljivost in skrb za nemoteno poslovanje. In da, tudi tu smo na koncu deležni umika junakov globoko v zasebnost in barvno paleto z začetka filma, a brez trohice namiga, da ta zasebnost kakorkoli vpliva na prej opisano stanje. *Divjaki*, morda po nesreči, izmed vseh Stonovih filmov najjasneje izražajo, da je umik v zasebnost apolitičen.



Divjaki

## Nepovedana zgodovina

Poleg tega bi lahko *Divjake* gledali kot izpeljavo utopične domneve, ki jo je Tariq Ali izrazil, ko je komentiral Stonov dokumentarec *Južno od meje* (South of the Border, 2010). Namreč da se bo krivični in pollaščevalski odnos ZDA do srednje- in južnoameriških demokracij morda spremenil prav zaradi vse večjega dotoka legalnih in ilegalnih priseljencev iz teh držav v Severno Ameriko. *Divjaki* so med drugim tudi pripoved o tem, kako industrijska Mehika prodira v postindustrijske in tehnološko inovativne ZDA, ki se ne zavedajo svoje vse večje šibkosti. Da je mit o ameriški izjemnosti vse večja laž.

In prav odgovor na ta mit je Stonova nova televizijska dokumentarna serija *Nepovedana zgodovina Združenih držav* (The Untold History of the United States, 2012). Stone se je med njeno koncepcijo z zgodovinarjem Petrom Kuznickom očitno odrekol pojmovanju, da miti vsebujejo globlje resnice. Namen, izražen v prvi epizodi serije in zajetni knjigi, ki jo spremlja, je postaviti neizpodbitna dejstva nasproti *mitu*, da se ZDA po svojih smotrih in poslanstvu razlikujejo od drugih zgodovinskih velesil; da so le-te delovale v imenu parcialnih interesov, ZDA pa da v skladu s spisi Ustanovnih očetov vodi sla po svobodi in demokraciji.

Če prva epizoda – ki pobija mit, da so za poraz nacizma najbolj zaslužne ZDA – napoveduje format celotne serije, potem nas čaka desetdelni esej, v katerem bo Stonova naracija brez vložkov »govorečih glav« spremljala arhivske posnetke obravnavanih zgodovinskih dogodkov. Razen nesporne izjave, da lahko ZDA na novo premislijo svoje delovanje in se začnejo obnašati drugače, v videnem in prebranem ni zaslediti bistvenih omilitev osrednje teze. Konec koncev zgodovina, ki po Stonovem mnenju zahteva našo pozornost, ker se njeni vzorci ponavljajo, v nasprotju z dramtizacijami življenj zgodovinskih osebnosti ne omogoča izstopa. Ne v zasebnost ne kam drugam.

# Rapa Šuklje

Pogovor z dobitnico Ekranovega  
priznanja za življenjsko delo

Špela Barlič, foto: Borut Krajnc

LEGENDARNA SLOVENSKA NOVINARKA, KRITIČARKA IN PREVAJALKA. LETNIK 1923. AKTIVISTKA OSVOBODILNE FRONTE, LETA 1944 INTERNIRANA V TABORIŠČE RAVENSBRÜCK. OD LETA 1948 PA DO UPOKOJITVE ZVESTA RADIU LJUBLJANA, KJER JE DELOVALA KOT KULTURNA NOVINARKA IN UREJALA ODDAJO GREMO V KINO, KI JE POD ISTIM IMENOM NA SPOREDU ŠE DANES. NAPISALA JE TUDI ŠTEVILNE GLEDALIŠKE IN LITERARNE KRITIKE, ŠTUDIJE O SLOVENSkih IGRALCIH, LITERARNO ZGODOVINSKE ŠTUDIJE ZA KNJIŽNO ZBIRKO STO ROMANOV TER PREVAJALA WILDA, HAMSUNA, SESTRE BRONTĚ, VIRGINIO WOOLF, DÖBLINA, FREUDA IN ŠE MNOGE DRUGE. BILA JE TUDI ENA OD USTANOVITELJEV REVIFE *EKRAN*, KI SE JE LETOS, OB 50-LETNICI DELOVANJA, ODLOČILA ZAČETI S PODELJEVANJEM STANOVskega PRIZNANJA, NAMENJENEGA POČASTITVI NAJZASLUŽNEJŠIH DOMAČIH FILMSKIH PUBLICISTOV IN KRITIKOV. GOSPA RAPA ŠUKLJE JE PRVA DOBITNICA PRIZNANJA REVIFE *EKRAN*.

***Gospa Šuklje, svoj pečat ste pustili na številnih področjih umetnosti. Pisali ste o filmu, gledališču, literaturi ... Bi lahko rekli, da je film vaša najljubša umetnostna zvrst?***

Tega danes ne bi mogla več trditi. Film je bil tista prva ljubezen, ki me je strašno prevzela, danes pa imam razne umetnostne zvrsti čisto lepo razvrščene, ampak ne po tem, katera mi je bolj in katera manj ljuba. Moram pa priznati, da za film v resnici nisem nikoli imela posebno »dobrih oči«. Nisem posebno dobra opazovalka in sem se morala teh stvari kar malo priučiti – prebrati knjige, gledati veliko filmov in spremljati razprave o njih.

***Po izobrazbi pa ste pravnica in literarna komparativistka. Kako to, da je v vašem življenju prevladalo kulturno polje delovanja?***

Ker je bilo to moje prvotno zanimanje. Pravnica sem postala samo zato, ker je bilo v letih, ko sem se odločala za študij, strašno težko priti do službe, mi pa smo imeli takrat v hiši patentno pisarno, ki je potrebovala pravnika. Ampak čeprav me je zgodovinski del prava zelo zanimal, me nikoli ni zares mikalo delati kot pravnica.

***In tudi nikoli niste?***

Po vojni so me ujeli na cesti in mi rekli, naj grem v službo. Postala sem tajnica pomočnika ministra za gradnje. Kasneje so me premestili na pravni oddelek in takrat se je začela moja kalvarija. Vsak dan sem prihajala domov jokaj, ker sem se tamkaj počutila

odveč. Potem sem nekega dne vzela korajžo skupaj in jim rekla, da grem naprej študirat, ker želim doktorirati. S tistim študijem potem ni bilo kaj dosti, pač pa sem dobila službo pri Viba filmu. Pri snemanju prvega slovenskega povojnega celovečernega filma *Na svoji zemlji* (1948) sem delala kot tajnica režije, ampak sem bila pri tem približno tako nesposobna, kot sem bila nesposobna kot tajnica pomočnika ministra za gradnje, ker nisem znala lepo postreči njegovim gostom.

Nato sem šla najprej študirat umetnostno zgodovino, ker je bil moj mož umetnostni zgodovinar, od tam pa sem spet pobegnila, tokrat k dr. Antonu Ocvirku na primerjalno književnost. To pa je bilo tisto, kar me je resnično intimno zanimalo, in na tem področju sem se kasneje tudi malo udeleževala – napisala sem vrsto spremnih besed h knjigam v zbirki *Sto romanov*, prevajala ...

***Kako pa ste potem prišli na radio?***

Moj svak Mirč Kragelj me je nekega dne čisto enostavno zvelkel tja. Jaz sem se pred tem zarotila, da na radio ne grem nikoli, ker sem imela z njim grozno slabe izkušnje: kot aktivistka OF sem bila zaprta na policiji, kjer so stalno na ves glas navijali Radio Ljubljana, zato da so malo prikrili krike, ko so topli ljudi. To je spomin, ki človeku radio zelo zagreni, ampak, navsezadnje, ko sem videla, da nisem ne za to ne za ono, na radiu so me bili pa pripravljene vzeti, sem šla pač tja. In potem sem se tam res zelo dobro počutila – tako dobro, da sem tam ostala vse do upokojitve.

***Tudi oddaja *Gremo v kino*, ki ste jo urejali, je na sporedu še danes.***

To oddajo sem prevzela, ko je bila še v povojih. Zasnovala jo je Kristina Brenkova, imenovala pa se je *Filmska oddaja*. Meni se je to zdelo malo dolgočasno in sem jo na predlog Vena Tauferja preimenovala v *Po kinu se dobimo*. Imeli smo tri kritike, ki so se dobili po kinu in se pogovarjali o ogledanem filmu. Ta format je kmalu postal pretesen, ker je lahko zajel le ljubljanski program, medtem pa se je filmska kultura na Slovenskem razcvetela in premiere se niso več dogajale samo v ljubljanskih, ampak tudi v mariborskih, kranjskih in celjskih kinematografih. Teritorij se je razširil, zato sem poiskala sodelavce z različnih koncev Slovenije in oddajo, ponovno po nasvetu Vena Tauferja, preimenovala v *Gremo v kino*. K sodelovanju sem pritegnila tudi gospoda Jančarja, strokovnjaka v naši diskoteki, ki je oddajo opremljal z glasbo, tako da je bila čim bolj privlačna. Meni se je zdelo, da če že delamo reklamo za neko stvar, je bolj kot to, da je oddaja visoko strokovna, pomembna, da je privlačna in živahna.

***V čem je torej po vašem mnenju smisel filmske kritike?***

O tem, kakšen je smisel filmske ali katerekoli umetnostne kritike, bi lahko razpravljali na dolgo in široko, ampak smisel oziroma namen naših radijskih filmskih kritik je bil predvsem privleči ljudi v kino pogledat tiste filme, ki so tega vredni. Zato resnično uničujočih kritik ni bilo veliko, čeprav se je vedno videlo, če se nam kaj ni zdelo ravno najboljše.



### **Vi ste nasploh znani kot zelo prizanesljiva kritičarka.**

Zelo nerada pišem odklonilo, to pa zato, ker človek vedno nehotote pomisli, koliko ljudi se je trudilo za to, da je nastal nek film.

### **Pa so ljudje v tistih časih, ko ste urednikovali, veliko dali na glas kritike?**

Na radiu smo imeli posebno službo, ki je spremljala na radio poslana pisma in odmeve po časopisih, in moram reči, da je imela oddaja zelo veliko poslušanost, kar mi je bilo v čast in veselje. Tudi po tem, ko jo je za mano prevzel gospod Marjan Strojan, je bila še vedno zelo priljubljena.

### **V oddaji ste poročali tudi o dogajanju na filmskih festivalih, ki ste jih obiskovali ...**

Res je. Sprva smo poročila s festivalov dobivali iz Beograda, s tamkajšnjega radia, kjer je področje filma pokrivala Irma Flis. Hodila je na festivale in nam je potem pošiljala poročila v slovenskem jeziku. Potem me je nekega dne naš šef vprašal, če bi tudi jaz šla. Sem rekla, da z veseljem, če bo poskrbljeno tudi za dnevnice. No, z dnevnicami je šlo vedno na tesno, ampak neka-ko smo speljali. Najprej sem začela obiskovati beneški festival, ki je bil blizu, potem cannskega, ki je bil osrednji, in nazadnje še Berlinale. Tam sem se pa najbolj udomačila in vztrajala zelo dolgo – do leta 1991.

### **Se s teh festivalov morda spomnite srečanja s kakšnim vam še posebej ljubim filmskim ustvarjalcem?**

Veste, jaz nisem zelo družaben človek in intervjuji mi niso nikoli posebej ležali, čeprav sem jih nekaj vendarle naredila. Veliko raje pa sem samo poročala. Poleg tega smo še vedno dobivali intervjuje iz Beograda od Irme Flis, ki so jo takšni pogovori zelo veselili in je bila v njih tudi dobra. Jaz sem se raje držala bolj zase. Svoje delo sem skušala dobro opraviti in imeti pri tem čim manj stikov z ljudmi.

**Omenili ste gospo Irmo Flis, prav tako eno od pionirk radijske filmske kritike, Slovenko, ki je leta 1954 postala urednica filmske redakcije Radia Beograd. Zanimivo se mi zdi, da ste pri nas ledino na tem področju orale ženske – danes smo v veliki manjšini ...**

Za razliko od gledališke filmska kritika ni veljala za nekaj posebno uglednega. Tako so tisto, kar ni bilo tako ugledno, pač pograbile ženske. Začela je Kristina Brenkova, nato jaz, potem so se na tem področju uveljavile še druge, Stanka Godnič, Vesna Marinčič ...

### **Vi ste delali predvsem na radiu, bili pa ste tudi ena od ustanoviteljic naše revije.**

Nekje je bilo treba začeti in na radiu je bilo najlažje – nekdo je nekaj napisal, nekdo drug je prebral in je bilo. Nič ni bilo treba tiskati, nobenih težav nismo imeli. *Ekran* pa je bil že težava. Ampak ljudje, kot je Milan Ljubić, in podobni so hoteli imeti eno takšno resno revijo za področje filma in smo jo pač naredili.

### **Se še spomnite prve številke in odziva nanjo?**

Seveda se je spominjam. Tudi zelo lepe fotografije Milene Dravić na naslovnici ... Pisali so jo sami mladi filmski navdušenci. Tudi brala se je dobro. Odziv je bil ohrabrujoč, revija se je celo prodajala in smo poslej delali s toliko večjim veseljem.

### **Še vedno hodite v kino?**

Zadnje čase zelo malo, imam pa ljubega znanca, ki mi redno prinaša filme. Seveda izbira filme po svojem okusu, tako da s tekočim programom v naših kinematografih v resnici nimam stika. Mogoče sem zato tudi videla kakšen vestern več, kot bi se mi zdelo nujno potrebno, sicer pa se imamo prav lepo. Vsak teden imamo dva filmska večera – ob sredah in ob sobotah. In gledamo filme, diskutiramo o njih, zraven še povečermamo ...

### **Danes ljudje tako ali tako filme vse manj gledajo v kinu.**

V kino hodijo zaljubljeni parčki, ker se imajo tam bolj fino kot doma. Sicer pa je film lepo gledati v kinu predvsem zaradi publike. Zaradi odmeva sodelujočega občinstva.

### **Koliko spremljate današnjo filmsko publicistiko?**

Ponavadi preberem kritike v časopisih, ampak moram reči, da me tisto, kar napišejo naši kritiki, bolj redko zvabi k ogledu ...

### **Smo preveč negativni?**

Preveč strokovni. Če delaš za široke množice, je treba o stvari, o kateri pišeš, najprej nekaj vedeti in biti potem pri pisanju, kolikor je mogoče, poljuden, po možnosti pa ob tem še zabaven. Sicer kritika nima nobenega smisla.

# Piran - filmsko mesto

Predlog projekta  
revitalizacije studiev  
Viba filma v piranskih  
Fornačah

Radovan Čok

## KRATKA KRONOLOGIJA PIRANSKIH STUDIEV VIBA FILMA

Konec 50. let prejšnjega stoletja je takratno državno podjetje za proizvodnjo filmov Triglav film, skupaj s svojo tehnično bazo Filmservis, v Piranu, v objektu nekdanje tovarne mila Salvetti na Fornáčah, opremilo filmski studio. Vodstvo filmskega podjetja se je za to potezo odločilo predvsem zaradi naraščajočih potreb po ustrezni infrastrukturi

na lokaciji blizu potencialnih in atraktivnih filmskih prizorišč za številne mednarodne koprodukcije, ki so, tudi kot vir deviznih zaslužkov, postale zanimive za vse tedanje republiške filmske centre v nekdanji Jugoslaviji. Češki filmski režiser František Čap, ki je kljub uspešni karieri na Češkem v povojnih letih emigriral v Nemčijo, se je odzval povabilu slovenskih filmskih delavcev in svoje delo nadaljeval v Sloveniji. Poleg razvpite *Vesne* (1953) in njenega nadalje-

vanja *Ne čakaj na maj* (1957) ter subtilne vojne drame *Trenutki odločitve* (1955) je v Piranu za nemškega producenta posnel film *Na začetku je bil greh* (Am Anfang war es Sünde, 1954) tudi s skromno udeležbo slovenskega partnerja Triglav film in z nekaj igralci v epizodnih vlogah ter Mirkom Lipužičem kot scenografom. Nekaj let kasneje je v Piranu in na piranskih solinah snemal svoj najbolj ambiciozen koprodukcijski projekt *Kruh in sol* (La ragazza della salina/Harte



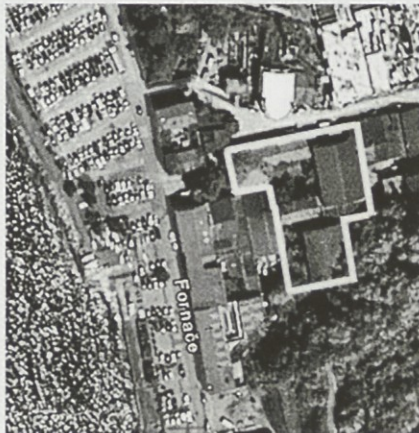


Lokacija objekta

männer – heisse liebe/Djevojke i muškarci, 1957) s pomembno mednarodno udeležbo tako koprodukcijskih partnerjev (Nemčija, Italija, Jugoslavija) kot tudi z zasedbo glavnih vlog (Marcello Mastroianni, Mario Adorf, Peter Carsten ...). Prav ob tej priložnosti je izkušeni filmar Čap dal pobudo za postavitev filmskih studiev na slovenski obali.

Triglav film in Filmservis sta nato nadaljevala z živahno filmsko dejavnostjo. Usluge improviziranega studia ter zanimiva prizorišča v obalnih mestih in istrskem zaledju so dobro desetletje s pridom izkoriščali tuji producenti. V Piranu, Portorožu in okolici se je zvrstilo tudi nekaj zvenečih režiserskih in igralskih imen. S filmom pa so obenem zaživeli tudi regija, njeni prebivalci in gospodarstvo, saj so ekipe obogatile predsezonsko in posezonsko turistično bero. Nemalo slavni imen je poneslo dober glas v marsikateri tuji medij.

Nekaj nesrečnih koprodukcij, najbrž pa tudi precej nedefiniran odnos nacionalne kinematografije do tovrstnega koprodukcijskega sodelovanja so žal pripeljali do stečaja Triglav filma in s tem je bilo tudi konec »zlatega« obdobja za piransko filmsko dejavnost. Studio, ki je skupaj z ostalim inventarjem prešel v roke novega podjetja Viba film, je poslej bolj ali manj sameval, koprodukcije so počasi ugasnile, domače filmske ekipe so obalne danosti in zmogljivosti le poredko izkoristile. Vendar je tudi v tem času, čeprav že rahlo neprimeren za modernejši proizvodne standarde, gostil pomembne tuje filmske ekipe (Sama Peckinpaha s filmom *Železni križec* [The Cross of Iron, 1977], Krsta Papića s *Skrivnostjo Nikole Tesle* [Tajna Nikole Tesle, 1980], filmom, v katerem je eno svojih zadnjih vlog odigral sloviti Orson Welles), a



Posnetek objekta

tudi nekaj domačih (Tuga Štiglica s *Poletjem v školjki* [1985], Karpa Godino z *Umetnim rajem* [1990], ...). Začetek novega tisočletja je na nesrečo prinesel tudi dokončno zaprtje piranskih filmskih studiev. Čeprav so tam še občasno gostovale različne filmske ekipe, se odvijale zanimive filmske delavnice (seminarji Javnega sklada za kulturne dejavnosti, oglaševalski festival Zlati boben) in je za kratek čas postal tudi alternativno prizorišče Primorskega poletnega gledališkega festivala, je danes objekt zaklenjen, menda tudi nima uporabnega dovoljenja, osamljen počasi propada in s klavno podobo ni ne v okras mestu ne v čast lastniku.

### PONOVNA OŽIVITEV FILMSKE DEJAVNOSTI

Zakaj oživiti filmsko dejavnost v tem slikovitem obmorskem mestecu in kako na enem ob vstopov vanj povrniti življenje zapuščenemu objektu? Odgovor, vsaj delno, vsebujejo že zgornje vrstice. Dokončno zaprtje in s tem ukinitve piranskih studiev Viba filma se zdita na moč nepremišljeno in nerazumno dejanje. Slovenska kinematografija bi si z izkupičkom od morebitne prodaje objekta (v primeru, da bi bila tako dobljena sredstva iz državne blagajne res usmerjena v filmske kanale) kaj malo opomogla in na tem mestu bi najbrž zrasla kakšna konfeksijska turistična pozidava. Res je objekt v dokaj klavnem stanju in tudi z obnovo bi težko služil nekdanjemu namenu, saj se je evropska (in svetovna) filmska produkcija v zadnjih desetletjih precej spremenila. A kapacitete, ki jih ta objekt s svojo okolico in z zaledjem ponuja, omogočajo ustanovitev nekakšnega stalnega izobraževalnega centra za sodobne vizualne medije. Za sodobne

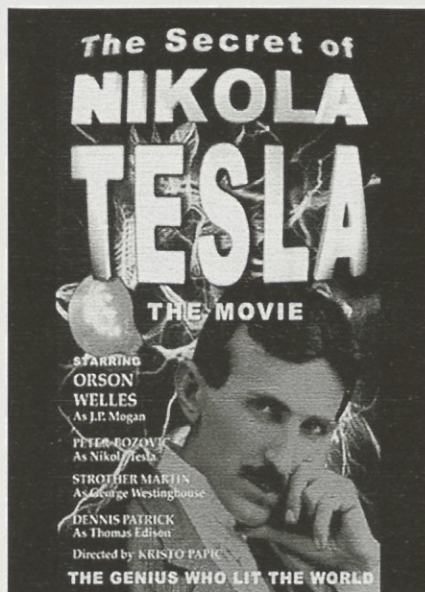
produkcijske standarde neprimeren studio in zastarela oprema (svetlobni park, scen-ska tehnika) nista velika ovira študentom teh medijev. Poleg tradicionalne poletne delavnice, ki jo že vrsto let prireja JSKD in ki bi tako občutno pridobila na kakovosti, so tu še številne multimedijske višje in visoke šole (ter srednja umetniška gimnazija v Novi Gorici), od katerih skoraj nobena nima ustreznih prostorov in opreme za izvajanje praktičnega dela pouka. Tovrsten center pa bi bil v toplejših mesecih zagotovo zanimiv tudi za študente iz sosednjih in bližnjih držav (Italija, Avstrija, Madžarska, Češka ...). Tako opremljen, z ugodno geografsko lego in s turistično infrastrukturo bi bil center lahko tudi »poligon« za predstavitve novih proizvodov in tehnologij.

Na naslovu piranskega studia Viba filma ima svoj sedež tudi Združenje slovenskih filmskih snemalcev (ZSFS). Združenje poleg stalnega naslova potrebuje tudi skromno pisarno za najnujnejša administrativna opravila ter nekoliko večjo sobo za sestanke članstva, ki pa bi obenem lahko bila tudi priročna knjižnica in mediateka (velik del začetnega fonda bi prispevali kar člani sami) in bi seveda bila na voljo vsem uporabnikom centra. Poleg tega bi združenje lahko bilo nosilec nekaterih akcij (seminarjev, predavanj), saj je širjenje vizualne kulture eno od njegovih primarnih poslanstev.

Festival slovenskega filma se je, kot kaže, dokončno udomačil v Portorožu. V Fornacah bi lahko dobil prostor za svojo festivalsko pisarno, ki bi jo, poleg nekoliko večje avtonomije, nujno potreboval. Piranski studii bi lahko postali celo novo festivalsko prizorišče, saj so za predstavitve alternativne filmske produkcije primernejši kot uradni tekmovalni program, kamor jo selektorji nasilno tlačijo. Podobno, kakor je običaj na večini filmskih festivalov, bi tudi ta festival lahko obogatile spremljevalne prireditve, kot so retrospektive in delavnice, zanje pa bi spet lahko koristno uporabili piranske studije.

### PIRANSKI STUDII VIBA FILMA KOT MUZEJ, POVEZAVE S TURIZMOM, NA- MEMBNOST PROSTOROV ZA SORODNE DEJAVNOSTI

Nikakor ne moremo prepustiti pozabi tudi bogate kulturne in tehnične dediščine tega objekta ter z njim povezane dejavnosti

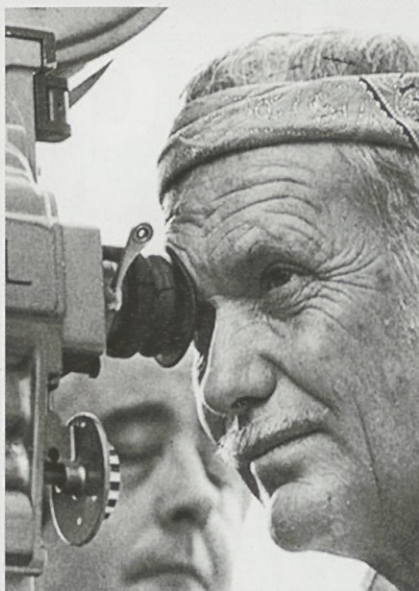


Skrivnost Nikole Tesle

v okolici. Najprimernejša oblika predstavitve bogate zgodovine objekta je nekakšen muzej. S tehniko iz 60. let (domala) popolnoma opremljen studio je že sam po sebi muzejski eksponat in kot tak uporaben za didaktične namene (delavnice, predstavitve ...). Njegova osrednja zbirka so seveda dokumenti, fotografije, predmeti, povezani s filmi, posnetimi v Piranu, dopolnjena z AV-pričevanji. Del te »zbirke« je posebej namenjen režiserju Františku Čapu in njegovemu delu. To, nujno, precej klasično muzejsko predstavitev (mrtvo tkivo zbirke lahko oživijo predvsem AV-pričevanja in pa umestitev eksponatov v okolje studia) dopolnjuje zbirka filmov, posnetih v piranskih ateljejih ter Piranu in okolici. Fond pridobljenih filmov bi bil javno dostopen z občasnimi retrospektivami (avtorskimi, tematskimi ...), v »muzeju« pa bi si lahko obiskovalci ogledali kolaž insertov ali pa posamezne filme po izbiri. Zato bi morale biti vse pridobljene kopije tudi na primernih nosilcih slike in zvoka ter opremljene s prevodi. Za javno predvajanje bi tudi morali pridobiti dovoljenje imetnikov avtorskih pravic.



Marcello Mastroianni v filmu Kruh in sol



Sam Peckinpah

Taka zbirka bi bila vsekakor enkratno vpogled v del tedanje evropske produkcije, hkrati pa bi bila svojevrsten dokument nekega obdobja, zanimiv tako za poklicne kot za ljubiteljske preučevalce bližnje preteklosti (ne le filmske). »Muzejski« ogled filmov oziroma atraktivnih insertov pa se navezuje tudi na turizem.

Znano je namreč, da je kar nekaj svetovnih turističnih atrakcij povezanih s snemanjem filmov. Ljubitelji filma si na svojih turističnih potovanjih radi ogledujejo tudi znana filmska prizorišča kot npr. stopnišče v Odesi, t. i. »Potemkinove stopnice« (iz filma *Oklepnica Potemkin*), razrušen most čez Neretvo (*Bitka na Neretvi*) ali ulico, kjer »umre« Jean-Paul Belmondo v Godardovem filmu *Do zadnjega diha*. Rimska Fontana di Trevi je znamenita kot biser baročne arhitekture, a prav tako tudi po prizoru z Anito Ekberg in Marcellom Mastroiannijem v Fellinijevem filmu *Sladko življenje*. Obiskovalcem filmskega muzeja v piranskih studiih bi tako lahko ponudili tudi obisk nekaterih prizorišč v prikazanih filmih (npr. soline).

Fotografiranje in snemanje sta sicer neločljivo povezana s turizmom. Ni turizma brez propagandnih filmov in prospektov, kakor skorajda tudi ni turista, ki svojega potepanja ne bi zabeležil s fotoaparatom ali snemalno kamero. Tudi ta segment bi lahko našel svoje mesto v muzeju kot zbirka najrazličnejših propagandnih gradiv, razglednic, pa tudi kot pestra kolekcija snemalnih naprav.

Za potrebe doslej naštetih dejavnosti mora biti urejena projekcijska dvorana, najprimernejši prostor se mi zdi studio 3 (mali studio) v nadstropju zgradbe, ki z vzhoda zapira glavno dvorišče. Projekcijska dvorana (po grobi oceni pribl. 60 sedežev) bi lahko bila tudi kinodvorana z rednim sporedom (art kino), saj piranska občina trenutno ne premore kinematografa. (V »zlatih 60. letih« so v piranski občini obstajale štiri kinodvorane!) Možnosti za občasne projekcije so tudi v velikem studiu in na obeh dvoriščih (npr. festival ali kaj podobnega).

Znotraj seminarjev in delavnic bi našla svoje mesto tudi fotografija, zato fotografi potrebujejo prostor za obdelavo fotografij (studio si delijo s filmarji in z videasti), po možnosti pa tudi galerijo za prirejanje razstav. Tudi tu se lahko naslonimo na tradicijo, saj je bila v Kopru v 70. letih prejšnjega stoletja ena redkih fotografskih galerij (v foajerju gledališča) v takratni državi. Skupaj z Obalnimi galerijami bi lahko ponovno odprli specializiran fotografski razstavni prostor. V Piranu že desetletja deluje fotoklub, v katerem se združujejo obalni ljubiteljski fotografi, ki pa za svoje dejavnosti (redna srečanja, fotografski tečaji in delavnice, razstave) nima primernih prostorov.

Vse te zmogljivosti bi lahko bile na voljo tudi ostalim vizualnim umetnostim (slikarstvu, arhitekturi, oblikovanju), prav tako pa bi bile primerne za uprizoritvene umetnosti (gledališče, ples ...), saj vse te dejavnosti bogato dopolnjujejo film (video) – scenografija, kostumografija, maska, igra, ples ...

Vibin objekt v Fornačah pa bi kljub vsem tem novim vsebinam ohranil tudi svoje nekdanje poslanstvo. Filmske ekipe bi za snemanje v Slovenskem primorju ali Istri še vedno lahko uporabljale te prostore kot produkcijske pisarne, začasna skladišča ... Kljub zastarelosti in nefunkcionalnosti sta oba večja studia v posebnih primerih uporabna kot t. i. »cover set«. Notranjost in zunanost objekta pa ponujata nemalo pocieni in logistično ugodnih možnosti za adaptiranje v filmska prizorišča. Pri tovrstni dejavnosti bo imela odločilno vlogo Slovenska filmska komisija, ko bo naposled zaživela. (Še boljše regionalna, če jo bomo kdaj dočakali.)

# Prihodnost je **TEMNA**

Matic Majcen

# Naslednjih **50** apokalips

# ENDGAME

21. 12. 2012 se bomo še zadnjič poslovili od bližnjih, odigrali zadnjo partijo tenisa, odprli steklenico najljubšega vina, še zadnjič oprali avto, porezali grmovje, božične jelke pa sploh ne bomo postavljali, ker bomo takrat le še čakali, da se razsvetli nebo in nas vse skupaj spremeni v prah. Konec sveta, kot ga poznamo.

Vse lepo in prav. Po drugi strani pa – se spomnite Criswella, jasnovidca iz Burtonovega filma *Ed Wood* (1994)? V 50. in 60. letih minulega stoletja je Jeron Criswell King tudi v resničnem življenju redno nastopal v filmih in TV-oddajah, izdal pa je celo dve knjigi s

kataklizmičnimi in utopičnimi prerokbami. Na ovitku njegove knjige prerokb *Criswell Predicts Your Future From Now To The Year 2000* se bohoto stavek, da se uresniči 87 % vseh njegovih prerokb. Kot recimo tista, da bo Fidel Castro umrl leta 1970. Ali pa tista, da bo leta 1988 asteroid padel točno na London. Ali še boljše – da bo 18. avgusta 1999 konec sveta. Knjigo so prodajali po 1 dolar. Dobil si, kar si plačal: malo denarja, malo (uresničenih) apokalips.

Dejstvo, da kinovstopnica stane komajda kaj več, iz vsega tega umišljanja konca človeštva naredi nadvse filmski fenomen. Konec

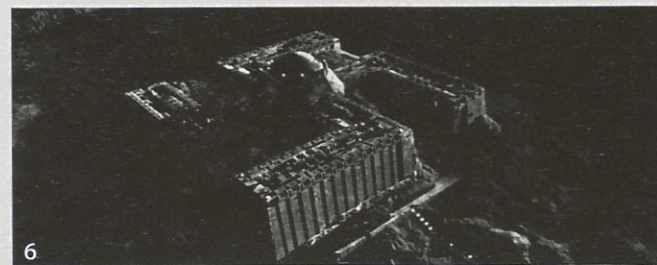
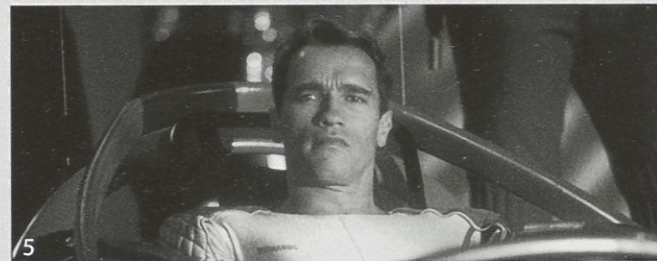
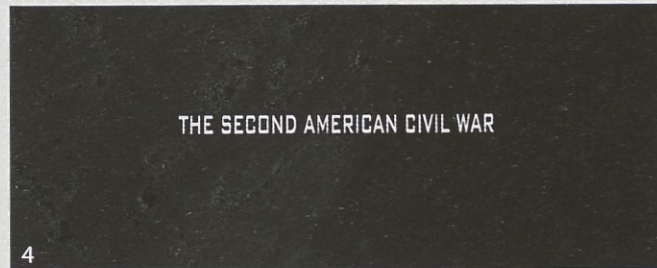
koncev, le katera umetnost je sposobna te temačne napovedi uprizoriti s takšno pričljivostjo in čutno neposrednostjo? Kot pa nas je naučila že Criswellova uničujoča natančnost, kljub domnevnim majevskim prerokbam le obstaja možnost, da se tudi letošnjega decembra ne bo zgodilo prav nič in da bo življenje teklo naprej kot doslej. Prav zato pri *Ekranu* že gledamo naprej in se sprašujemo: katere so tiste apokalipse, ki jih film napoveduje za naslednja leta, desetletja in celo stoletja?

Česa vsega ne bi filmarji privoščili našemu planetu! Od vojn, bolezní, vesoljskih invazij,

ekoloških katastrof, asteroidov, vse do raznih vampirjev, pošasti, robotov. Kataklizme vseh vrst, naravne in družbene, postopne in nenadne, nepričakovane, a nikakor nenapovedane. Uboga mati Zemlja, ubogi njeni prebivalci! Ponujamo vam 50 filmov, ki so si drznili do leta natančno napovedati prihodnost, kriterija za uvrstitev na seznam pa sta bila povsem preprosta. Veljajo le filmi, ki povedo točno letnico apokaliptičnega dogodka od leta 2013 naprej. Filmi kot *Dr. Strangelove* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964, Stanley Kubrick), *Fant in njegov pes* (*A Boy and His Dog*, 1975, L.Q. Jones), *Pobesneli Maks* (*Mad*

*Max*, 1979, George Miller), *Armageddon* (1998, Michael Bay), *Potopljeni svet* (*Waterworld*, 1995, Kevin Reynolds), *2012* (2009, Roland Emmerich), *Dan po jutrišnjem* (*The Day After Tomorrow*, 2004, Roland Emmerich) ali *Vojna svetov* (*War of the Worlds*, 2005, Steven Spielberg) zatorej odpadejo. In kot drugo – naveden mora biti nek *dogodek* (okej, malo fleksibilnosti je potrebne, ker postapokaliptični filmi pogosto povedo le to, v katero leto je umeščeno dogajanje v filmu, ne pa tudi tega, kdaj se je zgodil apokaliptični dogodek, ki je do njega pripeljal). Distopije ne veljajo, čeprav je meja med njima pogosto zabrisana. Vseeno pa

filmi, kot so *V kot vroče maščevanje* (*V for Vendetta*, 2005, James McTeigue), *Fahrenheit 451* (1966, François Truffaut), *Loganov pobeg* (*Logan's Run*, 1976, Michael Anderson) ali *Posebno poročilo* (*Minority Report*, 2002, Steven Spielberg) prav tako odpadejo. Iščemo filme z letnicami. Brez ovinkarjenja in nejasnih metafor – Nostradamus je za mevrže. Bleščeče in poceni: apokalipsa za ceno kinovstopnice. Kupčija, ki jo še vedno lahko dobimo zgolj v kinu.



**1) 2013: Nuklearna vojna - Poštar**  
(*The Postman*, 1997, Kevin Costner)

Ne oddahnimo si prehitro – komaj bo minil letošnji december, že bo tu nov konec civilizacije. Če verjamemo *Poštarju*, bo že leta 2013 Zemlja povsem opustošena zaradi nuklearne vojne v Evropi. Preživeli bodo le afriški levi in pristaši Kevina Costnerja. Kar so dobro uganili – v letu 2013 bodo oboji bolj redki.

**2) 2015: Ubijalske podgane - Rats – Night of Terror**  
(*Rats – Notte di terrore*, 1984, Bruno Mattei in Claudio Fragasso)

Okej, v resnici civilizacijo tukaj uniči nuklearna vojna, je pa res, da imajo preživeli po njej zanimivo težavo. Napadejo jih mutirane ubijalske podgane. Prvi in zadnji postapokaliptični film s komunalno tematiko? Scenarij je napisal Claudio Fragasso, ki bo leta kasneje posnel kultno klasiko *Troll 2* (1990) in bo v izvrstnem dokumentarcu *Best Worst Movie* (2009, Michael Stephenson) še vedno prepričan, da so njegovi filmi nič manj kot mojstrovine.

**3) 2016: Globalno segrevanje - Hell** (2011, Tim Fehlbaum)

Med letoma 2012 in 2016 se bo v skladu z napovedjo nemškega filma *Hell* temperatura dvignila za 10 stopinj, hrane in vode bo manjkalo, sonce pa bo uničilo vso vegetacijo. Človeštvo bo obsojeno na skrivanje v temi, oči pa si bodo ščitili s smučarskimi očali. Človek bi pričakoval, da se bodo vsaj Nemci spomnili česa bolj brihtnega.

**4) 2017: II. ameriška državljanska vojna - Barb Wire** (1996, David Hogan)

V rimejku *Casablanca* namesto II. svetovne vojne iz izvirnika divja II. ameriška državljanska vojna, »*Here's looking at you, kid*« pa postane »*Don't call me babe*«. Dober deal za žensko emancipacijo! A le na videz. Ženske apokalipse, posnete v studijskem okolju (in z moškim režiserjem za povrh) prav zaradi tega filma veljajo za slabo novico.

**5) 2017: Kolaps svetovne ekonomije - Begunec** (The Running Man, 1987, Paul Michael Glaser)

Stephen King je v romanu *Begunec* že leta 1982 napovedal današnji kolaps svetovne ekonomije. Do nasilnih resničnostnih TV-spektaklov smo torej oddaljeni le še slabih 5 let. Kar naj pride. Če bo to nadomestilo oddaje tipa *Moja Slovenija* in *Na zdravje*, bomo pri nas celo občutno na boljšem.

**6) 2018: Invazija nacistov z Meseca - Jekleno nebo** (Iron Sky, 2012, Timo Vuorensola)

Leta 2018 retro nacisti z Lune izvedejo *Meteorblitzkrieg*, medtem pa se na Zemlji Sarah Palin kot predsednica ZDA poteguje že za drugi mandat. Priznajte: če bi se morali odločiti le za eno izmed obeh možnosti, bi morali res dobro razmisliti, katero bi izbrali.

**7) 2019: Vampirski epidemija - Boj za kri** (Daybreakers, 2009, Michael in Peter Spierig)

Po tem, ko že leta 2009 izbruhne epidemija, v kateri se ljudje spremenjajo v vampirje, bo do leta 2019 neokuženih samo še 5 % človeštva, ki ga bodo vampirji uporabili za gojenje krvi v laboratorijskih farmah. Le pazite, komu se boste hvalili s svojo krvodajalsko izkaznico!

**8) 2019: Apokalipsa kot naravno ravnovesje - Zbogom dvajseto stoletje** (Zbogom na dvaesetiot vek, 1997, Aleksander Popovski, Darko Mitrevski)

»21. stoletje se sploh ne bo zgodilo!« je teza makedonskega postapokaliptičnega filma, zmesi *Pobesnelega Maksa* in folk artizma Paradžanova, v katerem je apokalipsa predstavljena kot dejstvo vsakega naravnega cikla. Na začetku smo seznanjeni, da bodo preživele le živali. Kar je brihtno – ker ne povedo, ali mislijo tiste prave ali nas, človeške.

**9) 2019: Nuklearna vojna - Novi barbari** (I nuovi barbari, 1983, Enzo G. Castellari)

Italijanski postapokaliptični film 80. let je bil mahnjen na letnice, pogosto kar v naslovih: *2019 – Dopo la caduta di New York*, *Anno 2020 – I gladiatori del futuro*, *I guerrieri dell'anno 2072*, *Gli sterminatori dell'anno 3000* itn. V *Novih barbarih* je nastavek tipičen za ta trend – po nuklearni vojni se posamezne tolpe v slogu *Pobesnelega Maksa* v opustošenem okolju borijo za prevlado in zadnje naravne vire. Vrhunec: eden izmed likov reče: »*Knjige – zaradi tega se je sploh začela ta apokalipsa!*« In raztrga Sveto pismo na pol.

**10) 2020: Napad velikanskih zmajev - Vladavina ognja** (Reign of Fire, 2002, Rob Bowman)

Do leta 2020 bo človeštvo domala izbrisano z Zemlje, in to zaradi poskusa iztrebljenja velikanskih zmajev, pri katerem je bilo človeštvo prisiljeno uporabiti jedrsko orožje. To so isti zmaji, ki so daleč v preteklosti bojda iztrebili že dinozavre, sedaj bodo pa še nas. Njam.

**11) 2020: III. svetovna vojna - The Show Must Go On** (2010, Nevio Marasović)

Eden iz naše bližine. Medtem ko šest parov v Zagrebu vstopi v resničnostni šov, kjer bodo 6 mesecev popolnoma odrezani od sveta, se zunaj in širše po Evropi začne III. svetovna vojna, ki celino spremeni v razdejano bojišče. Tekmovalci še naprej igrajo svojo igro, ne vedoč za razmere zunaj. Velik dosežek: film pokaže, da *Big Brother* dejansko ima tudi kakšno dobro plat.

**12) 2021: Pandemija nevrološkega sindroma - Johnny Mnemonic** (1995, Robert Longo)

Po svetu bo zaradi prevelike odvisnosti od tehnologije pustošil smrtno nevaren sindrom NAS (*Nerve Attenuation Syndrome*), ob tem pa še vladavina megakorporacij in divjanje informacijskih vojn. Hec pa je, ker mora Keanu Reeves v možganih shraniti za 320 GB podatkov, a lahko zaradi tega umre, ker jih lahko po teoriji tega filma človeški um prenese le 160 GB. S takimi prerokbami bo ta film prvi, ki ne bo videl leta 2021.

**13) 2022: Kanibalski holokavst - Zeleno sonce** (Soylent Green, 1973, Richard Fleischer)

Tiha apokalipsa: ljudje postanejo ljudožerci. Ne da bi se tega zavedali. Charlton Heston je bil takrat že spreobrnjeni desničar, zagovornik Nixona in zasebne uporabe orožja, zato je levičarsko-veganski prizor, v katerem si s kislim izrazom na obrazu tlači solato v usta, še posebej zabaven.

#### 14) 2024: Uničenje ozonskega plašča - *Highlander II* (Highlander II: The Quickening, 1991, Russell Mulcahy)

Ozonski plašč dokončno izgine, ljudje umirajo, zato naredijo umetni ščit okrog Zemlje, zaradi česar pa je vse temno in so vsi nesrečni. Vse je narobe, še najbolj pa film sam: Mulcahy se pač nikdar ni pustil prepričati, da bi filme prepustil drugim, sam pa preprosto ostal režiserska ikona glasbenega videa 80. let.

#### 15) 2024: Kuga - *Beyond the Time Barrier* (1960, Edgar G. Ulmer)

Ameriški pilot leta 1960 vzleti z letalom, a gre skozi časovno zanko in pristane v letu 2024. Tam po drugi strani že pol stoletja pustoši kuga kot posledica nuklearnih testov, zato se vsi ljudje spremenijo v mutante (neplodne za povrh) in živijo pod zemljo. Pilot mora zdaj oploditi najlepšo predstavnico njihove skupnosti. Ki je tudi gluho-nema. Feminizem? Pozabite. Patriarhalnost je večna.

#### 16) 2025: Prenaseljenost in onesaženje -

##### *Rdeči planet* (Red Planet, 2000, Antony Hoffman)

Zaradi prenaseljenosti in onesaženja se človeštvo po letu 2025 zave, da mora poiskati nov planet, zato začnejo s kolonizacijo Marsa. Tja začnejo pošiljati sonde z algami, ki jih na rdečem planetu sadijo, da bi proizvajale kisik. Simptomatično za našo civilizacijo: raje ozelenimo puščave na nekem oddaljenem planetu kot pa tiste pred lastnim nosom.

#### 17) 2025: Nuklearni holokavst -

##### *Endgame – Bronx lotta finale* (1983, Joe D'Amato)

Ob soft porničih z Emmanuelle je Joe D'Amato posnel tudi tale markanten prispevek italijanskemu postapokaliptičnemu filmu, v katerem je New York v razvalinah, po ulicah divjajo mutanti, za družbeni red pa skrbi nasilni televizijski spektakel, v katerem se odvija nasilen lov za človeškimi kandidati. Od režiserja, ki je posnel vrsto *mockbusterjev* (*Caligula 2*, *All the President's Women* ...) je bilo pač težko pričakovati, da bo zamudil s kopiranjem takrat ravno natisnjene *Begunca* Stephena Kinga.

#### 18) 2026: III. svetovna vojna - *Zvezdne steze: Prvo srečanje*

##### (*Star Trek: First Contact*, 1996, Jonathan Frakes)

V univerzumu filmov in serij *Zvezdne steze* se med letoma 2026 in 2053 globalni konflikti okrog genskih manipulacij in spremembe človeškega genoma razvijajo v III. svetovno vojno, ki jo zaznamujeta nuklearni holokavst in genocid, v katerem umre 600 milijonov ljudi. Zaradi sevanja nemudoma po vojni ukažejo eliminacijo ljudi z mutacijami, da se ne bi prenesle na naslednje rodove. Človeštvo po tem obrne nov list v zgodovini – leta 2063 izumijo *warp drive* in navežejo prvi stik z vesoljskimi bitji. Optimizem šteje.

#### 19) 2027: Človeška neplodnost - *Otroci človeštva*

##### (*Children of Men*, 2006, Alfonso Cuarón)

Vse skupaj se zdi le metafora, a je vseeno prepričljivo: civilizacija zaradi nenadne in dolgotrajne pandemije ženske neplodnosti drsi v izumrtje, družbe pa so v militariziranem kaosu. Plus, Pete Doherty z The Libertines izvaja komad *Arbeit Macht Frei* kot dokaz, da tega glasbenika resnično privlači vse, kar vsaj malo diši po uničenju.

#### 20) 2029: Vojna robotov proti človestvu -

##### *Terminator* (1984, James Cameron)

Cameronov prvi film se odpre s prizorom potekajoče apokalipse v

Los Angelesu leta 2029, glede letnice njenega začetka pa se franšiza nikoli ni mogla odločiti. V *Terminatorju II* je to 1997, v *Terminatorju 3* je to 2004, v *Kronikah Sarah Connor* pa (zaenkrat) 2011. Odločite se že enkrat!

#### 21) 2030: Epidemija odpovedi organov -

##### *Repo! The Genetic Opera* (2008, Darren Lynn Bousman)

Izbruhne masovna epidemija odpovedi človeških organov, kar pripelje do ustanovitve megakorporacije, ki doseže legalizacijo trgovine z organi ter podpisuje pogodbe z umirajočimi ljudmi, ki jih potem nasilno izsiljuje, če ne morejo plačevati. Kar je dovolj verodostojno. Gotska estetika in rockovsko poziranje v filmu pač ne.

#### 22) 2031: Nuklearni eksperimenti -

##### *Frankenstein Unbound* (1990, Roger Corman)

Medtem ko izginjajo še zadnji koščki pragozda, doktor Joe Buchanan (John Hurt) izumi jedrsko superorožje z vrsto stranskih učinkov. Odpirajo se črne luknje, časovni portali, ljudje izginjajo, na koncu pa Zemlja postane ledena puščava, kjer so zadnji ljudje stisnjeni v enem samem mestu. Ena redkih pojavitev Michaela Hutchencea na filmu, ki kljub povprečni igri v Cormanovem kontekstu deluje povsem dostojno.

#### 23) 2033: Trk kometa v Zemljo -

##### *Tank bejba* (Tank Girl, 1995, Rachel Talalay)

Komet bo udaril v Zemljo in svet spremenil v puščavo, po kateri 11 let sploh ne bo deževalo. Nič drugega kot le še en v vrsti izgovorov za kopiranje *Pobesnelega Maksa*.

#### 24) 2037: Razpad Lune - *Časovni stroj*

##### (*The Time Machine*, 2002, Simon Wells)

Ena bolj spektakularnih kataklizem: pretirano izkopavanje vrže Luno iz orbite, njeni deli pa začnejo padati na Zemljo, s čimer povzročijo večinsko izumrtje človeške vrste. Ne vem, ali bi to moralo biti grozeče, ampak izgleda tako kul, da bi se človek kar zleknil na travnik in užival v spektaklu.

#### 25) 2037: Razpad ozona in nuklearni holokavst -

##### *Mindwarp* (1992, Steve Barnett)

Neposredni prednik *Matrice*. Dekle se iz virtualnega sveta zbudi v opustošeno radioaktivno pokrajino, po kateri divjajo nasilni in groteskni mutanti. Na traktorjih. Na koncu se izkaže, da je tudi to fikcija, ki je bolj realna od realnosti same. Definitivno preveč briljantno za B-film.

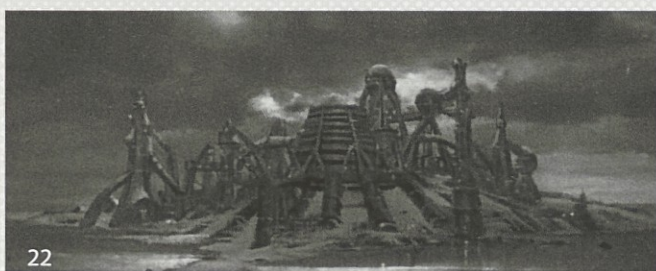
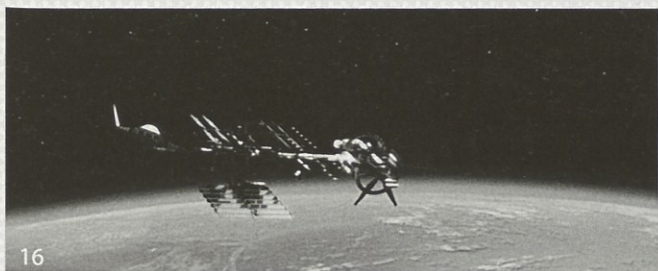
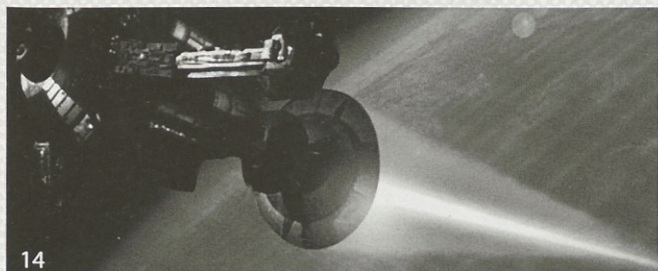
#### 26) 2038: Izčrpanje naravnih virov -

##### *Moon 44* (1990, Roland Emmerich)

Vsi naravni viri na Zemlji so porabljeni, zato multinacionalke vse agresivneje potujejo v vesolje, kjer iščejo rudnine na planetih in njihovih lunah. Tam podjetja z bojnimi roboti in s težko oboroženimi obrambnimi sistemi bijejo vojne za posest in rudnine. Emmerich je neutruđen – *Moon 44* predstavlja le eno izmed njegovih zgodnjih temačnih napovedi, ki bodo vodile preko *Dneva neodvisnosti* do *Dneva po jutrišnjem* in 2012.

#### 27) 2039: Svetovne vojne - *Tekken* (2010, Dwight H. Little)

Do leta 2039 bodo svetovne vojne uničile civilizacijo, svet si bo razdelilo 8 megakorporacij, na ulice pa se bodo naselili revščina, nasilje,

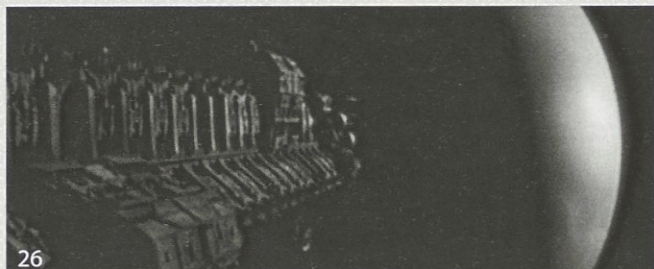




25



31



26



32



27



33



28



34



29



35



30



36



kaos in krvoločne športne igre. Za nas tudi takrat še ne bo napredka – sodeč po zemljevidu v filmu bo Slovenija tudi takrat globoko na evropskem Vzhodu.

**28) 2041: Komercializacija potovanja skozi čas - *Time Chasers/Tangents* (1994, David Giancola)**

Človek bi na seznam raje uvrstil *Nazaj v prihodnost 2*, a se Biffova distopična družba iz leta 2015 le stežka uvršča med apokalipse. Naj kot nadomestek služi tale po(ne)srečen izdelek, nad katerim si je dala duška tudi ekipa serije *Mystery Science Theater 3000*. Mladenič izumi časovni stroj in napravo proda korporaciji, potem pa potuje v leto 2041 in odkrije, da so uničili prihodnost. Zdaj si pa predstavljajte, kako smešno to izgleda v filmu za 150.000 dolarjev.

**29) 2044: Vesoljska invazija - *Vsiljivec* (Impostor, 2001, Gary Fleder)**

Film po zgodbi Philipa K. Dicka. Zemljo napadejo vesoljci iz 4,2 svetlobnega leta oddaljenega in Zemlji najbližjega zvezdnega sistema Alfa Kentavra. Kot obrambni ščit pred napadi iz vesolja nad mesti na Zemlji vzpostavijo ogromne elektromagnetne kupole. Mnoga nezaščitenata mesta, vključno s Parizom, so uničena, demokracijo pa je zamenjala globalna, na vojaški prevladi temelječa diktatura. Ne zveni nič posebnega, je pa zato Dickova androidna zgodba v slogu *Iztrebljevalca* toliko boljša.

**30) 2044: Nuklearna vojna in izumrtje vseh moških - *Sexmission* (Seksmisja, 1984, Juliusz Machulski)**

V tej kulturni poljski satiri se dva moška leta 1991 kot prva v zgodovini prijavitata na poskus iz hibernacije, vendar namesto dogovorjenih 3 let prespita kar 53 let. Zbudijo ju leta 2044, ko je zunaj že zdvijala jedrska vojna, v kateri so zaradi sevanja izumrli vsi moški, feministična diktatura pa zdaj zahteva menjavo spola za vse moške časovne popotnike. Dodatek k *Paradi penisov* iz letošnjega julijskega *Ekrana*: film se konča s kadrom otroškega penisa, s katerim pošlje slikovito in neposredno sporočilo komunističnemu režimu.

**31) 2050: Ugaslo sonce - *Sončna svetloba* (Sunshine, 2007, Danny Boyle)**

Sonce bo začelo ugašati, človeštvo se zaradi nove ledene dobe sooča z izumrtjem, zato na Sonce leta 2050 prvič, leta 2057 pa še drugič pošljejo mogočni eksploziv, ki bi teoretično lahko povzročil njegovo ponovno rojstvo. Res gre za pripovedni plagiat Scottovega *Osmega potnika* in Kubrickove *Odiseje v vesolju*, a je vsaj dostojen.

**32) 2055: Uničenje ekosistema - *Doba neumnosti* (The Age of Stupid, 2009, Franny Armstrong)**

London bo pod vodo, Las Vegas zasut s peskom, Sydney v plamenih, ledu na Arktiki ne bo več, niti gozdov. Vse to zaradi podnebnih sprememb, ki smo jih začeli povzročati mi danes, na prelomu 21. stoletja. Celoten človeški arhiv bo shranjen v mogočni stolpnici na morju severno od Norveške – primerki vseh živečih vrst organizmov, celotni muzeji, knjižnice in tudi vizualni arhiv celotne zgodovine človeštva. Izvodov revije *Ekran* žal ni videti.

**33) 2058: Globalna nuklearna katastrofa - *Ultra Warrior* (1990, Augusto Tamayo San Román in Kevin Tent)**

B-film v kakovostnem razredu produkcij Edwarda D. Wooda, v katerem

vesoljski obrambni sistem pomotoma usmeri jedrske konice proti Zemlji. Zaradi sevanja preživeli ljudje mutirajo, vzpostavi se fašistična diktatura, bogati si zgradijo izolirana mesta, revni pa tavajo po puščavah. Vse to v 80 minutah, polnih arhivskih posnetkov iz drugih filmov. Tako *camp*, da še med besedi Kansas City uspejo vtakniti vejico.

**34) 2058: Izčrpanje naravnih virov - *Izgubljeni v vesolju* (Lost in Space, 1998, Stephen Hopkins)**

Ozonski plašč se bo stanjšal za 40 %, fosilnih goriv na Zemlji ne bo več, zato se bo človeštvo v miru odpravilo kolonizirat nove planete v vesolju, in sicer s hipervrat, ki omogočajo varne postojanke pri potovanju v svetlobni hitrosti. Kot v vsakem spodobnem *ripoffu* *Zvezdnih stez* imajo vesoljski teroristi povsem enake ideje.

**35) 2075: Nuklearni izbris ZDA - *The Beach Party at the Threshold of Hell* (2006, Jonny Gillette in Kevin Wheatley)**

Tristo milijonov mrtvih, 17 največjih ameriških mest izbrisanih in samo milijon preživelih Američanov, ki bodo vzpostavili Novo Ameriko. Preostanek sveta, seveda, kot za marsikateri drug ameriški film, kot da ne obstaja.

**36) 2078: Virusna pandemija - *Ultraviolet* (2006, Kurt Wimmer)**

Izbruhne pandemija virusa HGV, sprva zasnovanega kot laboratorijsko razvito vojaško orožje, ki pa uide izpod nadzora. Virus povzroči »vampirске simptome« in smrt po 12 letih od okužbe, zato začnejo okužene množično trpati v izolirana poslopja in jih ubijati. Milla Jovovich potem sproži revolucijo in še enkrat reši svet – verjemite, če morete.

**37) 2084: Invazija vesoljcev - *Poslednji obračun* (Ritânâ, 2002, Takashi Yamazaki)**

V tem japonskem znanstvenofantastičnem akcionerju je človeštvo na robu izumrtja v odmaknjemem zatočišču v Tibetu, saj so svet zavzeli vesoljci rase dagger. Po drugi strani pa v tistem času izumijo tudi časovni stroj, zato pošljejo predstavnico v leto 2002, ko je prvi dagger pristal na Zemlji in začel signalizirati začetek invazije svojim kolonizatorskim rojakom. Še enkrat več se izkaže, da to sploh ni res in da so ljudje za vojno krivi kar sami.

**38) 2085: Porno apokalipsa - *Horizon* (2011, Sam Hain)**

Ste mislili, da bo porno industrija zamudila apokalipso? Jok! Podjetje Wicked Pictures je zajahalo trend z »visokopračunskim porničem«, v katerem leta 2085 vesoljci napadejo Zemljo, skupina postavnih moških in žensk pa se odpravi v vesolje rešit Zemljo z nuklearnimi konicami. Pot je dolga, razplamtijo se čustva in ... No, saj veste, kaj sledi.

**39) 2095: Vojna robotov proti človeštvu - *Animatrica* (Animatrix, 2003, Peter Chung et al.)**

V univerzumu filmske serije *Matrica* človeška vrsta leta 2095 povleče obupano potezo v vojni proti inteligentnim robotom. Z operacijo *Temna nevihta* človeška vojska z nanodelci zatemi atmosfero in robotom (ter sebi) prepreči dostop do sončne energije. Stroji potem vseeno dobijo vojno, a zaradi pomanjkanja svetlobe nimajo energetskih virov, zato se začnejo napajati s človeškimi telesi in vzpostavijo matrico, kot jo vidimo v filmski trilogiji.

**40) 2110: Onesnaženje - *Wall-E* (2008, Andrew Stanton)**

Zemlja bo zaradi nebrzdanega potrošništva do vratu v smeteh in

popolnoma zastrupljena, zato vladna korporacija Buy'n'Large evakuira celoten planet in prične 700-letno življenje v vesolju. Pixarjeva ideologija v najbolj pristni obliki – kapitalizem še kritizirajo, proti ameriškemu imperializmu kot zastavonoši sveta pa nimajo čisto nič.

**41) 2126: Propad ekosistema in izumrtje človeštva - A.I. umetna inteligenca (A.I. Artificial Intelligence, 2001, Steven Spielberg)**

Pripoved o apokalipsi v tem filmu sicer ni posebej izvirna, je pa kar nekaj pozornosti vzbudilo dejstvo, da je A.I. eden zadnjih filmov, v katerih so pred napadi septembra leta 2001 pokazali newyorška dvojčka. Za razliko od *Spidermana* jih tukaj niso digitalno izbrisali iz kasnejših DVD izdaj, zato sta v filmu še vedno vidna v potopljenem New Yorku leta 2126 in tudi 200 let kasneje, ko je človeštvo v filmu že zdavnaj izumrlo.

**42) 2139: Ekološki kolaps -**

***Dredd* (Judge Dredd, 1995, Danny Cannon)**

Po globalni spremembi podnebja Zemlja postane strupena puščava, ki jo sedaj imenujejo Prekleta Zemlja. Ljudje so stisnjeni v nekaj megapolisov, na ulicah vlada nasilje, ljudje jedo reciklirano hrano, kip svobode je obdan s stolpniciami, zakon pa v roke vzame nova kasta. No, saj okoliščine v resnici niso pomembne. Dajte Stalloneju orožje v roke, pa bo srečen.

**43) 2150: Vesoljska kolonizacija -**

***Daleks' Invasion Earth: 2150 A.D.* (1966, Gordon Flemyng)**

Eden iz zakladnice Dr. Whoja. Vesoljci napadejo Zemljo, uničijo vsa vlemesta in zasužnjijo človeštvo. A najboljša razlaga v filmu je ta, da rasa dalekov zdaj vrta v Zemljino jedro, da bo skozi luknjo izbruhnila magma in da bo ves planet postal velik motor, ki jim bo omogočil, da ga bodo lahko pognali do svoje galaksije! In da – film je prav tako neumen kot ideja sama.

**44) 2174: Prenaseljenost, lakota, vojne -**

***Pandorum* (2009, Christian Alvart)**

*Memento* v vesolju. Skupina astronautov se zbudi na vesoljski ladji in nimajo pojma, kaj tam počnejo. Seveda je vmes na Zemlji že vse uničeno, saj rast svetovnega prebivalstva vodi v malthusovski scenarij do popolnega uničenja. Izkaže se, da gre za nekakšno Noetovo barko na poti na nov planet. Super premisa, škoda za kičaste pošasti, ki res niso za nikamor, še najmanj pa za v dober film.

**45) 2188: Nuklearna svetovna vojna -**

***World Without End* (1956, Edward Bernds)**

Smešno, kako v B-filmih iz 50. let ljudje tako preprosto prestopajo v času. Tukaj se vesoljska odprava na poti mimo Marsa naenkrat znajde v postapokaliptični prihodnosti, v kateri so Zemljo razdejale jedrske vojne, planet pa zdaj naseljujejo mutanti na kulturni ravni ljudi iz kamene dobe. Še dobro, da pokažejo tudi kakšne stare posnetke jedrskih testov, ker so vse ostalo posneli kar v studiu.

**46) 2267: Razpad ekosistema -**

***Cargo* (2009, Ivan Engler in Ralph Etter)**

Švicarski visokoproračunski *sci-fi* se začne z razlago, da na Zemlji ni več možno živeti, zato ljudje na preobljudenih postajah krožijo v orbiti in se za povrh soočajo še s terorističnimi napadi. Večina sanja o življenju na idiličnem planetu Rhei, ki je izmed vseh odkritih najbolj

podoben Zemlji. Znova se izkaže, da je vse skupaj zgolj simulacija v slogu *Matrice* in da na ta način korporacija služi denar, Zemlja pa si je v resnici že zdavnaj opomogla od prvotne ekološke katastrofe.

**47) 2455: Onesnaženje, podnebne spremembe in vojne -**

***Jason X* (2001, James Isaac)**

Zemlja je mrtev planet, zato človeštvo živi na Zemlji Dve. Poleg tega je bila enkrat pred tem vojna, ki se je imenovala Microsoftov konflikt, v kateri so se ljudje bojevali z lastnimi udi (?!). Zaradi očitnega pomanjkanja produkcijskih sredstev moramo filmu – desetemu v franšizi *Petek trinajsti* – pač verjeti na besedo.

**48) 2505: Veliki plaz smeti - *Idiocracy* (2006, Mike Judge)**

Plazovi so ponavadi dogodki lokalnega obsega, daleč od kakšnih globalnih apokalips. A tale ne. Na začetku 26. stoletja bo civilizacija proizvedla toliko smeti, da bodo iz njih sestavljene cele gore. Ena izmed njih se bo zrušila v apokaliptičnem dogodku, ki ga bodo imenovali Veliki plaz leta 2505. Do takrat bo v skladu s premiso filma večina ljudi tako ali tako preneumnih, da bi se dali motiti.

**49) 3028: Končno uničenje Zemlje -**

***Titan A.E.* (2000, Don Bluth in Gary Goldman)**

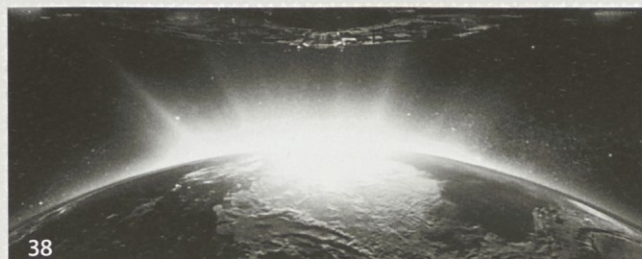
Vesoljci napadejo Zemljo z mogočnim orožjem in jo raztreščijo na prafaktorje. Koščki planeta med eksplozijo treščijo še v Luno, ki jo prav tako raznese. Kakšen čudovit in nepovratno dokončen konec! ...

**50) 3978: Človeško izumrtje in vladavina opic - *Planet opic* (Planet of the Apes, 1968, Franklin J. Schaffner)**

... ampak jasno, nekdo mora imeti zadnjo besedo in kdo drug bi to bil kot univerzum serije *Planet opic*, ki kar noče in noče stran, ne glede na to, kako slaba so njena nadaljevanja. Leta 3978 je tisto, ko štirje astronauti pristanejo na neznanem planetu, kasneje pa se izkaže, da gre za Zemljo, na kateri ni več človeške civilizacije. V skladu s časovnico franšize začnejo med leti 3400 in 3500 opičnjaki ljudi uporabljati za medicinske eksperimente, s čimer postanemo živali in nas kot vrsto praktično izbrišejo s planeta. Glede na vse, kar smo storili materi Zemlji v naštetih 50 filmih – edino pošteno.



37



38



# Dan po apokalipsi: snemanje filma se lahko začne

Janez Strehovec

Pobesneli Max 2

Konec sveta je zgodovinski in zato spremljiv koncept, razvija se v času in artikulara se v različnih oblikah. O koncu sveta je spregovorila Biblija (Janezovo razodetje), to temo so skušali opisati, uglasbiti, naslikati in uprizoriti različni tradicionalni mediji (ni malo del, ki so se ukvarjala s to temo), sprenevedali pa bi se, če ne bi omenili medijev, ki so v koncu sveta prepoznali motiv, ki zanje nikakor ni naključna spodbuda, ampak funkcionira kot pravcati generator njihove avtentične produkcije in reprodukcije. Razumljivo je, da pri tem mislimo predvsem na film ter video in računalniške igre, dialog s kataklizmami vseh vrst pa ni tuj niti radiu in televiziji.

Še posebno holivudski filmi so opredeljeni s tematiko konca sveta, in sicer v prav posebnem smislu, ki vključuje takšen konec v obliki izhodišča za nekaj drugega, namreč za postapokaliptično stanje in scenarije, ki sledijo iz njega. Se pravi za tisto, kar koncu sledi; mislimo na učinek apokalipse na *dan pozneje*, *28 dni pozneje* ali *pojutrišnjem*, zato ne preseneča, da že dolgo govorimo o apokaliptičnem in postapokaliptičnem filmu kot posebnih (pod)zvrsteh ZF-filmov, ki se vsako leto obnavljata z novimi in novimi filmi in tudi, ko gre za uspešnice, z njihovimi izpeljankami v zvrsti videoiger. Novi Hollywood je danes področje industrije videoiger, pri tem pa je pomembno, da nikakor ni v kakem večjem konfliktu s prvim, se pravi filmskim Hollywoodom, kajti oba sta vraščena v svet novih medijev, obvladanem z novimi tehnologijami, s softverom in z ekonomijo finančnih trgov, uresničeno v obliki kulture in spektakla.

Obe področji potrebujeta drug drugega in se med sabo vedno intenzivneje oplajata; videoigre potrebujejo nove filmske zgodbe in mite in tudi filmi uspešnice se pogosto odprejo igralčevemu vstopu vanje v okviru igrske nadgraditve takega filma. ZF-filmska uspešnica se praviloma ne nadaljuje le v posodobljenih različicah (se pravi, v drugi, tretji ... verziji uspešnega filma), ampak se uresniči tudi v mediju videoiger; prav tako pa tudi film posega k videoigram v smislu rezervoarja tem, ki jih je vredno posneti, in ikonografije. Inspiracijo dobijo njegovi junaki tudi od tistih, ki se v videoigrah uspešno prebijajo preko različnih nivojev in podjetno nabirajo točke. Videti je, kot da junak sodobnih filmov v svojih spopadih

z nasprotnikom nima v roki le takega ali drugačnega orožja, ampak tudi igralno konzolo, kajti pot se mu, preprosto rečeno, odpira, kot bi šlo za njegovo napredovanje v videoigrah (da posebnih učinkov in položaja kamer niti ne omenjamo).

Apokaliptični in postapokaliptični film sodita med ZF-filme, tam pa srečamo tudi glede na scenografijo, pripovedno strukturo in oblikovanje glavnega junaka njima precej sorodne filme katastrof, katerih zaplet se osredotoča na strašne in presežne dogodke, ob katerih so posamezniki poklicani k usodnim odločitvam, kajti v boju z apokaliptičnim nasprotnikom (ali z naravno ali nadnaravno grožnjo) se iznenada znajdejo v položaju, ko so izzvani k dejanjem, ki implicirajo celo možnost rešilnih aktivnosti na globalni ravni. To pomeni, da se njihove vloge profilirajo na dveh ravneh, in sicer v okviru osebnega boja za preživetje in hkrati v iskanju herojskih možnosti, da na podlagi presežnega znanja ali spretnosti, ki pripadajo junaku (in tudi naključij, ki opredeljujejo njegovo situacijo), sami zaustavijo ali premagajo apokaliptično nevarnost. Atomske katastrofe, grožnje iz vesolja (od meteoritov do nezemljanov), nalezljive bolezni, globalno segrevanje, konec neobnovljivih virov energije, pa tudi potresi, ledene dobe, hurikani, požari ipd. so hvaležne teme (post) apokaliptičnih filmov in filmov katastrof, med katerimi naj omenimo le nekaj uspešnic, in sicer *Loganov beg* (Logan's Run, 1976, Michael Anderson), *Planet opic* (Planet of the Apes, 1968, Franklin J. Schaffner), *Pobesneli Max 2* (Mad Max 2: The Road Warrior, 1981, George Miller), *Zadnji udarec* (Deep Impact, 1998, Mimi Leder), *Dan potem* (The Day After, 1983, Nicholas Meyer), *The Stand* (1994-), *Armageddon* (1998, Michael Bay), *Vladavina ognja* (Reign of Fire, 2002, Rob Bowman) in *Jaz, legenda* (I Am Legend, 2007, Francis Lawrence).

Ob teh naključno izbranih filmih pa brez težav lahko naštejemo še nič manj gledljive uspešnice, kot so *Dan neodvisnosti* (Independence Day, 1996, Michael Bay), *Pobeg iz Los Angelesa* (Escape from L.A., 1996, John Carpenter), *Vulkan* (Volcano, 1997, Mick Jackson), *Dan po jutrišnjem* (The Day After Tomorrow, 2004, Roland Emmerich), korejski *Dragon Wars* (D-War, 2007, Hyung-rae Shim), *2012* (2009, Roland Emmerich), *Nevidno zlo: Drugi svet* (Resident Evil: Afterlife, 2010, Paul



Svetovna invazija: Bitka Los Angeles

W.S. Anderson) in *Svetovna invazija: Bitka Los Angeles* (Battle Los Angeles, 2011, Jonathan Liebesman). Kaj je skupni imenovalec teh filmov, h katerim lahko dodamo še *Pred vašimi vrati* (Right at Your Door, 2006, Chris Gorak)? V njih se katastrofe vseh vrst (ne gre le za tam pričakovane, kot je rušilni potres) dogajajo na prav posebni lokaciji, in sicer v Los Angelesu (vsaj v nekaterih prizorih postanejo njegove ceste in *skyline* poglobljena mesta, kjer se odloča o temeljnih rečeh, po katerih si zapomnimo tiste filme). Mesto, v katerega enem delu se podeljuje prestižne nagrade in v katerem se snemajo visokoproračunski (in, razumljivo, tudi ceneni filmi), je, ko razmišljamo o filmih katastrof in postapokaliptičnih filmih, prizorišče, v katerem se vse spektakularno ruši, otpne v mrazu, potem segreva in se končno dvigne v ognjeniku. Teško si je, ko gre za popularno kulturo, zamisliti bolj instantno mesto, kot je L.A., v katerega so tako rekoč programirane in zakodirane katastrofe. Srečujemo se z mestom, ki je postavljeno v modus rušenja in novega sestavljanja, katastrofe in rojstva, izginotja in oživitve. Ne gre za zmagoslavje tistega »nikoli več«, ampak za vstajenje tistega, kar sledi in prihaja, za odpiranje tistemu jutri in pojutrišnjem.

Lahko bi celo rekli, da je to mesto (pre) kodirano v obliko, v kateri je na razpologo za večsmerne manipulacije z recimo kar filmskim strojem, ki ga bo zdaj pospešil, drugič upočasnil, zavrtel nazaj, potem pa pospešeno odvrtil naprej, tako da ta vsebi-

na, se pravi instantni Los Angeles, govori v jeziku, ki ga prej še ni bilo, stalno je prisiljen v nove besede-podobe-virtualna telesa, kajti ta (izsiljeni, umetelni) jezik izhaja prav iz strojne manipulacije njegove izvirne kode. (Tudi kadar sem v tem mestu, ga zaznavam stalno pod grožnjo katastrofe, se pravi kot skrajno derealizirano entiteto, ki se v živo spreminja; jasno, da gre pri tem za subjektivno občutenje, ki pa ima oporo tudi v vsem tistem, kar vem o tem mestu in sem o njem izkusil tudi skozi optiko množične kulture, še posebno filma. Ta vednost o mestukatastrofi pa mi nikakor ni povzročala neugodja med mojimi številnimi obiski v njem, sicer pa moje prijateljevanje z L.A.-jem že ni več tako intenzivno, kot je bilo skozi vsa 90. leta 20. stoletja, ko sem ga vsako zimo redno obiskoval. Leta 2008 sem odkril drugi Los Angeles, in sicer azijski Singapur, v katerega se od takrat redno vračam in ga izkušam kot nov laboratorij za svoje vaje iz zaznavanja nenavadnih ikonografij, pa tudi hitrosti in morfologije padanja, približevanja in izginjanja.)

Ko omenjamo postapokaliptične filme in filme katastrof, lahko brez težav odkrivamo v njih vrsto vsebin (in ikonografij) militarizma, rasizma, mačizma, tehnodeterminizma, amerikanizma in slavljenja visokih tehnologij, zato ob njih ni posebno težko razviti kritike, ki zadeva stereotipe sedanje globalizirane množične kulture z vodilno vlogo nadnacionalnih korporacij, toda s takšnim početjem se posebnost obravnavanega področja

nikakor ne izčrpa. Tisto, kar aktivistična analiza postavlja v oklepaje (in pogosto povsem spregleda), so stvari, ki zadevajo tisti dispozitiv sedanjega posameznika, v katerem je umeščen v odnos do sodobne tehnologije (pa tudi spektakelske ekonomije kot kulture), prav tako pa takšna, recimo pogojno, družbenokritična analiza ne zajame same tehnološke posebnosti filma in (novo) medijske specifikke današnjih gibljivih podob. Na kaj mislimo pri tem?

Filmi na temo katastrof in (post)apokaliptični filmi ne posegajo po temah, ki jih tako usodno opredeljujejo, naključno ali pa recimo naivno in enostavno, ker jih je prijetno snemati, tudi njihov finančni uspeh ni tako ekstremno ugoden v primerjavi z uspešnicami v drugih zvrsteh. Nasprotno, videti je, da je generator obeh podzvrsti neka globlja povezava med tematiko in samimi filmskimi (ter danes tudi novomedijskimi) postopki. Premislek o tem, kako se dela film, o čemer je bilo veliko povedanega in prikazanega v *Možu s filmsko kamero* (Chelovek s kino-apparatom, 1929, Dziga Vertov), nam pokaže, da govorica gibljivih podob pospešeno steče v trenutku, ko lahko začne nekaj graditi na novo, reševati, uničevati in oblikovati junake, aranžirati scene in vzbujati atmosfero, ki stimulirajo percepcijo. Geslo »konec sveta je samo začetek« je spremljevalec dogajanja na tem področju.

Ko pride do konca sveta (apokalipse, kataklizme), je iznenada vse v ruševinah,

ki niso nekaj negativnega, recimo kosovni material za odpad. Nasprotno, so podatkovna zbirka, (pomislino na ženo Dzige Vertova, ki v *Možu s filmsko kamero* prenaša in preklada kolute posnetih gradiv, kar je opazil tudi Lev

Manovich v svojem *Jeziku novih medijev*<sup>1</sup>), v katero se lahko poljubno posega, jemlje iz nje in začne graditi na novo. Kaj velikega (ne le v umetnosti, ampak tudi na drugih področjih, recimo v politiki) pogosto nastane iz ruševin. Apokalipsa je zaustavila čas in ga postavila v rezervoar; *zdaji se* zdaj kopicijo ob navpičnici, čas, ki šteje, je le povečana sedanost, v katero se stekajo pretekli in prihodnji časi. Zaustavljen in povečan čas je podlaga, na kateri se lahko začne oblikovati glavni junak, ki mu tudi ruševine (benjaminovski okruščki) služijo kot spodbuda za njegovo mesijansko prebivanje iz izhodiščne konfliktna situacije. Ker ima povečani čas (v njem se slišijo, so jasno razločljive njegove enote, recimo sekunda ob sekundi), lahko stvari premisli in se o njih odloči. V iskanju rešitev za svoje preživetje iznenada odkrije nastavke za akcijo, ki bo lahko koristila tudi njegovim bližnjim, skupnosti in celo človeštvu v celoti.

Junak (post)apokaliptičnih filmov je izrazit filmski junak, podlage za prepričljivejši, ne le na psihično vživetje vezan vstop v njegovo vlogo pa omogoča novomedijska zvrst videoiger, katere osnovne posebnosti je Alexander Galloway opisal z besedami: »Če so fotografije podobe in filmi gibljive podobe, potem so videoigre akcije.«<sup>2</sup> Še natančneje pa je o tem spregovoril teoretik kiberteksta Espen Aarseth: »Igre so hkrati objekte in proces, ni jih mogoče brati kot tekst ali poslušati kot glasbo, treba jih je igrati.«<sup>3</sup> Najbolj intenzivna videoigra je prvoosebna strelska igra, v angleščini že samoumevno skrita za kratico FPS, ki od junaka zahteva maksimalno aktivnost in podjetnost pri uničevanju nasprotnika, kar je opredelila že klasika v tej zvrsti, kamor prištevamo *Half-Life*, *Doom* in *Mortal Kombat*. Pri slednji gre za nasilne in krvave dvoboje, recimo med Scorpionom in Sub-zero, tako da igralec ob prevzemanju vlog v nasilnih spopadih komaj sledi kaki globlji scenografiji in pripovedovanju zgodb, medtem ko bolj



Nevidno zlo: Drugi svet

razvidni zgodbi sledi lažje pri pet let mlajši postapokaliptični igri *Fallout* (1997), postavljeni v drugo polovico 22. stoletja. Ob njej naj, ne da bi bil to izbor najboljših ali najbolj prodajanih tovrstnih videoiger, torej povsem informativno omenimo še *Final Fantasy VI*, *The Walking Dead*, *Mad Max*, *Maelstrom*, *Resistance* in *S.T.A.L.K.E.R.*

Videoigre kot akcije niso v primerjavi s filmom nič manj primerna zvrst za srečevanja s postapokaliptičnimi scenariji in igranja nanje. V njih ne gledaš glavnega igralca, ampak ga igraš sam. Tudi v njih postapokaliptični scenarij aranžira čistino, na kateri posameznik kot igralec stopa v neposreden in tekmovalen odnos z nasprotnikom in pri tem uporablja vrsto sugeriranih orožij ali pa si mora sam pripraviti podlage za akcijo, se pravi, nekaj zgoditi in v tisto investirati toliko in toliko bonusov. In hkrati se zaveda, da igra tudi proti (pametnemu) stroju, in mora zato iznajti algoritem, kako se v kar se da enostavnih korakih seznaniti z njegovim delovanjem in se prebiti na višji nivo. »Igre od igralca zahtevajo, da se, če naj zmaga, podredi njihovem algoritmu. Ko igralec napreduje skozi igro, obenem postopno odkriva pravila sveta, ki ga igra ustvarja. Uči se njene skrite logike – na kratko, njenega algoritma.«<sup>4</sup> Kultura videoiger je namreč algoritemska kultura.

Med igranjem se igralec pogosto srečuje tudi s tistim »game is over«, kar preprosto pomeni, da je lahko sredi igranja zavrnjen,

njegovo igranje se začneja vrteti v prazno, stroj ga več ne uboga, tako da se počuti ponižan, spozna, da je izgubil. Še posebno je to očitno pri arkadnih igrah, ko mu pogled takoj uide na igralce (na drugih igralih), ki uspešno nadaljujejo v svojih igrah. Ta zavrnitev je pri videoigrah bolj boleča kot pri branju romanov, ko bralec na določeni točki omaga, spozna, da se ne bo prebil skozi snov, s katero se je srečal, in praviloma za zmerom odloži tisto knjigo. Zavrnjeni, se pravi luzerski igralec videoiger pa po pogojnem refleksu še kar naprej pritiska na vmesnike (konzolo), toda njegovi gibi ne povzročajo več sprememb v kibernetičnem prostoru; proti njemu se iznenada obrne tudi napis na zaslonu, ki sodi v kulturo, s katero že dolgo ne prijateljuje več. Seveda ta njegova bolečina ne traja dolgo; videoigra ni roman, zato bo razočaranje hitro prebolel in začel igrati znova.

Konec sveta je paradigma, ki nenehno vpokliče takšne in drugačne junake. Pomeni točko, na kateri so na razpolago vloge mesijanskih junakov, se pravi junakov s poslanstvom. Po koncu sveta se vedno začneja vse obračati na novo, nove igre lahko stečejo in predvsem igralci videoiger (in računalniških) so danes tisti, ki stalno začnejo na novo, se pravi, da stopajo v igro sveta in igro apokalipse. Obe sta vpisani v izvorno kodo. To pa je točka, ko je vredno (spet in spet) poseči tudi po filmski kameri. In po digitalnih posebnih učinkih.

1 Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.

2 Teorija video iger. V: *Maska*, Ljubljana, 2011, str. 23.

3 Prav tam, stran 23.

4 Prav tam, stran 185.

# Apokalipsa letos ali zakaj je potonil Titanik?

Laura Orel

Originalni Titanik

Stoletnica brodoloma angleške luksuzne križarke Titanik, ki je v noči s 14. na 15. april 1912 trčila v ledeno goro in potonila že na svoji prvi plovbi, je bila letos obeležena s takim pompom, kot bi šlo za enega najusodnejših dogodkov v zgodovini človeštva. A obsesija s tragično čezoceansko ne preseneča in zgodba je preveč fantastična in usodna, da ne bi postala tudi predmet številnih filmskih realizacij, pri čemer verzijam ni ne konca ne kraja – še sam James Cameron napoveduje, da bo svoj film iz leta 1997 nadgradil s *tehničnimi korekturami* in da ne bo miroval, dokler ne bo povsem natančno vedel in avtentično prikazal, kako je Titanik zares potonil ... Seveda pa ne gre le za obsesijo s potopljeno barko na dnu morja, zgodba o Titanicu je tudi zgodba o pogubni moči kapitalizma, ki ga tako po(ne)srečeno simbolizira: blišč in beda družbeno razslojene ladje z orkestrom, ki igra dalje tudi, ko se ladja skupaj s potniki že potaplja.

Preko zanimivega dokumentarca produkcije History Channel o »nacističnem Titaniku« (The Nazi Titanic [2012, Oscar Chan]) je do mene priplul nemški film *Titanic* (1943, Herbert Selpin). V ospredju njegove pripo-

vedi je dekadentna britanska elita na čelu z Bruceom Ismayem, direktorjem družbe White Star Line, lastnice Titanika, ki zaradi želje po prestižu in profitu – torej iz nečimrnosti in pohlepa – ladjo s preveliko hitrostjo nesmiljeno požene v trk z ledeno goro in jo potunka na dno oceana. Brezobzirnemu, mrzlemu in ciničnemu Ismayu se po robu postavi le pogumni, pokončni in pravični prvi mornariški častnik nemškega rodu Petersen. Osamljen v svojih prizadevanjih (no, pomaga mu prelepa vanj zaljubljena aristokratinja) katastrofe ne more preprečiti, zato pa vse do konca odločno poziva Ismaya, kapitana in druge vplivneže, naj vendar upočasnijo ladjo, na koncu pa še pogumno reši nekaj ljudi iz različnih družbenih razredov. Film se konča s pravno farso na sodišču, ki preživelo elito oprosti vsakršne krivde za katastrofo. Zveni znano?

Nemški *Titanic* je nastajal kot nacistični propagandni film z namenom prikaza gnilobe in pohlepa britanske družbe. Nastal je pod neposrednim pokroviteljstvom nemškega ministrstva za propagando oziroma Josepha Goebbelsa. A ta ni želel le še enega propagandnega filma, hotel je polnokrvno uspešnico.

Kot ljubitelj filmov, tudi holivudskih (eden njegovih najljubših je bil *V vrtincu* [Gone With The Wind, 1939, Victor Fleming idr.]), ki so bili v Nemčiji uradno prepovedani, je bil odločen, da s filmom moralno, politično in propagandno potolče ne le Britance, marveč tudi Holivud. Za to je angažiral vzhajajočo zvezdo, ambicioznega Herberta Selpina, režiserja dinamičnih, akcijskih uspešnic. Projekt je bil zastavljen velikopotezno. Resnična zgodba o Titaniku se je Goebbelsu zdelala kot darilo z neba. Šlo naj bi za portret mikrokozmosa britanske družbe in zgodbo o majhni skupini ljudi, ki zaradi pohlepa po dobičku ogroža varnost celotne družbe ...

Leta 1940 se je zdel filmski projekt z rekordnim proračunom 4 milijone rajh mark (v današnji vrednosti skoraj 200 milijonov dolarjev), nepotopljiv. Da bi Selpin film predelal v močno dramo, je k sodelovanju pritegnil svojega dolgoletnega prijatelja, vrhunskega scenarista Walterja Zerlett-Olfeniusa, ki je bil za razliko od Selpina pravoveren patriot, v I. svetovni vojni odlikovan z železnim križcem. Do pomladi 1942 je bilo snemanje že v polnem teku. Podoba in usoda Nemčije pa sta se medtem dramatično spreminjali.

Leta 1940 so Nemci še brezskrbno obiskovali kulturne prireditve in se sprehajali po ulicah svojih mest, ta podoba pa je bila leta 1942 že povsem drugačna. Letala zavezniških zračnih sil so vztrajno bombardirala nemška mesta. Civilno prebivalstvo se je borilo za golo preživetje. Usoda potnikov s Titanika je vse bolj postajala usoda nemškega naroda.

Selpin je pomladi 1942 zaključil prvo fazo snemanja. Zavaljo avtentičnosti je od Goebbelsa zahteval, da mu za snemanje priskrbi pravo ladjo. Po posredovanju ministrstva za propagando mu je nemška mornarica, ki je bila tedaj z vsemi silami vpeta v vojno na različnih frontah in je krvavo potrebovala vsa razpoložljiva plovila, odstopila luksuzno križarko Cap Arcona, zasidrano v pristanišču Gotenhafen na severu Poljske, od koder so imele nemške ladje dostop do Rusije. Filmska ekipa se je zato iz Berlina preselila ob Baltsko morje, v strateško pomembno središče. A to ni bila Selpinova edina ekscentrična zahteva. Sredi popolnih nočnih zatemnitev zaradi silovitih bombnih napadov je s posredovanjem Goebbelsa dosegel, da se prizori potapljanja Titanika snemajo v nočnem času v soju filmskih luči, in to v vojaški bazi! Snemanje pri dnevni svetlobi z uporabo filtrov za Selpinov *Titanic* pač ni bilo dovolj. Zahteval je *resnične* okoliščine.

Snemanje na Baltiku je bilo zaradi nenehne hrupa siren in drugih motenj skoraj povsem onemogočeno. Igralci so pozabljali besedilo. Selpin je imel težave tudi z vojaki, ki so pri filmu sodelovali kot pomožna osebje ali statisti: popivanje, nemiri in nenehno flirtanje z ženskim delom ekipe so ves čas strahotno motili snemanja. Dekadentno sporočilo je preraslo v resnični vsakdan filmske ekipe.

Selpin je delal tedne brez uspešno posnetega prizora. Za slabo pripravo igralcev in razpuščenost je okrvil scenarističnega prijatelja. Ta mu je na očitke le odvrnil, da so vojaki heroji in da ni njegova naloga, da bi jih ošteval. Selpin je izgubil živce, preklel nemško vojsko, nacistične napore in se posmehtil ultimativnemu simbolu nemškega vojaškega ponosa, Zerlettovemu železnemu križcu. V razburjenosti je podcenil prijateljevo lojalnost tretjemu rajhu in si podpisal smrtno obsodbo. Zerlett je namreč takoj z vlakom odpotoval v Berlin in incident naznanil ministrstvu. Zavrtilo se je kolesje in vrstila se se

utrujajoča zaslišanja. Med njimi se je Selpin sicer vračal na snemanje in zadnji teden pred smrtjo posnel prav prizore v potapljaljoči se ladji. Voda mu je med snemanjem prizorov segala že do kolen – ironično simbolična situacija, ki je ponazarjala bližajočo se usodo režiserja, ki režira svoj potop. 31. julija 1942 so Selpina zaprli, že dan po aretaciji pa so ga našli obešenega v celici. Uradna razlaga: samomor. Njegovo ime je bilo s filma seveda izbrisano.

V vojnem času je bilo v propagandne namene posneto mnogo filmov; čas predvajanja *Casablanca* (1942, Michael Curtiz) je namenoma sovpadel z zavezniško ofenzivo v severni Afriki, a se danes kvalificira kot brezčasna klasika. Podobno je nemški *Titanic* presegel propagandno zasnovo: je polnokrven, epski blockbuster. Perfektno posnet in režiran, izdelan v detajle, skrbno prepređen s simboliko in z dramskimi veznimi zgodbami; režijska mojstrovina, ki zlahka kljubuje času in ne izgublja ne v estetskem ne vsebinskem ne sporočilnem smislu. Če pozabimo na propagandne elemente (pošteni in pogumni Nемец med pokvarjenimi in strahopetnimi Britanci ...) ter sklepni zapis, da je do katastrofalne nesreče prišlo zaradi britanskega pehanja za dobičkom, dobimo univerzalno prispodobno in kritiko svoje civilizacije. *Titanic* pač upodablja njen ustroj: razredno strukturo, moč kapitala ter v sklepnem delu tudi delovanje prava in sodno obravnavo privilegiranih slojev.

17. decembra 1942, na dan, ko je Berlin doživel najsilovitejši bombni napad zavezniških sil, si je Goebbels v zasebnosti svoje kinodvorane končno le ogledal ta dolgo pričakovani film. A je bil po ogledu le strahotno razočaran. Prizori potapljaljoče se ladje, kaosa, boja za življenje in panike so ga preveč spominjali na stanje v Nemčiji in podvomil je, ali bodo res dvigali moralo



Titanic Herberta Selpina

nemškemu občinstvu. Ali bo učinek prav nasproten in bodo spregledali, da jih državno vodstvo pelje na pot v pogubo? Predvajanje filma je v Nemčiji prepovedal, kljub temu pa so bile dovoljene projekcije v drugih državah. Nemška megaprodukcija *Titanic* je v evropske kinodvorane prišla na vrhuncu vihre 2. svetovne vojne. Premierno je bil prikazan septembra 1943 v Pragi, nato pa se je podal na turnejo po okupirani Evropi ter doživel precejšnjo gledanost. Doma je bil prvič na ogled šele v 50. letih prejšnjega stoletja, in to v precej cenzurirani različici, ki je skrbno odstranila vse propagandne elemente. Šele od nedavnega je moč film videti v necenzurirani verziji s Selpinom, podpisanim kot režiserjem.

James Cameron kot strasten filmar in navdušenec nad Titanikom je nedvomno poznal nemško verzijo, saj kar nekaj njegovih prizorov preveč spominja na Selpinov film, da bi šlo za naključje. V obeh verzijah izgineta diamanta. Leonarda po krivem obtožijo kraje ogrlice in je zaprt v celici v podpalubju, v zadnjem hipu pa ga reši Kate s sekiro. Tudi leta 1943 možaka po nedolžnem obtožijo kraje ogrlice, ga zaprejo v podpalubje, nato pa ga, ko ladja že tone, zadnji hip rešijo s sekiro. Ljubosumni pregon tekmecev po že potapljaljoči se ladji? Isto. Ali pa prizor slovesa Lea in Kate (on ostane na palubi, ona pa se vkrca na rešilni čoln počasi spušča proti morsk gladini, pogleda pa se izmenjujeta) – identičen prizor je posnel že Selpin ... Štiri odlomke Selpinovega filma pa so Britanci kar vključili v svojo verzijo Titanika, *Noč, ki jo bomo pomnili* (A Night to Remember, 1958, Roy Ward Baker).

Titanik je simbol lepo zapakiranega sistema trhljih in vnaprej zgrešenih »vrednot«, kot so moč, pohlep, prestiž, bogastvo, breobzirnost, elitizem; skratka tistega, kar zanikuje pomen morale, etike in družbene zavesti. Zato kdaj, če ne v tem (pred)apokaliptičnem času, je bil Titanik boljša prispodobna naše potapljaljoče se družbene ladje, ki ne taji, da rešilnih čolnov ni dovolj za vse, ob tem pa orkester mirno igra dalje?



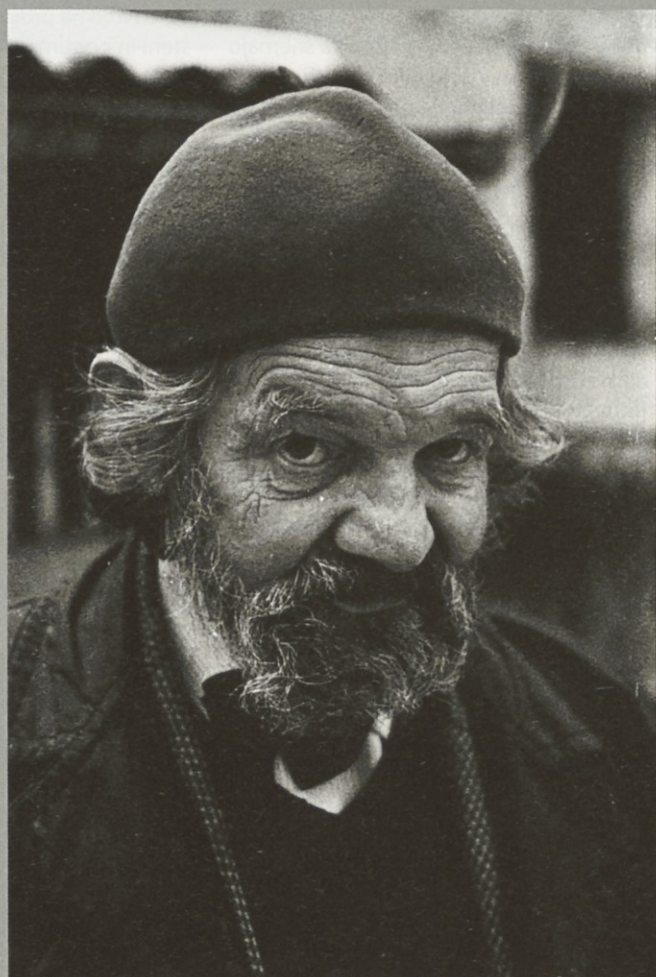
Združenje filmskih  
snemalcev predstavlja



# Tine Perko

Fotografija v odnosu do filma deluje kot skrepenela forma, zamrznjen kader-film, ki se nikoli ne odvije. Fotografija je vezana na pretekli čas, na zamrznitev objekta, medtem ko se film odvija, teče, dogaja ter živi pred našimi očmi. Fotografija nenehno potrjuje že preteklo, film pa sproti gradi svoj čas. Film po svoje bolj pripoveduje, fotografija pa raje kaže. Razlika med filmom in fotografijo je prav v njuni podobnosti. Pri obeh nastane podoba s posredovanjem optične naprave in fotokemičnega procesa (danes digitalnega), torej mehaničen in nesubjektivni način, kar pa seveda ne izključuje subjektivnosti fotografa oziroma filmskega snemalca.

(Jože Dolmark prijatelju snemalcu Valentinu ob prijetnem druženju na osmici.)

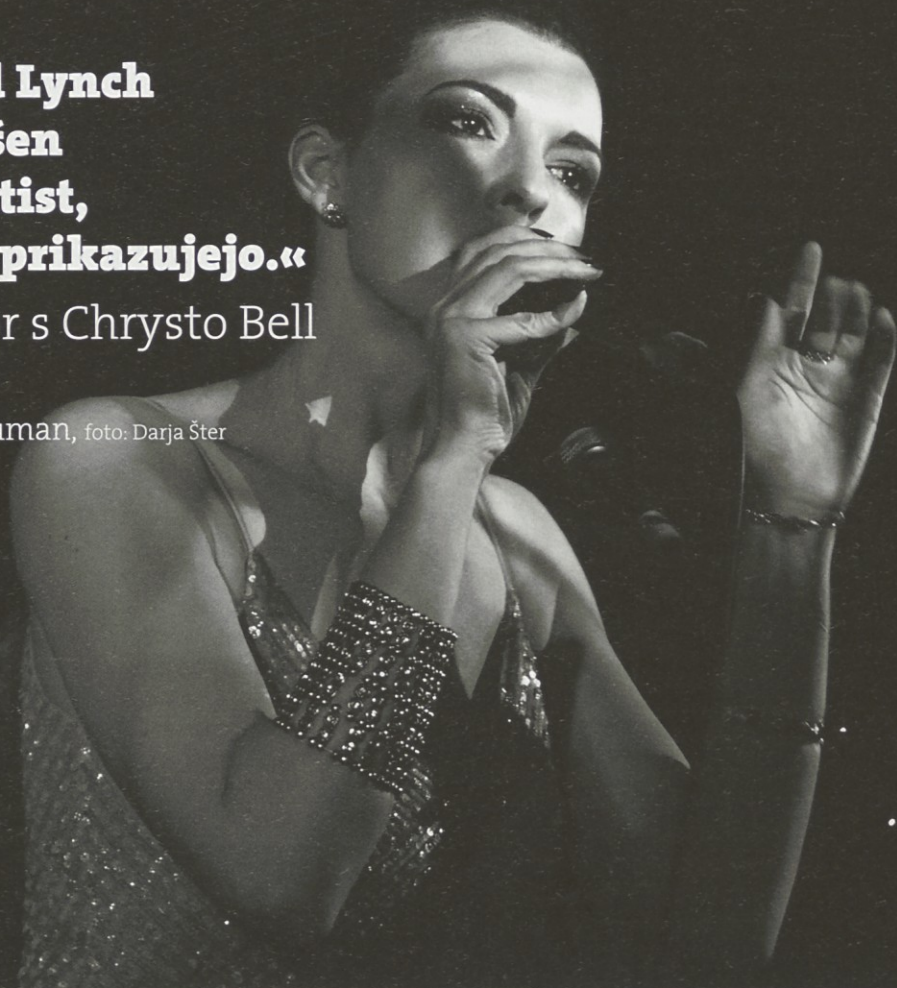




# »David Lynch ni takšen absolutist, kot ga prikazujejo.«

## Pogovor s Chrysto Bell

Gregor Bauman, foto: Darja Šter



V SKORAJ SANJSKI SVET DAVIDA LYNCHA JE PRED LETI VSTOPILA CHRYSTA BELL IN SE V NJEM TAKOJ ODLIČNO ZNAŠLA. S SVOJO ŽAMETNO HLADNO LEPOTO JE VZNEMIRILA PODOBNO, KOT SO NAS NEKOČ VZNEMIRJALE DAME IZ *TWIN PEAKS* (1990–1991). CHRYSTA BELL POOSEBLJA VES FATALNI, »NESTVARNI« SPEKTER LINCHEVIH FILMOV, ZATO NE PRESENEČA, DA JI JE ZAUPAL EMOTIVNI GLASBENI NAGOVOR V SVOJEM FILMU *NOTRANJE ZADEVE* (INLAND EMPIRE, 2006) PRAV V TRENUTKU, KO SE GLAVNA JUNAKINJA BORI Z VARLJIVO STVARNOSTJO IN NOTRANJIMI DEMONI. VES NJEN NASTOP JE MALO POSVETILO LYNCHU, ZAČENŠI Z NIZANJEM GLASBENIH SEKVENČ IZ FILMOV, VKLJUČNO Z MODROŽAMETNIM IN *DREAMS* (ROY ORBISON) IN ERASERHEADOVSKIM IN *HEAVEN* (LAUREL NEAR). IN CHRYSTA IMA KAR PRAV, KO PRAVI, DA TUDI NA TA NAČIN MLADE GENERACIJE ODKRIVAJO LINCHEV IZJEMEN OPUS.

**Kdaj ste začeli sanjati (tudi) z odprtimi očmi, kako ste pravzaprav spoznali Davida Lyncha?**

Do stika je prišlo na pobudo njegovega agenta, ki sem ga spoznala v Holivudu, istega, ki mu je predstavil že Rebekah del Rio. Brian Larx je eden redkih, ki razume njegov okus, naj gre za podobe ali zven. Ko je slišal moje demo posnetke, mi je po kratkem pogovoru dejal: »Mislim, da te bo David Lynch vzljubil.« Bila sem osupla. Brian

je zaupal intuiciji in organiziral srečanje. Seveda sem mislila, da sanjam. Nekaj tednov kasneje sem pozvonila na Davidova vrata. Že po dobri uri sva v njegovem studiu skupaj napisala prvo skladbo.

**Privlačnost na prvi pogled in posluš?**

Nedvomno, vendar sem bila sama bolj pod pritiskom. Davidov odnos me je še posebej navdušil – bil je razumevajoč in strpen. Pozneje je priznal, da je tudi sam upal, da se bova ujela.

**Vseeno nekoliko preseneča, da se pod vaše videe ne podpisuje Lynch, ampak Dutch Rall.**

David ni takšen absolutist, kot ga navadno prikazujejo. Zgolj zagovarja svojo estetiko in pove naravnost, če mu to ali ono ne ustreza. Med snemanjem filma stalno predeluje ideje z bližnjimi sodelavci. Res pa snemanje glasbenih videov ni njegovo najljubše opravilo. Proces ustvarjanja najine glasbe je tako izpopolnjen, da ne potrebuje dodatnega pogleda, zato sva se odločila, da poiščeva novo dimenzijo – in tako sva povabila Dutcha Ralla, ki zelo dobro razume reference, tako da smo vsi trije zadovoljni. Poleg tega je vse okoli glasbe povsem lynchevsko, zato prinaša Dutch pravo osvežitev. Ne poznam režiserja, ki bil primernejši in bolj pripravljen dati podobo glasbi Davida Lyncha.

### **Koliko vama ostane umetniške svobode v končni videoprodukciji?**

Dovolj, ta ni sporna. Smo pod okriljem iste založbe in radi vidimo, da je David zadovoljen. Ker z njim sodelujem že dolgo časa, vem, kako razmišlja, zato znam odreagirati v določeni situaciji. Vem, da ne bo nikakršnih problemov, če se bo pogled kamere osredotočil name in poudarjal mojo ženstvenost.

### **Že prvi video Real Love je to poskušal posebej poudariti, kajne?**

Pomembno je, da ni treme, samo entuziazem. Vsa produkcija je bila zelo organska in na prepihu, saj sva se proti prilagajala situaciji. Med snemanjem sva večkrat spremenila razpoloženje – najlepše v prizoru, ko hodim po predoru v kitajski četrti. Približeval se je tovornjak in nisva vedela, kako se bo izšlo, ali me bo luža zalila ali ne. Kader bi bil lahko polom ali izjemna igra prostora in naključij. Tveganje se je izplačalo, celo David je vprašal, kako nama je uspelo ujeti ta trenutek.

**Prvič sta javno združila moči pri filmu Notranje zadeve. Takrat ste že bili pomemben člen v njegovem umetniškem življenju, kar se je materializiralo s skladbo Polish Poem.**

Nastala je dolgo preden je bil scenarij sploh napisan. Ko sem bila prisotna na prizorišču, me je David snemal, kako pojem skladbe *Right Down To You, Real Love in This Train*. Eno izmed njih je želel uporabiti, a ni med montažo nobena sovpadla z njegovo vizijo. V tej fazi se je od nikoder pojavila skladba *Polish Poem*, na katero sva že oba pozabila, in izkazalo se je, da se sliši točno tako, kot je Davidu zvenel film. A ne on ne jaz se nisva spomnila, da sva skladbo kadarkoli posnela. Očitno je bila to njena usoda – da jo spraviva v nezavedno, dokler naju ne preseneti in se zlije s filmom. Samo v svetu Davida Lyncha!

### **Lahko poveste kaj o njegovih metodah dela na snemanju?**

Je izjemno avtoritativen, a razumevajoč in potrpežljiv. Ve, da od igralca dobi največ, če pridobi njegovo zaupanje. Ker s karakterno raznoliko ekipo preživi cele dneve, je to težak posel, a mu izjemno uspeva. Zna začutiti človeka in ga vzpodbuja, to pa mu ljudje vračajo. Nikdar nisem občutila frustracij ali nestrpnosti, ob njem se počutim varno in isto so mi povedali vsi umetniki, ki so imeli priložnost sodelovati z njim.



Chrysta Bell v Kinu Šiška ...

**Vemo, da nerad odstopa od svoje vizije. Kako pri tem sobivata vajina svetova? Gre za demokratičen proces ali David reče: »Tako bo in pika!«**

David posluša in upošteva moje zamisli, a ima vedno zadnjo besedo. Delam v njegovem studiu, je avtor in režiser v vseh pogledih. Je tudi razlog za strm vzpon moje kariere, zato mu povsem zaupam. Pustim, da me vodi, da sem njegov instrument, s tem pa tudi pridobivam samozavest. Podobno ravna tudi z igralci in vso ekipo. Dobro se zaveda, da je najino glasbeno sodelovanje na prvem mestu. Zame je zelo dragoceno, da imam ob sebi umetnika, na katerega se lahko naslonim. Med nama obstaja produktivna kemija. Z leti spoznaš, kako je to zelo pomembno. Seveda ima kot vsak svoj pogled na žensko, saj poznamo njegov okus od *Modrega žameta* (Blue Velvet, 1986) dalje in paleto deklet iz *Twin Peaksa*. Še več jih je zavrnil, a to nikdar ni prišlo v javnost.

**Kje vidite razloge, da ima tako odločilen vpliv na trenutno zelo aktualen žametni imidž? Zlasti dekleta tipa Anna Calvi, Rykarda Parasol in Lana Del Rey so prav obsedena z njim.**

Čudovito, da prihajajoči umetniki črpajo iz njegove estetike, tudi preko njih bodo oboževalci spoznavali in dobili vpogled v Lynchev opus in njegovo ustvarjalno raven.

**Opisuje vas kot privlačno nezemljanko sanjskega videza. Mislite, da je sposoben sodelovati s kom, ki je »s tega sveta«?**

Vse je povezano z instinktom. Vsak, ki ga začuti, lahko vstopi v njegov svet. Seveda je prevzet z nenavadnimi in kozmičnimi elementi, vendar to nima odločilne vloge. Občutek je tisti, ki ga prepriča. Za marsikoga meniš, da je zelo lynchevski tip, a ni. Potem pa se pojavi nekdo, ki ga ne moreš umestiti nikamor, a se kmalu znajde v kakšnem njegovem projektu. Prav ta nepredvidljivi značaj mu daje avtentičnost.

**Vas moti, da je vaša kariera osenčena z njegovo prisotnostjo?**

Nikakor. David me je pripeljal do vrat in mi jih odprl, da sem lahko vstopila ... Deloval je bolj v smislu: pred vami je Chrysta Bell, dopustite, da vas prepriča. V nadaljevanju kariere bom zagotovo težila k večji samostojnosti, trenutno pa predstavljam album, ki je povsem njegov, in me ne moti, da je vsako drugo vprašanje povezano z njim.



... in v predverju

# Francoski ekstremizem

Novi frankofonski horror, 2. del

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

V prvem delu eseja, objavljenem v *Ekranu* oktober/november 2012, smo ponudili tri ključne elemente, neobhodne za kontekstualizacijo in razumevanje pojma novega frankofonskega horrorja. Ti so: 1) poetika, ki temelji na združevanju liričnega in brutalnega, 2) slogovna in ideološka zakoreninjenost v ameriških grozljivkah iz 70. let in 3) sorodnost oz. prekrivanje z novim francoskim ekstremizmom.

Prva dva elementa smo dodobra razdelali v omenjenem prvem delu, zato se bomo tokrat posvetili t. i. novemu francoskemu ekstremizmu, ponekod poimenovanem kar *cinéma du corps*, in analizi njegove povezanosti z novim frankofonskim horrorjem.

Skovanko novi francoski ekstremizem je leta 2004 oblikoval kritik James Quandt, da bi z njim zaobjel kopico transgresivnih naslovov, ki so ob prelomu tisočletja začeli prihajati iz Francije. Glavna odlika teh filmov je po njegovem njihova namera, da »prelomijo vsak tabu, se kopajo v rekah iz drobovine in peni iz sperme, zapolnijo vsak kader z živim kosom mesa in ga ne glede na to, ali je go-den ali gnusen, izpostavijo penetracijam, pohabljanju in oskrnjenju vseh vrst. To so podobe in motivi, nekoč značilni za splatterje in filme eksploatacije – skupinska posilstva, kanibalizem, (sado)mazohizem, incest... – ki so se bujno množili v okolju visoke kulture nacionalne kinematografije, ki je že zgodovinsko provocirala na formalni, politični in filozofski ravni (Godard, Clouzot, Debord) in je bila vsaj v svojem pretiravanju (Franju, Buñuel, Borowczyk, Żuławski) emanacija umetniškega gibanja (večinoma nadrealizma).«<sup>1</sup>

Najznačilnejši avtorji, povezani s tem neformalnim gibanjem, so Gaspar Noé, Catherine Breillat, Bruno Dumont in Philippe Grandrieux, potem pa so tu še avtorji, ki so posneli po en tak film: Claire Denis (*Težave vsak dan* [Trouble Every Day, 2001]), Marina de Van (*In My Skin* [Dans ma peau, 2002]), Leos Carax (*Pola X*, 1999), Virginie Despentes in Coralie Trinh Thi (*Posili me* [Baise-moi, 2000]). Po poetiki so jim blizu tudi nekateri režiserji, ki niso francoskega porekla, a so nekatere svoje filme posneli kot francoske koprodukcije, kot sta na primer Michael

Haneke (*Učiteljica klavirja* [La pianiste, 2001], *Skrito* [Caché, 2005]) ali Lars von Trier (*Idioti* [Idioterne, 1998], *Antikrist* [Antichrist, 2009]). Glede na to, da je ena najočitnejših skupnih točk filmov navedenih avtorjev prav drzna, transgresivna in kontroverzna obravnava seksualnosti in smrti in nasploh eksplicitna telesnost, so jih nekateri avtorji poimenovali za filme telesnosti (*cinéma du corps*).<sup>2</sup>

Temeljne odlike teh filmov so:

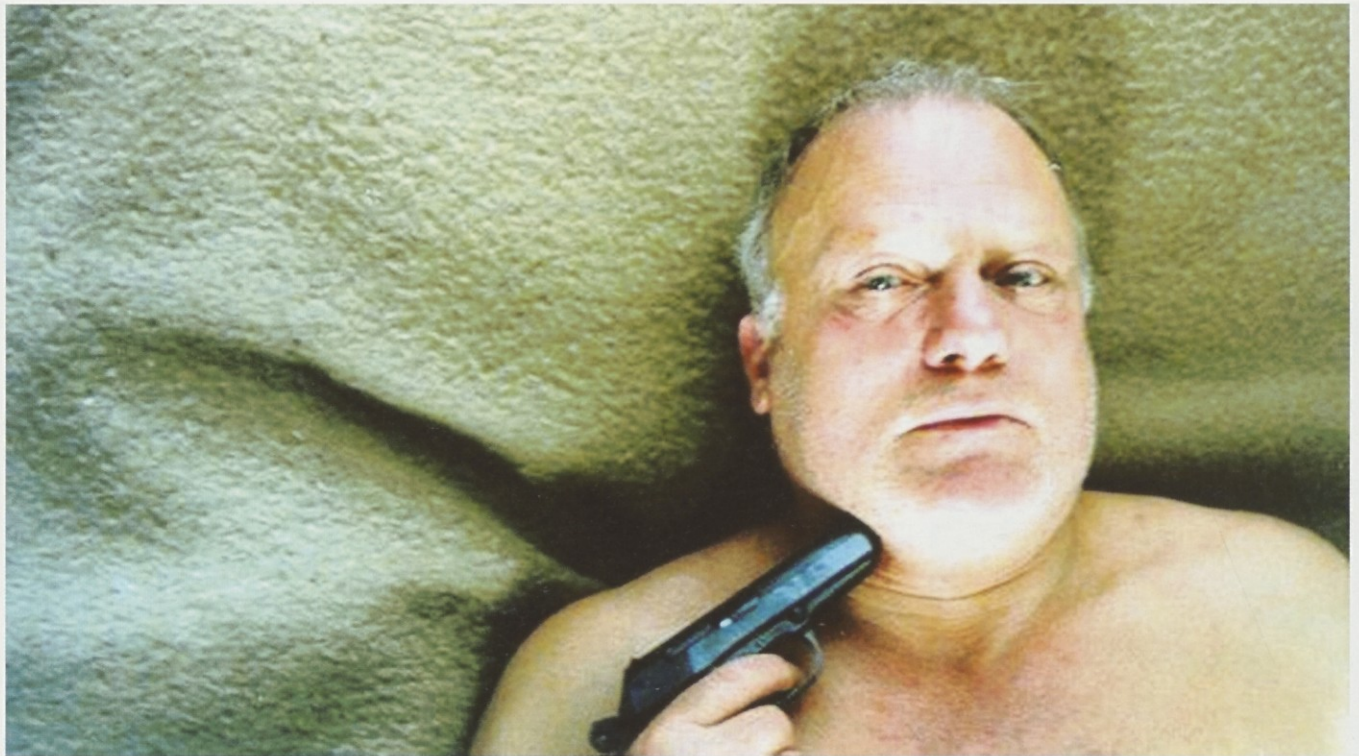
- v enaki meri izhajajo iz umetniškega (ali arthouse) filma in iz horror žanra,<sup>3</sup>
- zavezani so rušenju meja in tabujev;
- nagibajo se k implicitnemu ukvarjanju z družbenimi in političnimi temami;
- eksplicitni prikaz nasilja, seksa, seksualnega nasilja in seksa v vlogi nasilja;
- njihova estetika šoka je usmerjena k prebujanju politične zavesti v gledalcih;
- tematsko so povezani z nacionalno identiteto;
- teme, ki jih obravnavajo, so povezane s krhko, nestabilno, spreminjajočo se telesnostjo, razpeto med svojevoljne (notranje) transformacije, ki so večkrat vsiljene (pogosto skozi dobesedno ali metaforično posilstvo kot stalni lajtmotiv) in katere del so pogosto sadistične in mazohistične prakse;
- teme odtujenosti, nezmožnosti komunikacije, sebičnosti, eksploatacije, pri čemer uničevanje drugih pogosto vodi tudi v samouničevanje;
- skepticizem glede človeških vrednot, pesimizem glede možnosti radikalnega izboljšanja stanja, avra brezupa, temačnosti, nihilizma ...

Izvori tega milenijskega vala segajo najmanj do 70. let in se napajajo pri neodvisnih ameriških grozljivkah tipa *Teksaški pokol z motorco* (The Texas Chain Saw Massacre, 1974, Tobe Hooper), *Hribi imajo oči* (The Hills Have Eyes, 1977, Wes Craven), *I Spit on Your Grave* (1978, Meir Zarchi), *Martin* (1976, George A. Romero), pa tudi pri A-produkcijah avtorjev, kot so Kubrick (*Peklenska pomaranča* [A Clockwork Orange, 1971]), Scorsese (*Taksist*

<sup>2</sup> Palmer, Tim: »Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body«, *Journal of Film and Video*, Fall 2006.

<sup>3</sup> Da sta si ti kategoriji zelo blizu, dokazujejo filmi, ki jih lahko imenujemo kar arthouse horror in so prav tako vplivali na *cinéma du corps* (npr. filma Polanskega, *Odvratnost* [Repulsion, 1965] in *Podnajemnik* [Le locataire, 1976], ali *Obsedenost* [Possession, 1981] Żuławskega – slednja sta francoski koprodukciji, v prvem pa glavno vlogo odigra Catherine Deneuve).

<sup>1</sup> Quandt, James: »Flesh & Blood: Sex and violence in recent French cinema«. *Artforum*, February 2004.



Sam proti vsem

[*Taxi Driver*, 1976]) in Friedkin (*Vaba* [*Cruising*, 1980]), in umetniških filmih evropskih in azijskih režiserjev: Bernardo Bertolucci (*Zadnji tango v Parizu* [*Ultimo tango a Parigi*, 1972]), Pier Paolo Pasolini, Fernando Arrabal, Kôji Wakamatsu in Nagisa Ôshima<sup>4</sup> ob seveda nespregledljivi vlogi Davida Cronenberga kot carja telesnega, »ginekološkega« horrorja (predvsem v njegovih B- in art produkcijah).

Ob vseh naštetih podobnostih moramo poudariti, da novi francoski ekstremizem ni niti koherenten (pod)žanr niti gibanje ali vsaj slog, saj obstajajo bistvene razlike med pristopi posameznih avtorjev v razponu od minimalizma in naturalizma do ekstremizma in izrazite stiliziranosti. To poimenovanje moramo razumeti v smislu, da označuje vrsto filmov različnih avtorskih poetik, slogov in tèm, ki se predvsem medsebojno združujejo (ne meneč se za žanrske meje) in njihovo

pripravljenost, da estetiko umetniškega filma kombinirajo s »taktikami šoka, ki jih tradicionalno povezujemo s splatterjem, pornografijo in grozljivko.«<sup>5</sup>

Idealni lik, ki v svojih filmih združuje obe skrajnosti (od eksploatacije do arthousa), je zagotovo Gaspar Noé. Njegovi prvi filmi so vzpostavili kanon novega francoskega ekstremizma in brutalizma, kar se vidi že skozi različna posvetila tako v art produkcijah (na primer v *Posili me* se vidi odlomek iz filma *Sam proti vsem* [*Seul contre tous*, 1998]) kot v grozljivkah (npr. institucija Philippe Nahon, protagonist filmov *Meso* [*Came*, 1991] in *Sam proti vsem*, je razpoznavni »znak« novega frankofonskega horrorja, kar je postal najprej s pomočjo ikonske vloge v *Krvavi romanci* (*Haute tension*, 2003, Alexandre Aja), potem pa še z vlogami v številnih drugih horrorjih).

### Sam proti vsem

Francoskemu filmu nikoli ni manjkalo drznih, transgresivnih izdelkov, ki se ukvarjajo s povezavo med seksualnostjo in smrtjo –

od *Andaluzijskega psa* (*Un chien andalou*, 1929, Luis Buñuel) in zgodnjega Franjuja (glej prejšnjo številko *Ekrana*) do del Alaina Robbe-Grilleta. Res so vedno bivali nekje na robju: kratki, dokumentarni, eksperimentalni, izrazito umetniški ali v najhujšem primeru polžanrski v kinematografiji, ki za grozljivke sploh ni hotela slišati. Gaspar Noé je v ta getoizirani film konfrontacije vnesel nujni delež komercialnega, po sledih ameriških filmov, in sicer s polnim samozavedanjem: »Kinematografija 70. let – Taksist, Odrešitev – je bila najboljšo obdobje ameriškega filma,« pravi. In dodaja: »[M]edtem ko je trenutno nasičena s popcorn filmi, ceneno fantastiko in filmi, ki niso daleč od realnosti, le da je ta realnost prikazana tako sentimentalno in ceneno humanistično, da je že odvratno, kot torta s presladkim prelivom. Zdi se mi, da je občinstvo dovolj zrelo, da mu ni do te sladkobe.«<sup>6</sup>

Noé ima s *cinéma du corps* veliko skupnega, predvsem kar se tiče obdelovanja tem, ki jih Tim Palmer povzema kot »prikaz sodobne družbe kot izolirane, nepredvidljivo grozeče –

4 Prav koprodukcija s Francijo je omogočila nastanek in distribucijo Ôshimovih filmov *Cesarstvo čutil* (*Ai no korida*, 1976) in *Cesarstvo strasti* (*Ai no borei*, 1978), ki so jih na Japonskem, pa tudi drugod po svetu, označili za pornografske. Tudi Arrabalovi ključni filmi iz 70. let so francoske produkcije, Bertoluccijev *Zadnji tango v Parizu* pa je francoska koprodukcija. Že iz tega je razvidno, da je bila Francija zmeraj zraven, ko je šlo za filme, ki na avtorski in smelni način prevprašujejo seksualnost.

5 Beugnet, Martine: *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007, str. 36.

6 Torreo, Erin: Gaspar Noe on Irréversible [Online.]. V: *indieWIRE*, 2003. Dostopno na: <http://bit.ly/SroOwy>.

more, v kateri v le nekaj srečanjih propadejo vsi osebni odnosi – družinski, ljubezenski, prijateljski, partnerski, s poudarkom na človeški seksualnosti, ki jo prikazuje zelo surovo in eksplicitno.«<sup>7</sup> Noéjeva sorodnost pa je očitna tudi v radikalnem odnosu do naracije (ta je nelinearna, eliptična, nekonvencionalnega ritma in strukture), v naturalistični igri in posebej v tem, da popolnoma odvrže vlogo tistega, ki zabava tradicionalno pasivnega gledalca. Namesto tega Noé zahteva vključujočega opazovalca, ki mora v prizorih aktivno sodelovati in neprestano prevpraševati svoj odnos do njih. A tisto, v čemer Noé radikalno odstopa od večine tipičnih predstavnikov te skupine, je – slog.

Druge predstavnike *cinéma du corps* odlikujejo predvsem zamolklja koloracija (pogosto skupaj s slabo ali le naravno osvetljava in z zrnasto sliko), dolgi, statični kadri, minimalistična montaža, skromna mizanscena, večinoma nepremična kamera, klinična, sterilna oz. »objektivna« režiija, ki se ne opredeljuje, vse to pa spremlja s skopo odmerjeno glasbo ali celo popolnim mankom klasičnega filmskega soundtracka. Gaspar Noé je v vsem drugačen od naštetega oz. vsaj v obeh filmih, s katerima je začel svojo kariero in tudi najbolj vplival na novi francoski horror: kratki film *Meso* in celovečerni prvenec *Sam proti vsem*. V obeh je koloracija izrazito nasičena, vizualnost pa stilizirana (scenografija, osvetljava, izbira barv, kompozicija ...), kratki kadri se izmenjujejo z montažnim rafalom, kamera se neprestano premika, glasna orkestrska ali diegetska glasba skupaj s kompleksnim zvočnim dizajnom pa napadata gledalčev sluh. A namesto neke hlinjene, kvazidokumentaristične »objektivnosti« oba filma prežemajo eksplicitni (včasih dvoumni) tekstualni komentarji, ki jih vseskozi spremlja zvok streljanja! To je mačistični, agresivni slog, ki kar poka od testosterona, kot se spodobi za zgodbo o brutalnem antijunaku, ki se prehranjuje le s konjskim mesom (*Meso*).

*Meso* se začne s kadrom klanja konjev in brizganja krvi iz njihovih vratov. To ni le posvetilo Franjujevemu filmu *Živalska kri* (*Le sang des bêtes*, 1949), temveč nadaljevanje in nadgradnja tradicije, kajti svet, ki



In My Skin

ga slika Noé, je svet krvi, ubijanja in primarnih sil. Njegov Mesar (Nahon) je ekstremni prototip serije različnih likov, ki se kasneje pojavljajo pri večini predstavnikov novega francoskega brutalizma: »Tu ni prostora za k dialogu nagnjene like ali jasne karakterne loke. Največjo zмотo, ki jo utrjuje večina filmov – da so odrasli ljudje psihološko transparentni in da se učijo iz lastnih napak – nadomestijo liki, ki so posebljene surovih in neuklonljivih naravnih sil. Prav tako izginjajo nadkorektni dramatični obračuni, kodificirane strukture scenarijev, ki človeško interakcijo zreducirajo na predpisane vzorce dogodkov.«<sup>8</sup> Namesto Ega mu vlada Id, namesto razuma nagoni, namesto možganov spolni ud. Dialog s takim likom je iluzoren (tako *Meso* kot *Sam proti vsem* sta posneta v formi monologa oziroma tirade toka zavesti), prav tako pričakovanje, da se bo kaj naučil iz izkušenj in bo na koncu filma pametnejši, boljši, kot je bil na začetku. **TAKO NOÉJEVI KOT DRUGI FILMI TEGA VALA IZKAZUJEJO IZRAZITO RAZOČARANJE NAD INTELEKTUALNIMI MOČMI IN MORALO ČLOVEKA NA PRAGU 21. STOLETJA, KI JE V RESNICI ŠE ZMERAJ PODVRŽEN ISTIM SILAM, KI SO VLADALE ŽE KROMANJONCEM.**

V filmu *Sam proti vsem* Mesar v porno kinu spremlja eksplicitno seksualno sceno in ob tem meditira: »Če bi lahko še enkrat na novo zaživel, bi snemal porno filme. Vse je jasno. Ljudje, ki jih delajo, razumejo človeštvo – ali se rodiš s tičem, ki mora biti res velik in trd in neprestano polniti luknje, ali pa se

rodiš s češpljo, ki jo je treba nasajati na tiča. V obeh primerih si še zmeraj osamljen. Ja, sem navaden tič, to je to. Žalosten, nesrečen tič..., in da si zaslužiš nekaj spoštovanja, moram biti neprestano trd.« To je darvinistični svet večnega boja, kjer si zmeraj sam proti vsem: volja do moči – za nadvladovanje drugih in samodokazovanje s pomočjo tujih porazov – je vodilna sila.

V takem svetu so pojmi kot greh, vrlina, nagrada ali kazen popolnoma brez smisla. Pravila igre določata absurd in naključje. Ali z besedami von Trierja: kaos vlada. V *Mesu* Mesar zmotno misli, da so mu posilili hčerko, in grdo zabode mladeniča, ki se ji ni niti približal. Zaradi tega pristane v zaporu, ven pa pride le še bolj besen. V filmu *Nepovratno* (*Irréversible*, 2002) je prizor posilstva realističen in mučen (devet minut v enem kadru), film pa dobesedno na glavo obrne formulo klasičnih *rape revenge* filmov iz 70. let. Prototip tega podžanra, *I Spit on Your Grave*, prav tako vsebuje dolge in eksplicitne kadre posilstva, a zatem sledi krvavo maščevanje storilcem, ki je kronano s katarzo. Zamrznjen posnetek, s katerim se ta film konča, prinaša zadovoljen nasmešek na obrazu žrtve, ki je vzela pravico v svoje roke. Pri Noéju (in drugih francoskih »brutalistih«) pa ni očiščenja oziroma je vsaj v *Nepovratnem* negirano na kar nekaj načinov. Kajti linearno strukturo *rape revenge* žanra ustvarjajo naslednji koraki: 1) stabilnost, 2) vdor nestabilnosti [posilstvo], 3) lažna umirjenost [posttravmatske dileme], 4) eksplozije [maščevanje]

7 Palmer, Tim: *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*. Wesleyan University Press, Middletown, 2011, str. 58.

8 Ibid., stran 71.



Somrak

in 5) stabilnost [očiščenje oz. katarza po kaznovanju hudodelca]. V nasprotju s tem pa Noé svojo zgodbo pripoveduje od zadaj naprej – z mračno ironično kulminacijo, ki ni v naknadno lažno očiščevalni stabilnosti po kaznovanju hudodelca, temveč v predhodni stabilnosti in »raju« ki se, po vsem predhodno prikazanem, zdi kot iluzoren, zaklet in vnaprej izgubljen.

Ideal spremembe na boljše se v teh filmih zmeraj znova karikira in prikazuje kot nerealen, pri čemer je sklicevanje na razum, moralo ali na čustva zaman. Optimistično upanje v sposobnost vsakega, da postane boljša oseba, je poteptano v prah, isto usodo pa doživlja tudi (ne le filmsko) prepričanje, da »ljubezen premaguje vse ovire«. Namesto tega zadnji napis na filmu sporoča, da »čas uniči vse«.

V filmih novega francoskega brutalizma je ljubezen le kratkotrajna himera, ki jo kmalu premagajo močnejše, bolj prvinske sile, primarni nagoni. Ob koncu filma *Sam proti vsem* se očetova ljubezen do hčerke izkaže kot izrazito incestuozna oziroma kot sebična in iracionalna, brezobzirna ne le do občesprejete družbene morale, temveč tudi do individualnosti objekta njenih teženj. Razum in njegovo glavno orodje, jezik, služijo upravičevanju (racionalizaciji) nagonov, ne pa obvladovanju le-teh. O tem verodostojno priča monolog, s katerim se film konča: »Ljudje mislijo, da so svobodni. A svoboda ne obstaja. Obstajajo le zakoni, ki

so jih anonimni ljudje sprejeli zato, da bi sami sebe zaščitili in mene in mojo žalost zaklenili na varno. Eden teh zakonov mi prepoveduje, da bi te ljubil, ker si moja hčer. In zakaj? Stavim, da tega ne prepovedujejo, ker je s tem kaj narobe, temveč ker je ta ljubezen premočna. V najinem primeru ni druge rešitve. Ljubim te. In nič drugega.«

Ljubezen je v tem primeru prikazana kot krinka za nekaj popolnoma drugega od običajnih romantičnih prikazov, ki v (komercialnem) filmu še danes prevladujejo.

### Fatalne ženske

Ljubezen je nepojmljiva fantazma tudi v filmu *Somrak* (Sombre, 1998, Philippe Grandrieux), ki podobno kot Noé sproža subjektivistično, monološko poglobljanje v psiho serijskega posiljevalca in morilca (Marc Barbé) na krvavem road tripu. Pri tem ga poganjajo mračni goni, ki se jim ne more niti upreti niti jih obrzdati; tudi ko se spusti v nekaj, podobnega romantični zvezi z dekletom (Elina Löwensohn). To



Posili me

je film, ki je tako podoben kulturni ameriški grozljivki *Henry: Portret serijskega morilca* (Henry: Portrait of a Serial Killer, 1986, John McNaughton), da bi ga lahko imeli za njegov neuraden rimejk. Edine razlika v zapletu je, da morilec v *Somraku* nima niti začasnega sosterilca v zločinu, saj je uvertura v njegove umore seksualno nasilje, v *Henryju* pa so zločini v največji meri surogat za seks. Poleg tega ima *Somrak* formo filma ceste. Struktura je ista, in to vključno z osrednjo dilemo (ali bo morilec srečanje z »žensko njegovega življenja« odvrnilo od nasilja?) in razpletom (seveda ga ne bo). Na koncu je lepota mrtva, morilec pa nadaljuje v isti maniri: nekaznovan, nespremenjen, odhaja v temo, iz katere je prišel ...

Nagon je najmočnejši tudi v filmu *Težave vsak dan* Claire Denis. Beatrice Dalle ne more obvladati svoje kanibalske želje in požre prav tistega, ki jo poskuša rešiti iz hišnega pripora. Vincent Gallo v upanju na razrešitev podobnih težav v Parizu pripotuje celo iz ZDA, a Dallova na njegove poljube odgovarja le z ugrizi, tako da jo je prisiljen v samoobrambi zadaviti, lastni kanibalizem pa poteši kar s sobarico v hotelu – raje kot s svojim dekletom, pred katero uspešno prikriva svojo pravo naravo. Ni dialoga, ni pomoči. Resnica ostaja skrita, tako kot zdravilo. Moledovanje ljubimca je zaman tudi v filmu *In My Skin* Marine de Van. Ona (de Van) je obsedena z lastnim telesom in s krvjo, potem ko pridela površinsko prasko na nogi, pa vedno bolj tone v avtokanibalizem in avtofetišizem, zarezuje v kožo in sesa lastno kri ter shranjuje tkivo s svojega telesa v formalinu. Ljubimca zavrže skupaj s celotnim vrednostnim sistemom zahodnega kapitalizma (katerega poosebljenje je bila prav sama kot analitičarka v oglaševalski agenciji), njena regresija v avtizem pa nima druge alternative kot – avtodestrukcijo. Popolno zavračanje moških izvajata tudi antijunakinji feministične *rape revenge* dekonstrukcije v filmu *Posili me* Virginie Despentes in Coralie Trinh Thi in tudi njuna orgija razuzdanega seksa in nenadzorovanega nasilja vodi zgolj v avtodestrukcijo.

Omenjene tri filme so režirale ženske in vsi trije ponujajo radikalno rekonstrukcijo telesnega horrorja iz ženske perspektive. Na retorično vprašanje ob koncu Deodatovega *Cannibal Holocaust* (1980), kdo so pravi kanibali, Denisova odgovarja prav s svojim





Krvava romanca

filmom, le da se iz južnoameriške džungle preseli v center Pariza, kjer kanibalizem postaja metafora za načete medčloveške odnose (čeprav je zaznamovan s senco francoskega kolonializma, saj so kanibalski virus sprožili prav nejasni medicinski poskusi v francoski Gvajani).

Implicitni in eksplicitni gnus nad notranjostjo človeškega telesa je v srži mnogih učinkov grozljiv, še posebej pa pri telesnem hororju. Cronenberga so mnogi obtoževali mizoginije zaradi *venerične* tematike v njegovih zgodnjih delih, še posebej v prvih treh, *Srhu* (Shivers, 1975), *Besnilu* (Rabid, 1977) in *Zalegi* (The Brood, 1979). Njegovo prevpraševanje tega, kar je Julija Kristeva imenovala zavržno (*abject*), je bilo napak razumljeno kot gnusno, čeprav je šlo bolj kot za kaj drugega za fascinacijo in prevpraševanje bioloških osnov eksistence in njenih implikacij po t. i. višjih kvalitetah človeškega bitja (morala, intelekt, duhovnost ...). Marina de Van gre pri tem še dlje in tisto zavržno – pretvarjanje (delov) lastnega telesa v odtujeni objekt – pretvarja v predmet fascinacije. Film *In My Skin* poskuša to slepo ulico prikazati kot logično posledico bolestne družbe,<sup>9</sup> vprašanje pa je, na kakšni ravni lahko nekaj tako primarnega in organskega neposredno povežemo s superstrukuro, kot je družbena.

9 Govora je o dodatnem zapletu, v katerem glavna junakinja nenamerno spelje napredovanje v službi svoji prijateljici, ki se s tem dejanjem spremeni v sovražnico.

Vsekakor gre *Posili me* najdlje v radikalnem zavračanju moškega sveta, ki poskuša ženske obrzdati in degradirati. Ena izmed junakinj tako popolnoma zavrača pripisovanje prevelikega pomena svojemu posilstvu; prenaša trenutno telesno degradacijo, zavrača pa, da bi hkrati s tem nase vzela tudi duhovno degradacijo. Skozi metaforo o ženskah, ki vzamejo moške prerogative (pištola=falus) v svoje roke, postane dobesedno *svobodni duh*: a to je »svoboda« brez upanja in cilja, vnaprej izgubljena bitka, jalov krik nestrinjanja, ne pa uporništvo in še manj revolucija. Revolucija je (ravno v Franciji na pragu novega tisočletja) postala nezamisljiv ideal (vsaj na filmu), zamenjali pa so jo sumničavost, defetizem, brezup in nihilizem.

**VSE TO SO FILMI, KI NAMESTO PREDSTAVLJANJA JUNAKOV POGOSTO POPOLNOMA PREVZAMEJO GLEDIŠČE ANTIJUNAKOV. V NJIH NE OBSTAJA NEK MORALNI CENTER, KI USMERJA DELOVANJE PROTAGONISTOV IN S KATERIM BI SE LAHKO POISTOVETIL OBIČAJNI GLEDALEC. NAMESTO TEGA, PRAV ZA TANČICO T. I. NORMALNOSTI, SE SKRIVAJO OBIČAJNE, SKORAJ BANALNE POŠASTI IZ SOSESKA, KOT JE NA PRIMER NOEJEV MESAR. VARUHI DRUŽBENEGA REDA (POLICIJA ...) SO POPOLNOMA ODSOTNI (Somrak) ali pa so zvedeni na organe popolne represije (*Posili me*), ki izvršujejo surovo maščevanje družbe skozi institucijo zapora (*Meso*). Gledalec je torej oropan enostavnih možnosti za identifikacijo, ki jo predpostavlja njegova normalnost. Namesto da bi to ustvarjalo ravnotežje transgresivni vsebini skozi nosilce »normalnosti« (običajni ljudje, funkcionalne institucije sistema ...), novi**

francoski ekstremizem gledalca brez milosti vrže v klavstrofobično perspektivo Drugačnosti, Nenormalnosti, Monstruoznosti, ki ni ustrezno uravnotežena (in nevtralizirana) s svojim nasprotjem, temveč mu prepušča, da, vržen v tuj pogled, sam in z lastnimi močmi najde pot iz labirinta oziroma da prepozna sebe ali dele sebe na neznanem (sovražnem?) ozemlju in da brez režiserjeve roke, ki ga vodi, morda ugleda luč (ali svojo lastno, skrito temo) na koncu tunela.<sup>10</sup>

Obstaja pa še ena pomembna stvar, ki jo izpostavlja večina omenjenih filmov, in to je bistvena vloga, ki jo ima ženska v novem francoskem ekstremizmu. To ni opazno le v filmih, ki so jih režirale ženske, niti tega ne moremo zvesti na feministično virozo, če jo lahko tako imenujemo. Med drugim je ženska ultimativna Druga v falocentrični družbi, originalno prevpraševanje odnosa do nje (ne le erotičnega) pa je predmet obravnave v številnih filmih novega francoskega ekstremizma, vključno z nekaj najmočnejšimi grozljivkami zadnjega časa. Postavljanje v njene čevlje in obleke je ponekod dobesedno, kot je na primer v filmu *Kalvarija* (Calvaire, 2004, Fabrice du Welz) – glej prejšnji *Ekran* – v vsakem primeru pa je pojem ženskosti in vsa zapletenost njenih možnih perspektiv in konotacij ena od prevladujočih tematik v novejših francoskih filmih.

Potenten primer redefinicije prirojenih in pridobljenih družbenih vlog je prav film, ki je bil odskočna deska za nalet nove francoske grozljivke – njen prototip in vzor, to je film *Krvava romanca*. Žanr, ki so mu pogosto sodili na osnovi njegovih najslabših primerkov, si zasluži biti zgled tudi s pomočjo vrhunskega predstavnika, v katerem so tako formalni kot konotativni potenciali uresničeni na vrhunski način.

(Nadaljevanje in konec v naslednji številki.)

10 Ta postopek sicer ima določene pasti, predvsem zaradi nesposobnosti občinstva (in posebej kritikov), da se distancira od filma kot fikcije oziroma da jasno razlikuje med implicitnimi oziroma prikazanimi stališči v filmu in stališči samega avtorja. To je najbolj evidentno v nesporazumih pri razlagah filma *Sam proti vsem*, ki so ga mnogi prav zaradi odsotnosti eksplicitne ironije in režiserske distance razumeli kot mizogin desničarski pamflet, ne pa kot surovo ekskurzijo v možgane običajnega, normalnega francoskega proletarca na pragu 21. stoletja.

# Spremenjeni obraz ameriške družbe v sodobni TV- produkciji

Denis Valič



Tako kot ob večini velikih, prelomnih dogodkov, ki se s svojo silovitostjo boleče zarežejo tako v naša srca kot tudi v naš duh, lahko danes, dobrih deset let po terorističnem napadu na Združene države septembra 2001, ugotavljamo, da je ta sprožil dve vrsti odzivov: v tistem neposrednem potem silovito čustvene, z oddaljevanjem od dogodka in večanjem časovne distance pa tudi vse bolj »razumske«. To nam razkriva tudi ameriška avdiovizualna produkcija zadnjih desetih let oziroma vsaj tisti del filmske in televizijske produkcije v polju popularne kulture, ki nam – zavedno ali ne – kaže zrcalno podobo stanja duha ameriške družbe.

Seveda lahko znotraj ameriške produkcije, tako pretekle kot sočasne, najdemo tudi dela, ki se stanja duha v ameriški družbi oziroma sprememb v družbeni paradigmi lotevajo neposredno, s kritičnim pristopom. A ta niso tista, ki so pritegnila mojo pozornost. Veliko zanimivejša se zdi produkcija na polju množične kulture, ki nam stanje družbe posreduje na »nezavedni« ravni, s tem, ko preko zgodb s prevzemom vzorcev na ravni forme ali preko vsebine utelesi kolektivne strahove in želje. Spomnimo se primera znanstvenofantastičnih filmov 50. let, ki so poskusili povzeti strahove hladne vojne (tako pred atomsko nevarnostjo kot pred tistim neznanim, monstroznim, kar je grozilo iz za železne zavese). Ali pa »filmov ceste« v 60. letih, hrepenečih po svobodi. Znanstvene fantastike druge polovice 60. let, ki je povzemale optimizem osvajanja vesolja. Prav tako pa tudi filmske in televizijske produkcije, ki je sledila omenjenim terorističnim napadom: sprva ujete v patos, ki so ga sprožili prvi, silovito čustveni odzivi na napad (pa naj je šlo za dela, ki so prebujala domoljubna čustva in klicala k poenotenju vrst v boju proti sovražniku, za dela, ki so že skoraj ekscenno izražala pieteto do žrtev napada, pa vse do del, ki niso skrivala sovražne nastojenosti do vsega, kar je bilo mogoče tako ali drugače povezati z islamom), sčasoma pa vse bolj vzpostavljajoče distanco in ne več le k samemu dogodku, pač pa tudi k njegovim posledicam »usmerjene« produkcije (dela, v katerih se pojavi prepričevanje vesti in iskanje razlogov, prav tako pa tudi soočenje z novimi strahovi, s tistimi, ki jih prinese sprememba družbene paradigme in njene posledice).



Lov na osumljenca

Očitno je bilo, da se je ob nastopu dobe digitalnega znala televizija prilagoditi in izkoristiti nove možnosti, ki jih je ta ponujala, kar ji je omogočilo občutno ambicioznejši nastop, in to tako v produkcijskem pogledu kot glede ustvarjalnega pristopa. Tako je v preteklem desetletju prav televizijska produkcija postala torišče inovativnosti in izvir novih idej. Naj se tokrat osredotočimo na tisti del sodobne televizijske produkcije, pri kateri lahko opazimo prehod v novo fazo družbene klime.

Prve tovrstne televizijske serije so se pojavile že relativno zgodaj. Mednje lahko prištevamo tudi izvrstno *Skrivno navezo* (The Wire, 2002–2008) Davida Simona, to klasično grško tragedijo v sodobni preobleki, v kateri je tradicionalna delitev na dobre in slabe fante izbrisana. Če se je namreč neposredno po napadih še zdelo, da je povsem jasno, kdo je sovražnik, in se zato ni bilo težko poenotiti v boju, pa se je kasneje z večanjem distance in rušenjem te gotovosti (k čemur sta ne nazadnje pripomogli tudi vojaški invaziji na Afganistan in Irak, saj so z bojišč prihajale novice, ki so dobre fante, ameriške vojake, vse pogosteje prikazovale kot slabe) pričel vse bolj razraščati občutek, da se je ameriška družba znašla v nekakšnem moralnem vakuumu. Tu je bila tudi *Bojna ladja Galaktika* (Battlestar Galactica, 2004–2009), ki se je razmišljanj o odzivu

družbe v skrajni situaciji, ko je ogrožen njen obstoj in so pred preizkušnjo postavljene vse tradicionalne kategorije, lotila še celoviteje in bolj kompleksno. Preko zgodbe o ekodusu preostanka človeške vrste po napadu silonov, humanoidnih robotov, in njihovem iskanju novega doma sta se avtorja Ronald D. Moore in David Eick lotila prepričevanja nekaterih temeljnih postulatov človeške družbe (se bomo v imenu varnosti odrekli svobodi, je v takih skrajnih situacijah vera ali znanost tista, ki nam lahko ponudi izhod, kaj pravzaprav pomeni biti človek ...).

Že ob bežnem pregledu novejših televizijskih produkcij lahko opazimo, da so rane, ki so jih zadali teroristični napadi iz leta 2001, še kako žive. O eni največjih travm ameriške družbe, dejstvu, da so bili napadeni na svojih domovih in da so ta napad pričakali povsem nepripravljeni, nam posredno spregovori tudi ena produkcijsko najbolj ambicioznih serij zadnjih nekaj let, znanstvenofantastični *Falling Skies* (2011–) avtorja Roberta Rodata, katere prvo sezono smo si lahko ogledali tudi na Fox Crime, junija letos pa se je začela 2. sezona. A ta serija se kljub občasnemu premisleku tistega »potem«, družbenih razmer po dogodku, svoje teme loti izrazito tradicionalistično, kar niti ne preseneča, saj je njen glavni producent Steven Spielberg. Zgodba nas postavi v čas po napadu tehnološko naprednejših nezemljanov, natančneje



Obkrožen z mrtvimi

šest mesecev po tem, ko se prično skupine preživelih organizirati in pripravljati na protiidarec. Že iz tega je mogoče razbrati, da je serija na nek način še vedno odmev tistih prvih reakcij na teroristični napad, čustvenega spodbujanja domoljubja ter pozivov k poenotenju in vračanju udarca. V še bolj tradicionalistične vode pa jo potisne dejstvo, da kot eden osrednjih likov nastopi zgodovinar, Tom Mason (igra ga Noah Wyle), ki je hkrati eden vodij upora. Tom namreč nastopa kot neke vrste moralni kompas, tisti, ki z vračanjem v zgodovino, pa naj to naredi zato, ker hoče ponuditi vojaško-strateške ali pa družbene napotke, opozarja na nujnost vračanja in ohranjanja tradicije, tistega, kar je bilo prej. A ker je ob soočanju z nevarnostjo izgube tradicije, družbenih vzorcev, kakršne so poznali – napad nezemljanov jih namreč potisne v neke vrste »novi srednji vek«, obdobje, ko je bila družba atomizirana na male enote in tehnološko zaostala – nastopi tudi prevpraševanje te, jo lahko imamo tudi za nekakšen hibrid med produkcijo prve in druge faze.

Znotraj nekakšnega vala apokaliptične in postapokaliptične produkcije, ki ga zaznamo tako v polju ameriških televizijskih kot tudi filmskih del – od holivudskih spektaklov, kot

sta *Svetovna invazija: Bitka Los Angeles* (Battle Los Angeles, 2011, Jonathan Liebesman) in *Skyline* (2010, Colin in Greg Strause) in »neodvisne« *Ceste* (The Road, 2009, John Hillcoat) pa vse do avtorske produkcije, ki jo predstavlja na primer *Zaklonišče* (Take Shelter, 2011, Jeff Nichols) – in kamor se uvršča tudi serija *Falling Skies*, pa je veliko zanimivejša neka druga serija: zombijada *Obkrožen z mrtvimi* (The Walking Dead, 2010–). Ta odlična serija Franka Darabonta, režiserja filmov *Kaznilnica odrešitve* (The Shawshank Redemption, 1994) in *Zelena milja* (The Green Mile, 1999), posneta po istoimenskem stripu, ki je s prvo sezono predvajanja doživela nepričakovan uspeh, nas namreč postavi v postapokaliptično deželo živih mrtvecev, kjer skupina preživelih pod vodstvom šerifa Ricka Grimesa (Andrew Lincoln) poskuša preživeti – in nič drugega. Čeprav šerif Grimes sprva nastopi kot agent tradicije (zavzema se za obnovitev življenja, kakršno je bilo »prej«) – zato se tudi redno oblači v svojo šerifsko uniformo, ki pa živim mrtvecem ne pomeni prav nič – pa se sama serija ne sprašuje po vzrokih kataklizme, ki je človeštvo spremenila v oživljena trupla, ne poziva k »uporu«, pač pa preprosto zastavlja vprašanja, kakšno življenje je sploh še mogoče »potem«, po kataklizmi.

Če se ta dela ukvarjajo predvsem s hipotetično prihodnostjo, pa nam sodobna televizijska pokrajina ponuja tudi dela, ki so obrnjena v družbeni »tu in zdaj«. Seveda so to še vedno strogo žanrska dela, ki ne razkrivajo realnosti družbenega trenutka, pač pa v svoje izhodišče postavijo eno izmed posledic 11. septembra. Med temi velja izpostaviti zanimivo srhljivko *Lov na osumljenca* (Person of Interest, 2011–), katere prvo sezono ravnokar predvaja POP TV. Čeprav se nam serija, ki sta jo ustvarila Jonathan Nolan (brat bolj znanega Christopherja Nolana) ter ena izmed legend sodobne, kakovostne TV-produkcije, J. J. Abrams, kot producent, kaže kot klasična policijska srhljivka, pa osnovna premisa zgodbe vendarle ponuja tudi soočenje s strahovi in tesnobo Amerike po 11. septembru 2001. V izhodišču se namreč pojavi »stroj, ki vse vidi in sliši«, računalnik, ki je prisluškovalna in nadzorna supernaprava, namenjena detekciji nove potencialne nevarnosti za državo, take, kot so bili teroristični napadi. To je ustvaril eden osrednjih likov serije, genialni računalniški ekspert Harold Finch (Michael Emerson), ki pa se hkrati še kako dobro zaveda, da je ta naprava lahko v napačnih rokah zlovešče orodje. Kar ga spodbudi, da zato vanjo vključi varnostni mehanizem, so oblasti, ki so po terorističnem

napadu pričele razmišljati drugače: ni jim več pomembna varnost vseh državljanov, pač pa samo politične in gospodarske elite, tiste, ki po njenem pooseblja državo. Če odmislimo opozorilo na očitno tesnobo, ki jo takšno vsemogočno nadzorovalno orodje v rokah vlade vzbuja pri tistih, ki vedo za njegov obstoj, pa serija navduši tudi s svojim kritičnim odnosom do novih družbenih delitev, ki so vsiljene s strani vladajočih elit, ki jih zanima samo »velika slika«, ne pa mesto posameznika v njej: namreč delitev na nepogrešljive in pogrešljive, nepomembne državljane. V nasprotju z oblastjo pa Finch in njegov pomočnik, nekdanji vladni agent John Reese (odlična, na trenutke že prav hipnotična interpretacija Jima Caviezela), robinhoodovsko skrbita za pogrešljive, male ljudi.

Zaključimo s serijo *Domovina* (Homeland, 2011–), ki predstavlja med omenjenimi nedvomno ustvarjalni vrhunec. Čeprav gre za predelavo izraelske serije *Ugrabljeni oz. Prisoners of War* (Hatufim, 2010) Gideona Raffa, sta jo Howard Gordon in Alex Gansa znala tankočutno in domiselno prilagoditi aktualnemu trenutku ameriške družbe. V njej sledimo dvema likoma, agentki obveščevalne agencije CIA, Carrie Mathison, ter ameriškem vojaku, Nicholasu Brodyju, ki se po večletnem ujetništvu pri islamskih skrajnejih vrne domov (v glavnih vlogah naravnost briljirata Claire Danes in Damian Lewis). Znotraj televizijske produkcije pred terorističnimi napadi bi tvorila klasično dvojico dobrega in slabega. Carrie pride na eni izmed svojih misij v tujini do informacije, da so islamski skrajneži v ujetništvu zlomili enega njihovih vojakov in ga spreobrnil v borca za njihovo lastno stvar. Ko se kmalu zatem skrivnostno pojavi informacija o tem, da je Nicholas še vedno živ in tudi kje ga imajo zaprtega, kar nemudoma sproži reševalno akcijo, je Carrie prepričana, da je prav on tisti spreobrneni vojak. V produkciji pred 11. septembrom bi ji torej nedvoumno pripadlo mesto heroja, Nicholasu pa sovražnika. A po napadih se je ameriška družba radikalno spremenila, zamajale, če že ne zrušile, pa so se tudi vse tradicionalne delitve. Tako Carriejinega delovanja ne usmerja občutek, kaj je prav in kaj narobe, pač pa skoraj histerični strah pred tem, da bo agencija znova naredila napako in dopustila nov teroristični napad. Da bi tega preprečila, je Carrie pripravljena na vse, tudi na prekoračitev zakonov in



Falling Skies

nenapisanih moralnih pravil. A ne le to: lik Carrie je tudi sicer oblikovan z izrazito dvoumnimi niansami, s potezami, ki na eni strani izpostavljajo njeno zagnanost in predanost delu, na drugi pa njeno psihično nestabilnost. Nič drugače ni z vojakom Brodyjem: čeprav slutimo, da nekaj skriva, pa prav tako nastopi kot heroj, ki ga slavi domovina. *Domovina* pa nam tega spremenjenega obraza ameriške družbe ne kaže le preko zasnove svojih likov, temveč hkrati opozarja na to, da vezno tkivo ameriške družbe danes nista več domolju-

bje in solidarnost, pač pa strah, tesnoba in sumničavost. S tem pa na domišljen način opozori na tisto, kar je bila ne nazadnje tudi tema raziskave letošnjih Pulitzerjevih nagrajencev: razraščajočo se sumničavost oblasti tudi do lastnih državljanov (razkritje množičnega nadzorovanja ameriških državljanov muslimanske veroizpovedi, ki ga je izvajala CIA).



Domovina



# ***PARKS AND RECREATION in televizijski feminizem***

Tina Poglajen

Amy Poehler v Parks and Recreation

Situacijske komedije, osredotočene na dogajanje na delovnem mestu, t. i. *workplace comedy*, so stalen spremljevalec televizijskega programa že od dni Mary Tyler Moore in Dicka Van Dyka v 60. in 70. letih prejšnjega stoletja, saj se je izkazalo, da so komični zapleti, temelječi na skupini čudakov, ki so prisiljeni delati drug z drugim, uspešna formula za salve smeha. Da je na prvem mestu (kot pri večini serij) zabava gledalcev in ne realistično prikazovanje delovnega okolja, pri tem verjetno ni treba posebej poudarjati. Že od samih začetkov tega tipa humorističnih serij pa je bil realizem manj pomemben tudi od političnega sporočila in refleksij aktualnega družbenega dogajanja.

V poznih 60. letih se je tudi na televiziji pojavila potreba, da bi program odseval družbene spremembe tedanjega časa. Medtem ko so v 50. letih trgu podrejene reprezentacije žensk vključevale nevidne gospodinje, matere in žene (oglaševalci so ženske dojemali kot družinske porabnike), se je ob podiranju tradicionalnih spolnih vlog in dejstvu, da so bile v večini gledalke *sitcomov* prav ženske, ki so postale finančno neodvisne(jše) in so po novem imele lastno kupno moč, pojavila potreba po adaptaciji oglasov in televizijskih programov ter z njimi tudi tradicionalne *sitcom* formule v skladu s spreminjajočimi se normami in z življenjskimi slogi, tudi v navezavi na celotno *baby-boom* generacijo. Četudi so nekateri *sitcomi*, postavljeni v do tedaj samoumevno družinsko okolje doma, te spremembe naslovili, se je izkazalo, da je boljše področje za raziskovanje predvsem problematike spola nov žanr komedije, postavljene na delovno mesto, kjer so bile nove ambicije in odprte možnosti lažje predstavljene. Prednost *settinga* delovnega mesta je bila njegova fleksibilnost: nove reprezentacije žensk niso pretirano motile tradicionalnih spolnih vlog, saj je bila večina zaposlenih samskih. Prva tovrstna množično uspešna nanizanka v 70. letih je bila *The Mary Tyler Moore Show* (1970–1977), ki je naslavljala mlade ženske in širšo *baby boom* generacijo, ne da bi s tem odtujila ostali del gledalcev.

Pomembna sprememba, ki se je zgodila v portretiranju samega delovnega mesta, je bil preskok z reprezentacije sovražnega, hierarhičnega in izkoriščevalskega delovnega okolja na prikaz sodelavcev, ki so postali protagonistova ali protagonistkina družina;



The Mary Tyler Moore Show

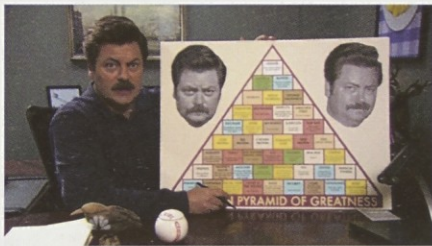
metafora je ustrezala želji *babyboomerjev* po skupnosti v skladu z njihovimi lastnimi pravili in implicirala, da je družina pravzaprav konstrukt, ne pa biološka entiteta; šlo je za popularizirano idejo hipijevske protikulture, postavljeno v kapitalističen sistem in prilagojeno tako, da je bila kompatibilna z biološko družino. »Službena družina« je televizijskim ženskam olajšala vstop na delovno mesto, saj je namigovala, da je dinamika delovnega mesta domačna, topla in, s feminiziranimi poklici tajnic in pomočnic, tudi spolno konvencionalna.

Izmed sodobnih komičnih serij, postavljenih na delovno mesto, je bila v svoji revolucionarnosti in prelomnosti najbolj odmevna *Pisarna* (*The Office*), najprej v britanski (2001–2003), nato pa še, v veliko večjem obsegu, v ameriški (2005–) različici; predvsem zaradi lažno dokumentarnega načina snemanja in minimalistične, realistične mešanice situacijske in značajske komike.

Prav tako lažno dokumentarni *Parks and Recreation* (2009–), komična serija o javno upravnem »Sektorju za zelene površine in šport« v Pawneeju, majhnem mestu v Indiani v ZDA, je bil najprej zamišljen kot *spin-off* *Pisarne*. Od tu podoben način snemanja in humor, ki se je vsaj v prvi sezoni zanašal na nelagodno tišino in poznavajoče poglede

vstran ter v kamero. Kljub podobnostim pa sta scenarista in producenta Greg Daniels in Michael Schur želela pri *P&R* že v pilotni epizodi ustvariti nekoliko drugačen stil snemanja. Ena izmed razlik, ki je nastala, je ta, da so intervjuji s posameznimi liki posneti iz dveh različnih kotov, posnetki pa so potem v končnem prizoru izmenjujoče se zmontirani. (To tehniko je navdihnil eksperimentalni dokumentarec Larsa von Trierja in Jörgena Letha *Pet obstrukcij* [De fem benspænd, 2003].) Druga razlika pa je, da medtem ko je bil pri *Pisarni* skoraj ves material posnet na delovnem mestu, snemalna ekipa dokumentarne serije pri *P&R* svojim likom redno sledi tudi v bolj intimna, neslužbena okolja, na primer na zmenke in njihove domove (z zanimivo implikacijo popolnega izginotja zasebne sfere, saj so liki neprestano pred kamero). *P&R* se tudi pogosteje poslužuje *jump cutov*. Ti služijo uspešni improvizaciji, na kateri temelji del serije, pri čemer v končnem izdelku vidimo več različic iste interakcije ali izjav s kratko zaporedno montažo.

Sicer sta tako *Pisarna* kot *P&R* del NBC-jeve »četrtkove komedije«, ki je v zadnjih letih že skoraj tradicionalno poznana po izredni kritiški uspešnosti (poleg *P&R* so tu še *Pisarna*, *30 Rock* [2006–] in *Community* [2006–]) in izjemno nizki gledanosti (z izjemo *Pisarne*).



Parks and Recreation

Pri tem ne pomaga niti dejstvo, da je Amy Poehler, glavna igralka in producentka serije, ena izmed najuspešnejših in najpriljubljenjih članic zasedbe *Saturday Night Live*, v kateri je sodelovala vrsto let (2001–2008) in zaradi nje postala znana kot vrhunska improvizatorica in impersonatorica. Že v tistem času je bilo opaziti njeno fascinacijo s Hillary Clinton (in z ženskimi političarkami nasploh), saj jo je v SNL-jevih političnih skečih igrala vedno znova, pri čemer je v enem izmed njih gostovala tudi resnična političarka. Veliko medijske pozornosti je dobila tudi podpora, ki ji jo je Amy Poehler na istem šovu izrazila v tandemu s Tino Fey v zvezi s seksističnim medijskim diskreditiranjem med strankarsko kampanjo leta 2008.

Če so bili začetki *P&R* v prvi sezoni precej neobetavni (kot namestnica vodje sektorja Leslie Knope se je Amy Poehler psihotično smejala v kamero ter jo, kot tudi svoje sodelavce, naslavljalja z že videno živahno nesposobnostjo lika Steva Carrella, Michaela Scotta iz *Pisarne*), je bil v drugi sezoni njen lik napisan znova; tokrat kot načelna, optimistična, inteligentna, samozavestnejša in predvsem nadpovprečno sposobna ženska v zgodnjih štiridesetih. Njena pisarna se je začela ponašati z uokvirjenimi fotografijami ženskih političark, od Hillary Clinton do Nancy Pelosi, Madeleine Albright in Eleanor Roosevelt, zgodba pa se je, namesto s ciničnim prikazom neuspehov uradnikov v javni upravi, začela vrteti okrog težko prisluženih uspehov ženske, ki ji je resnično in globoko mar za svoje mesto, kariero in ljudi okrog sebe. Leslie Knope je postala tudi aktivno delujoča, deklarirana feministka. Celotna serija je s tem postala zabavnejša, Knopeina nova ostroumnost in gotovost vase pa sta ji omogočili, da se cele vrste problemov loti z duhovitimi, improviziranimi rešitvami. Tako na primer, da bi se oprala lažnih govoric o razmerju s škandaloznim kongresnikom, na televiziji voditeljici v živo pokaže rit, ob drugi priložnosti pa se po nesreči med lovom pred



The Doris Day Show

mizoginim paznikom parka pretvarja, da je res trapasta in nesposobna ženska, za katero jo ima, da bi s tem prevzela krivdo svojega prijatelja in ga zaščitila. **TAK LIK FEMINISTKE, KI JE V SVOJIH NAČELIH NEOMAJNA – IN JIH NI PRIDOBILA ZARADI NEUSPEŠNOSTI V ŽIVLJENJU IN/ALI FRUSTRACIJE V ZVEZI Z MOŠKIM SPOLOM – TER JE SPREJETA IN SPOŠTOVANA S STRANI VSEH, KI JO OBDAJAJO, JE NA TELEVIZIJ (IN V FILMU) PRAVA REDKOST.<sup>1</sup>**

Prvi prikazi feminizma na televiziji so funkcionirali kot izvor moči za ženske like kot tudi predmet posmeha. V *The Doris Day Show* (1968–1973), v epizodi *The Feminist* (1970), naslovni Doris šef naroči, naj zanj pridobi ekskluzivne pravice nad izdajanjem knjige militantne feministične avtorice, saj le-ta ne želi sodelovati z moškimi. Ko jo sicer feminilna Doris običiče oblečena v moško obleko, z očali in s klobukom, možata »feministka« kadi cigaro, govori jezno in odsekano ter v vsakem stavku zavrača moški spol, žensko feminilnost in kuje načrte za svetovno prevlado žensk, vendar vse to traja le, dokler z njo ne začne flirtati urednik konkurenčne revije.

Lik *Maude* (1972–1978) je bil zasidran v isti podobi feminizma: uspešna, finančno preskrbljena in četrtič poročena Maude v poznih štiridesetih se ni uklanjala družbenemu bontonu in ni prenašala moškega šovinizma. Bila je poosebljenje vsega, česar se je večina moških (in žensk) pri feminizmu bala in ga zaradi tega sovražila, zato je bil njen lik poln »varnih« napak: bila je jezna, zagrenjena feministka, ki je imela na svojega moža učinek pomehuženja. Vseeno je bila serija uspešnica, v sezoni 1972/73 je bila četrta najbolj gledana v ZDA ter se v šestih sezonah pobleže ukvarjala z vrsto kontroverznih problemov: rasizmom, razrednimi

1 Četudi so bile feministke že od nekdaj označene za duhamorne, resne in za šale nedojemljive, kot je bilo razvidno že leta 1911, ko je *The New York Times* objavil članek z naslovno, ki je dokazovala »Pomanjkanje sufražetkinega smisla za humor (A Suffragist's Lack of Humor)«.



Pisarna

razlikami, kontracepcijo, depresijo, ločitvijo, alkoholizmom; najbolj kontroverzna pa je bila dvodelna epizoda *Maude's Dilemma*, v kateri se naslovni lik odloči za splav. Epizoda je požela ogromno besnih pisem gledalcev in od takrat dalje je bilo le peščici ženskih likov dovoljeno izbrati splav na tako neposreden način.<sup>2</sup>

Po eni strani se je feminizmu na TV-programe uspelo infiltrirati, po drugi pa je imelo to svojo slabo stran: feminizem je bil pogosto prikazan kot oblika sodobnega pranja možganov ženskam, ki ga je mogoče ozdraviti s pravo kombinacijo žaljivk in laskanja.<sup>3</sup> Iz podobnih razlogov je bilo pri *The Mary Tyler Moore Show* najpomembnejše, da je bila protagonistka Mary sicer emancipirana ženska, vendar ne feministka. Razlika med tema dvema pojmom je bila ključnega pomena, saj je bila emancipacija spolno nevtralna, potrošniško prijazna in konstruktivna za skupnost, medtem ko je bil televizijski feminizem do vseh teh stvari destruktiven in sovražen. Trend se je nadaljeval tudi v prihodnjih desetletjih in ga je opaziti še danes: *sitcom* iz feminizma vzame najbolj tržno zanimive dele in jih prodaja pod pojmom emancipirane ženske. Tak lik se prodaja, ker priskrbi prijetno fantazijo moči in uspeha, ne pa, ker bi bil feminističen. Pogosta je izjava: »Nisem feministka, ampak ...«

Z namenom distanciranja emancipiranih protagonistk od feminizma se tako televizija

2 Komentarji na Youtubeu pod objavljenim odlomkom iz iste epizode pa nakazujejo, da se mnenja o odločitvi scenaristov od 70. let pravzaprav niso dosti spremenila.

3 *All in the family* (1968–1979): nekoliko neumna hči ima preblisk ozaveščenja, ki propade kmalu, ko se zave, da ni prepričana, o čem sploh brblja; v *Green Acres* (1965–1971) in *I Dream of Jeannie* (1965–1970) se gospodinji, potem ko slišita za *women's lib*, odločita, da se bosta uprli svojima domačima vlogama. Ko njun upor v vrsti pripetljajev s slapstickom žalostno propade, se obe zavesta, da v bistvu nista zares zatirani in da se jima v vlogi gospodinji v resnici prav dobro godi.





Parks and Recreation

kot film še danes poslužujeta lika t. i. slamnate feministke, ki je pretirana in poenostavljena različica feminizma drugega vala. Z nerealno reprezentacijo in s stereotipiziranjem postane diskreditiranje in delegitimizacija feminizma lažja. Pogosto ti liki izrazijo dejanske, utemeljene skrbi glede pravic žensk in enakopravnosti, vendar so te skrbi takoj odpravljene s tem, ko scenaristi like naredijo pretirane, nore in ekstremistične. Pogosta niansa slamnate feministke ima neumnega, poženščenega moža, ki mu ona preprečuje, da bi se obnašal kot pravi moški. Najmanj slaba opcija tega je hiperinteligenten, vendar zdolgočasen, ciničen in sarkastičen lik temnolase kadilke, običajno z močno, črno naličenimi očmi (npr. Daria oz. liki Janeane Garoffalo).

Po eni strani je *girl power*, druga oblika TV-feminizma, od 90. let dalje vzpostavil nove, asertivne feminilne identitete skupaj s povzemanjem in populariziranjem načel feminizma drugega vala ženske solidarnosti, po drugi strani pa gre za igriv ekshibicionizem in slavljenje moškega pogleda. »Pop feminizem« na filmu in TV je feminizem brez protestiranja, politika, nadomeščena s hedonističnim osredotočanjem samega nase in na osebne probleme privilegirane manjšine.

V primerjavi z vsem tem je lik Leslie Knope revolucionaren, saj je deklarirana feministka z močno vdanostjo ženskim vzornicam. Na njej ni niti sledi zagrenjenosti ali cinizma; je spolno in romantično aktivna in je serija ne vzpostavlja kot asekualne ali spolno neprivlačne. Poleg tega je hiperaktiven, dobrovoljen in duhovit lik, ki mu ob vsem tem presežku pozitivnih značajskih lastnosti uspe, da gledalci z njo sočustvujejo in simpatizirajo.

Četudi je *P&R* komedija, ki svoj humor črpa pretežno iz zniževanja tveganja namesto umetnega dodajanja pomembnosti ciljem, h katerim liki težijo (celoten zaplet prve sezone na primer sestoji iz prizadevanj, da bi zasuli jamo, ki je bila ostanek zapuščenega gradbišča), k temu pristopi popolnoma resno in neironično. V tem se razlikuje tako od svojih NBC vrstnikov (*Pisarna*, *30 Rock*) kot tudi od velikega dela ostalih komičnih serij na televiziji. Na mestu ironije pri *P&R* dobimo komično iskrenost: like, ki v svoje delo, kot tudi v medsebojne odnose, resnično in bogato investirajo. To velja tako za reprezentacijo javne uprave kot tudi posameznikov, ki z zavzetim delom prispevajo v širši politični sistem. Torej: »politika so ljudje«, ampak tudi »institucije so tiste, ki

prinašajo rezultate«. Če bi *P&R* odpisali kot sladkobno podoknico ljudskim uradnikom, bi s tem zgrešili sporočilo in njen neobičajen pogled na (lokalno) politiko. Čeprav ne gre za politično komedijo, portret mestne hiše v *P&R* vzbuja optimizem glede javne uprave, kar je v času globokega skepticizma glede vladne zmožnosti zadovoljevanja potreb svojih volivcev pravzaprav nekaj edinstvenega. Serija ne prikazuje le »dobrih ljudi«, ki vodijo Pawnee, temveč izraža širšo idejo, da bi morale biti politične institucije sposobne izvajati učinkovita dejanja in ravnati tako, da bi izboljšale vsakodnevno življenje posameznika in skupnosti.

Javna uprava v *P&R* z *lawful-good* Leslie Knope na čelu pooseblja približek idealnega tipa junaka, ki je v postmoderni praktično izginil. Arhetip junaka je že v Homerjevih pesnitvah pomenil pogum, požrtvovalnost za splošno dobro, ljudsko osebnost, občutek poklicanosti, nadpovprečne sposobnosti in iznajdljivost ter moralno neoporečnost in odličnost; vse lastnosti, ki jih lahko brez težav apliciramo na Leslie Knope. Če so bile zgodbe o junakih v antični Grčiji moralistični ekzempli, je *P&R* zgodba o tem, kakšen bi političen svet s svojimi uradniki in z javnimi figurami moral biti.

# Ten Bad Dates with De Niro

## Knjiga alternativnih filmskih seznamov

Zoran Smiljanić

*Cinéphilie*. Francoski izraz za ljubezen do filmov neprijetno spominja na bolezensko stanje. Kar ni daleč od resnice. Filmoljubci, ki zase radi rečejo, da so »nori na film«, se pogosto vedejo kot psihotiki, ki so resnično življenje zamenjali s fikcijo. Eden od simptomov akutne zastrupitve s filmom in pritisklinami je tudi epidemija seznamov, ki jih oboleli obsedeno proizvajajo, konzumirajo in z njimi kontaminirajo druge. Večina teh seznamov je bolestitih, duhamornih in nepotrebnih *trainspotting* masturbacij, ki v najboljšem primeru reflektirajo avtorjev osebni okus. Obstajajo pa izjeme. Včasih, sicer bolj poredko, naletimo na sezname, ki so drugačni. Take, ki lucidno razkrivajo vzorce, pojave ali ideje, ki uidejo tudi večjemu filmofilskemu očesu. Še več, s svojo prečiščeno *twitterjevsko* formo pravzaprav nadomeščajo že dobrodupehano klasično filmsko kritiko. Iz tega testa je tudi knjiga *Ten Bad Dates With De Niro* (A Book of Alternative Movie Lists, ur. Richard T. Kelly. Overlook/Rookery, New York, 2007).

Kdo je boljši pijanec, Ray Milland v filmu *Izgubljeni vikend* ali Nicolas Cage v *Zbogom Las Vegas*? Kateri od stranskih likov iz univerzuma bratov Coen je bolj bizaren, advokat Freddy Riedenschneider (Tony Shalhoub) v *Možu, ki ga ni bilo* ali Michael Lipnick (Michael Lerner) v *Bartonu Finku*? Je bolj nagnusen obrok, s katerim se en mesec baše Morgan Spurlock v *Super veliki jaz* ali tisti zapečeni kos, ki ga mora pohrustati Michael Gambon v *Kuhar, lopov, njegova žena in njen ljubimec*? Kdo bolj frajersko kadi, Humphrey Bogart v *Globokem spanju* ali Sean Connery v *Goldfingerju*? In v katerih filmih bomo našli najbolj srce parajoča slovesa, grozljive umore, rajcljivi seks, čudaške sopotnike v letalu, neumne frizure in nenavadna mesta, na katerih ne bi nikoli pričakovali, da bomo našli odrezano človeško glavo?

Odgovore na ta in številna druga vprašanja tičijo v tej kompilaciji odbitih, ironičnih, navdahnjenih, mestoma politično nekorektnih

in moralno vprašljivih seznamih po deset filmov, ki so jih ekskluzivno za to knjigo prispevali številni ugledni kritiki, scenaristi in pisatelji, med njimi je tudi nekaj režiserjev (brata Coen, Steven Soderbergh, Mike Figgis in Kevin MacDonald). Kategorije niso onesnažene s predvidljivimi klišeji, kritičnimi predsodki ali akademskim snobizmom. Prav nasprotno, saj kakovostni in priznani filmi enakopravno nastopajo z eksploatacijskim šodrom. Avtorji so stopili v bran pozabljenim, preziranim, ponizanim in razžaljenim filmom, na katere kritika gleda s prezirom, gledalci pa s posmehom. In prav argumentirano prizadevanje za rehabilitacijo teh stigmatiziranih primerkov, ki so filmsko mogoče res polpismeni, a hkrati premorejo prav posebno energijo in vitalnost, daje knjigi pečat in častno mesto v morju seznamov.

Poglejmo za ilustracijo nekaj izbranih kategorij: 10 filmov, ki jih je težko gledati; 10 filmov, ki so me travmatizirali, ko sem bil otrok; 10 slabih filmov, ki so pravzaprav odlični; 10 zastrašujočih govorov Christopherja Walkena; 10 histeričnih izbruhov Ala Pacina; 10 hudih zlorab prsta na roki ali nogi; 10 najboljših golov na filmu; 10 prepričljivih seks prizorov (porno filmi izključeni); 10 nepotrebnih prizorov golote in seksa v filmih Paula Verhoevna; 10 odličnih uporab poezije na filmu; 10 odličnih uporab stopnic ali stopnišč; 10 najboljših pogrebov.

V knjigi najdemo tudi 10 nerealiziranih mojstrovín, 10 izbranih najavnih špic in 10 dolgih kadrov, ki pa smo jih v *Ekranu* že izčrpno obdelali v rubriki Kaliber 50.

Za konec preverimo trditev iz naslova: v katerih filmih je De Niro nadlegoval ženske?

1. V *Taksistu* osvaja Cybill Shepherd tako, da jo na prvem zmenku pelje gledat švedski pornič.

2. V *Casinu* tako dolgo mrcvari Sharon Stone, da jo odreši šele overdoza.

3. V *New York, New York* neumorno gnjavi Lizo Minnelli.

4. V *Dvajsetem stoletju* zanemarija Dominique Sanda, od prostitutke, ki jo zgrabi božjastni napad, pa jo jadno ucvre.

5. V *Fantovem življenju* naskakuje Ellen Barkin le od zadaj, saj med seksom noče gledati njenega obraza.

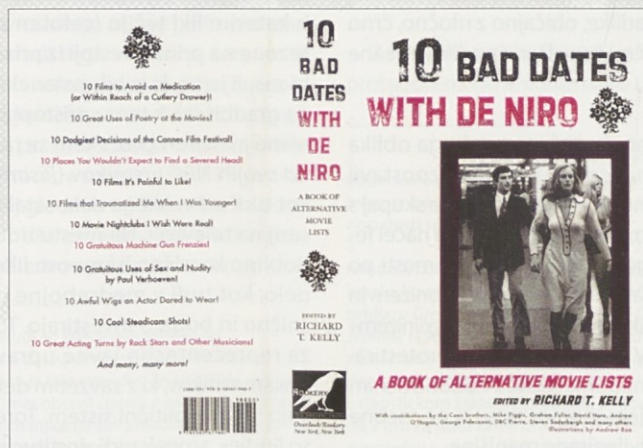
6. V *Pobesnelem biku* nokavira Cathy Moriarty.
7. V *Jackie Brown* ustrelji Bridget Fonda.

8. V *Rtu strahu* posili, pretepe in odgrizne kos obraza Illeani Douglas.

9. V *Bilo je nekoč v Ameriki* brutalno posili Elisabeth McGovern.

10. V *Vročini* v manj kot 30 sekundah zapusti Amy Brenneman.

Poleg hrvaških knjig *Žuti titl* in *Povratak žutog titla* (Velimir Grgić in Marko Mihalinec) vrhunsko čtivo za filmske obsedence, gleduhe, manijake in psihopate.



# Velika čistka

Gorazd Trušnovec

Marca 1999 je v Holivudu potekala podelitev oskarja za življenjsko delo, ki pa se je od podobnih slavij razlikovala v majhnem, a ključnem detajlu: nihče ni prav dobro vedel, kako se bo iztekla. Uglajeno predvidljiva dramaturgija se je zamajala. Nelagodje je bilo prehudo; nagrado je namreč prejemal legendarni režiser Elia Kazan, ki si je oskarja za življenjsko delo nedvomno zaslužil, toda prisotni so se obenem zavedali, da si ga za svoje življenje ni. Kazan je bil namreč tisti, ki je na vrhuncu hladne vojne in protikomunistične histerije Komisiji za protiameriške dejavnosti ovajal svoje kolege in tovariše in s tem mnogim uničil kariere in življenja.

S tem kratkim, udarnim in pomenljivim prizorom oziroma poglavjem se začne knjiga Marcela Štefančiča, jr. *Velika čistka* s podnaslovom *Ameriški stalinizem, črni spisek in obračun s holivudskimi komunisti* (UMco, Ljubljana, 2012). Kakor se zdijo bralcu moral(istične) pozicije glede otvoritvenega prizora knjige povsem jasne in preproste v smislu obsojanja ovaduštva, pa knjiga v nadaljevanju, spretno, lucidno in ne brez običajne mere jezikovne spretnosti in lucidnosti, iz poglavja v poglavje z rafalnim ritmom odstira tančice s turbulentnega zgodovinskega obdobja. In čeprav se knjiga, prežeta z letnicami, imeni, dejstvi, povzetki in citati mestoma bere skoraj kot kriminalka, istočasno razkriva, da je shizofreni uvodni prizor veličasten povzetek, prispodoba in zaključek dobe, ki jo je tako temeljno zaznamovalo fanatično delovanje senatorja McCarthyja in voljnih podreptnikov.

Prav s to razcepljenostjo bi nemara lahko označili delovanje številnih protagonistov knjige, ali kot pravi Štefančič: »*Podnevi so bili holivudski 'uradniki' in pisali scenarije, ki so legitimirali družbeni status quo, ponoči in za vikend pa so se prelevili v partijske aparatčike, aktiviste in revolucionarje, v filmsko levico, ki je iskala odgovor na vprašanje, kako združiti teorijo in prakso, marksizem in amerikanizem, umetnost in politiko, kulturo in biznis, retoriko in aktivizem, individualizem in delo za holivudskim tekočim trakom, originalnost in formulo, sporočilo in zabavo, razredni boj in Holivud, revolucijo in ameriški način življenja.*«

*Velika čistka* je samostojna in zaključena celota, hkrati pa jo je priporočljivo brati skupaj s pred dvema letoma izdano knjigo istega avtorja *Poročila sem se s komunistom! Zlata doba protikomunističnega filma* (Go-Partner, Logatec, 2010). Če se je v tej garaški študiji Štefančič, jr. osredotočal predvsem na filme oziroma na obdobje razcveta ameriškega (pod)žanra antikomunističnega filma, potem v *Veliki čistki* z druge perspektive nadaljuje z raziskovanjem historičnega ozadja te dobe oziroma znamenite »industrije sanj« (in produkcije ideologije) ter še bolj specifično kontekstualizira razmere. Hkrati pa je *Velika čistka* v pripovedi bolj fokusirana, saj so v osrčju njenega zanimanja predvsem usode posameznikov oziroma ključnih akterjev iz kroga »črnega spiska«, ki je bil najbolj pod udarom makartistične histerije. Ti krogi so se sicer koncentrično širili z vsako nadaljnjo preiskavo, ovadbami, prijavi in samoprijavi, in s tem koncentričnim oziroma



spiralnim širjenjem raste tudi avtoritativni ter introspektivni »who is who« vpogled v obdobje, ne da bi avtor in z njim bralec ob tem izgubila rdečo nit. Kar je sijajen dosežek te knjige, s katero Marcel Štefančič, jr. znova dokazuje zasluženost prvega slovenskega nefikcijske publicistike.

Če smo omenili, da se knjiga bere kot kriminalka, bi bila glede na vsebino, vzdušje in tragične usode posameznikov v krepkih družbenih silnic nemara natančnejša oznaka film noir. Kljub pretresljivosti uničenih življenj in skrivenčnosti posameznih usod znotraj neverjetno umazanih zakulisnih iger, inscenacij, manipulacij, prevar in samoprevar, pa je težko spregledati svetle tone, ki se prebijajo skozi ves ta mrak. Težko je spregledati vitalizem, odpornost in ustvarjalno plodovitost številnih bojkotiranih in prepovedanih ustvarjalcev (v knjigi prevladujejo scenaristi, ki so bili najbolj pod nadzorom in udarom), ki se niso uklonili makartizmu, mnogi pa so ustvarjalno dočakali visoko starost. In v tem je nemara tudi ena najdragocenejših lekcij knjige za današnji čas. Z izjemnim raziskovalnim podvigom na dokaj specifičnem primeru pokaže, da zgodovina kljub nasprotnim tendencam za vsakdanjo (žurnalistično/ideološko) rabo še zdaleč ni popreproščen črnobel monolit, in izpostavi vitalizem individualnega odpora, ne da bi zavajala glede cene za to.

# Andreas Nilsson:

## Mojster komičnega absurda

Matic Majcen

Miike Snow - The Wave

Predstavljajte si tale scenarij: moški srednjih let v svoji dnevni sobi na lepem odkrije čarobne čevljičke, a še preden utegne z njimi odplesati prvo rundo, ga že ugrabijo hudobne vesoljke in mu na obraz prišijejo ogromen nos. Na vesoljski ladji nato odkrije, da je on sam le eden izmed vrste ugrabljenec v projektu konstrukcije popolnega človeka, zato s sotrpini strmoglavji nazaj na Zemljo, kjer s svojimi na novo pridobljenimi pevskimi sposobnostmi v ples pože ne tudi najbolj zadrti izmed Zemljanov.

Kadar se je v zadnjih dveh letih na sceni pojavil videospotovski izdelek, ki ga je krasila primerljivo utrgana pripoved, ni bilo nobenega dvoma, kdo je njegov avtor. Takšno mešanico nadrealistične antilogike, absurdnega humorja z obveznim ščepcem grotesknega lahko namreč zlahka pripišemo le enemu človeku, 39-letnemu švedskemu

režiserju Andreasu Nilssonu. Opisan sinopsis prihaja iz njegovega najbolj ambicioznega projekta doslej, iz (zaenkrat še) dvodelnega videospotovskega spektakla *Paddling Out/The Wave* (2012) za skupino Miike Snow, ki je zgolj vrhunec desetletja dolge kariere, v kateri je posnel več kot 50 glasbenih videov ter v tem procesu našel izjemno prepoznaven avtorski izraz.

Vseeno pa ima Nilssonova vsesplošna prepoznavnost dokaj kratko brado. Šele pred kakšnimi tremi leti je ta režiser udejanjil radikalni preobrat v svoji karieri, v katerem je iz *lo-fi* animacije prestopil v igrano ter bistveno bolj pripovedi naklonjeno formo, a pri tem ohranil vso izvirno ustvarjalnost, ki ga je zaznamovala že prej. Ta na novo najdeni uspeh se je začel nekje leta 2009 pri spotu *Nothing To Worry About* za švedsko skupino Peter Björn & John, v katerem se japonski

motorist z vertikalno frizuro v usnjeni jakni preizkuša v *geekovskih* uličnih plesih in igrah, s čimer je Nilsson našel svojo naklonjenost do ekscentričnih likov, preko katerih razkriva s humorjem prežete metafore, ki v pomen-skem smislu nikakor niso povsem prazne, saj v njih vestno umešča kritiko sodobnih kulturnih vzorcev.

Podobne pripovedi so si hitro sledile ena za drugo in leto 2010 je bilo izjemno uspešno. Začelo se je z *The Rabbit*, še enim videom za skupino Miike Snow, v katerem bradati afriško-ameriški fantek opazuje razgaljene plesalke, nato se naslovnica njegove vinilne plošče z zagorelimi zadnjicami podvoji v realnosti, fantu pa je skupaj z gledalci še najmanj jasno, kaj se je pravkar zgodilo. Potem je sledil *Always* za švedsko folk rock skupino Junip, v katerem moški s kuščarsko navdahnjenimi plazilskimi sposobnostmi in svojimi čarobnimi močmi odčara instrumente glasbenikov ter kot njihov manager organizira megalopušna *air guitar* turnejo. Kasneje *Flash Delirium* za skupino MGMT, ki bi ga najlažje predstavili kot *spin-off* Andersonovega filma *Veličastni Tenenbaumi* (*The Royal Tenenbaums*, 2001), a z večkratno dozo nagnusnosti, ki vključuje prizor vlečenja jegulj iz človeškega telesa in njih vstavljanje v napravo, ki je videti, kot da prihaja naravnost iz Lynchevega filma *Dune - puščavski planet* (*Dune*, 1984). In ko smo že pri odvratnosti, nikakor ne gre pozabiti še *Madder Red* za Yeasayer, kjer spremljamo brhko lepoticu in njen odnos z najgršo domačo živaljo na svetu, neka-



Miike Snow - The Rabbit

kšno kripljasto kepo kože in redkih dlak, po boleznih katere njena lastnica doživlja hude travme. Sledilo je še sodelovanje s Placebo (*Trigger Happy Hands*, 2010) in Röyksopp (*Adventures in Barbieland*), ki sta režiserja zgolj učvrstila kot enega najbolj zaželenih režiserjev na stari celini. Do letošnjega leta se je za Nilssona vse le še stopnjevalo in postajalo večje: proračuni, digitalni efekti, ambicioznost predstavitve, čemur logično sledi tudi vse večja prepoznavnost.

Od kod torej prihaja vsa ta domišljija? Nilsson v svojem delu izkazuje bogat arsenal vplivov, kjer pogosto omenja predvsem nemški filmski ekspresionizem, skladatelja Alfreda Schnittkeja, umetnika Paula Theka, režiserja Bélo Tarra ter nepogrešljiva *sci-fi* literarna vpliva, Philipa K. Dicka ter H.P. Lovecrafta. Andreas Nilsson pa je imel že od začetka tudi sila razgibano poklicno umetniško ozadje. Že v najstniških letih, v času obiskovanja šole za umetnost, se je ukvarjal s slikarstvom in kiparstvom, ki ju je dopolnjeval s prostočasnim ukvarjanjem z animacijo. Prav preko slednje je tudi začel v svet glasbenega videa, ko ga je njegova prijateljica Karin Dreijer Andersson, sicer znana tudi kot Fever Ray, a tudi frontmanka skupine The Knife, povabila, da za komad *Heartbeats* (2003) izdela promocijski video. Ta je kljub nizkoprorračunski *lo-fi* estetiki s svojo kombinacijo igranega in animiranega

presenetil vse, saj je naenkrat začel osvajati nagrade in bil celo proglašen za švedski videospot leta. To je lahko pomenilo samo eno – Nilssonova telefonska številka se je znašla v beležkah glasbenih založnikov, in prav tista stran z njegovim imenom je naenkrat začela postajati vse bolj oguljena. Dolga leta se je nato režiser po videospotovski sceni prebijal preko animiranega videa. Leta 2005 je prišel do skupine Goldfrapp, za katere je naredil video za *Fly Me Away*, leto kasneje pa že do Depeche Mode, vendar je skupina njegov video za *Martyr* zavrnila. Sledili so še Bright Eyes (*Clairaudients*, 2007), José González, Mando Diao, nadaljevanje sodelovanja z The Knife, kasneje še White Lies (*Death in To Lose My Life*, 2008) in Moby (*Alice*, 2008), vse do omenjena ponovnega rojstva v letih 2009 in 2010, ki je kulminiralo prav letos z *Paddling Out/The Wave* za Miike Snow.

Njegovi filmski vplivi so leta 2011 dobili še eno razsežnost, saj je kot scenograf ob režiserju Malinu Stenbergu za oder priredil Bergmanovo *Volčjo uro* (Vargtimmen, 1968) s Kraljevim gledališčem v Stockholmu. Poleg tega na turnejah po Evropi in ZDA intenzivno predstavlja tudi svoje umetniške inštalacije, tako da gre dandanes njegovo ime zaslediti na vseh koncih umetniškega spektra. Za njegovo najbolj prepoznavno videospotovsko ustvarjanje se zato zdi, da si je z njim naredil dobro uslugo, ki je iz njega naredila

prepoznavno umetniško figuro, čeprav je sam še vedno razdvojen vsepovsod, kamor ga njegova ustvarjalnost ponese.

»Moja naloga ni razlaganje sveta, temveč njegova dekonstrukcija,« se glasi njegov osnovni moto, a Nilsson svojo čudaškost kljub vsemu zavrača in s prstom pokaže na svoje vplive, kjer je le-ta po njegovih besedah še toliko bolj potencirana. Kljub temu v zvezi z njim niso redke anekdote, kakršna je bila tista s skupino MGMT, ki je na snemanju videospota priznala, da se Nilsson spomni stvari, ki se jih kljub lastni psihadelični odbitosti sami nikoli ne bi mogli. Kar nam konec koncev tudi nekaj pove – če je takšna čudaškost lahko recept za uspeh v teh ekonomsko zaostrenih posttemtivijevskih razmerah, kjer se glasbeni video zaradi spletne razpršenosti sooča z vse manjšim kulturnim vplivom, potem se vsaj v smislu ustvarjalnosti na tej sceni zagotovo nekaj odvija v pravo smer.

#### Andreas Nilsson: 7 odštekanih

1. Miike Snow – *Paddling Out/The Wave* (2012)
2. Junip – *Always* (2010)
3. Yeasayer – *Madder Red* (2010)
4. Röyksopp – *Adventures in Barbieland* (2010)
5. Miike Snow – *The Rabbit* (2010)
6. MGMT – *Flash Delirium* (2010)
7. Van She – *Idea of Happiness* (2012)



Yeasayer - Madder Red

# Skyfall in bratranci

Matevž Luzar in Gorazd Trušnovec

**ML:** Pri pisanju o Bondovi franšizi se vedno poudarja zgodovino filmov, zasedbo, njegova dekleta in spreten marketing. *Skyfall* (2012, Sam Mendes) pa predstavlja precejšen odmik od vseh klasičnih lastnosti. Je celo odmik od osnovnega koncepta Bonda in postavlja nove temelje za novo občinstvo in nov čas. Že dolgo me ni kak blockbuster tako zabaval in navduševal – ne glede na petdesetletnico je resnično zadel v polno. Ker je duhovit, ker obrača vzorce na glavo in ker hkrati priznava filmsko zgodovino in predhodne ustvarjalce. Eni od predhodnikov so mi bili bližje kot drugi, toda tista ključna sprememba – ob odličnem tandemu režiserja Sama Mendesa in za končni izgled in domet filma še kako pomembnega izvrstnega direktorja fotografije Rogerja Deakinsa – leži definitivno v posegu v sam koncept, v pogumu, da so producenti in ustvarjalci zapustili utečene in predvidljive tirnice. Pozabili so na klasično Bondovo dekle, na Q-jeve domiselne izume in tehnične pripomočke, na negativce s čudaškimi plani ...

**GT:** Pomenljivo, da novega Bonda definiramo pretežno preko tistega, kar v njem manjka, česar v njem »ni« – in vendar je *Skyfall* spretno prežet z bolj ali manj očitnimi posvetili in obilno mero samoreferenčnosti, o čemer se je moč pogovarjati ob skoraj vsaki sekvenci. V temelju pa je posrečena že ideja, da ob jubileju nismo dobili »novega«

Bonda, pač pa agenta, ki ga krepko zdeluje Abraham, ki mu marsikaj spodleti, še več, Bond v *Skyfallu* ni akcijski, ampak reakcijski junak. Stvari se mu dogajajo, ženske mu pobijajo eno za drugo in večina tistega, kar počne, v temelju ni njegova iniciativa, ampak bolj ali manj reakcija na tujo pobudo ... Seveda, imamo nujne pregone in dovoljšnjo mero dinamike, ampak v bistvu smo dobili trpnega junaka, kakor paradoksalno se to že sliši. V tem *Skyfall* je nekaj novega. To se prejšnjim ni dogajalo, če naj citiram samoironično izjavo Georgea Lazenbyja po otvoritveni sekvenci filma *V službi njenega veličanstva* (On Her Majesty's Secret Service, 1969, Peter Hunt), na katerega me *Skyfall* v mnogočem spominja, od vseh izjem, ki sta jih oba prinesla, preko dramaturškega loka in nenazadnje, Bond še nikoli ni bil tako dobesedno in tako osebno »v službi njenega veličanstva« kot v filmu *Skyfall* ...

**ML:** Za razumevanje *Skyfalla* je pomembno, da ga gledamo s filmoma *Casino Royale* (2006, Martin Campbell) in *Kvantum sočutja* (Quantum of Solace, 2008, Marc Forster), s katerima tvori trilogijo v dramaturgiji in zasnovi novega Bonda. Pri tem igra posebno vlogo *Casino Royale*, brez katerega *Skyfall* ne obstaja, je njegov brat dvojček v preobrazbi koncepta oziroma v novem začenjanju, v raziskovanju Bondovega porekla in novem rojstvu franšize. Ta je zrasla na krilih hladne

vojne pred pol stoletja, ob padcu berlinskega zidu pa se je Bondova zasnova zamajala, saj je izgubil naravnega nasprotnika. Producenti so se zavedali, da je potrebno posodobiti lik tega superjunaka, pri čemer imajo veliko zaslug filmi o Jasonu Bournu. Ti so v času, ko je imel James Bond probleme najti novo generacijo gledalcev, doživeli izjemen uspeh, redefinirali so žanr vohunskega filma, kjer ni bilo več zunanjih sovražnikov, ampak so se pojavili notranji. Poleg tega je Bournova trilogija v dramaturškem smislu tvorila en velik film, kar je podobno eni sezoni televizijske serije – vemo pa, da je to forma, ki je v zadnjih letih množično pritegnila nove generacije gledalcev. Bourne pa ni edini sodobni filmski bratranec Bonda, ampak lahko med sorodstvo prištejemo tudi noveše filme o Batmanu. Težko je spregledati podobnost med likom »notranjega sovražnika« Silve in likom Jokerja (Heath Ledger). Silvov diabolničen plan in anarhija, ki jo sproža, močno spominjata na Gotham, ki ga obseda Joker. Javier Bardem je izvrstno upodobil lik bivšega prevaranega agenta, ki v svoji norosti in sektaštvu spravi na kolena M in MI6. Tudi Silva v zaporu močno spominja na prizor z Jokerjem – od zasliševanja in »izpovedi« do pobega, še več vzporednic pa je moč najti pri odnosih Bond-Silva in Batman-Joker. James Bond je tudi Bruce Wayne – preko preteklosti, otroštva, odraščanja v dvorcu ... Obenem pa smo spet pri referencah: Ian



Fleming je bil Škot, prav tako Sean Connery, »novi« Bond pa se vrača domov v Skyfall skupaj z M, kjer ga pričaka skrbnik dvorca Alfred. Pardon. Kincade ... Gotovo so bile mokre sanje vsakega pravega Bondovega oboževalca, da bi to vlogo odigral Sean Connery.

**GT:** S tezo o dvojnikih bi šel še malo dlje. Težko je mimo interpretacij na temo nezaslišane drznosti namigov o Bondovem morebitnem gejevstvu, ki se začnejo že ko ubijajo njegovega »partnerja« (ki je tokrat nemara več kot le običajno žrtveno jagnje oziroma *sidekick* iz zgodnjih Bondijad) in je šele po daljšem obdobju žalovanja pripravljen na maščevanje, in tako dalje ... Silva bi lahko bil pravzaprav Bondov doppelgänger, ki realizira vse Bondove skrite oziroma nezavedne želje in namesto njega obračuna z »materjo«, ki ga je zapustila in izdala. Morda v *Skyfallu* že drugič, po tisti realni v otroštvu ga je tokrat pustila na cedilu še simbolna mati, M – in vprašanje, če Bondov mizogino-potrošni odnos do žensk, njegova tako rekoč zaščitna znamka (zopet velja opozoriti na izjemo filma *V službi njenega veličanstva*), ne izvira prav od tu, iz teh globokih ran ... Ali drugače: Silva nemara ni toliko »notranji sovražnik« kot Bondova zunanja resnica.

**ML:** *Skyfall* je res skop z informacijami, ampak o samem Bondu jih natrosi skoraj več kot v vsej zgodovini. Skozi film se

vračamo se k bistvu, zakaj je takšen, kot je. Dvorec skrivnosti v zaključku filma postane utrdba, ki jo je treba ubraniti. Lahko bi rekli, da dvorec predstavlja tudi koncept Bonda, ki ga je treba zaščititi – kritiki so ta konec označili za antiklimatičen, ker nima pričakovane spektakularnosti, meni se je pa zdel izjemen, ker nas odpelje nekam drugam, stran od pričakovanj, na teren, kjer še nismo bili. V Bondovo otroštvo, k njegovemu izvoru. Konec naravnost šokira, po prejšnjih dveh filmih nisem verjel, da se lahko zgodi kaj takega ...

**GT:** Film je lepo ulovil duh časa še v nečem, česar se ob vsej njegovi »revolucionarnosti« sploh ne izpostavlja. Zdel se mi je namreč – ob razumevanju Bonda kot narcističnega egoista, nagnjenega k adrenalinskim izzivom in uživaštvu – tokrat še posebej izrazito solipsističen, in sicer v smislu, koga pa še brigajo svetovni problemi, kaj šele neki marginalni odpadniki s svojimi čudaškimi agendami – vsakdo v bistvu zgolj rešuje svoje intimne travme in osebne voze iz preteklosti. In kljub navideznemu patriotizmu lahko isto najdemo tudi v fabulativnem loku o obrambi dôma/Britanije, in spopadu z notranjim sovražnikom ...

**ML:** V *Skyfallu* Bond ni več superjunak, ampak možki z vsemi napakami. Snel je masko in se pokazal za ranljivega. Je zbit in iz forme, nesposoben za spopad v cyber vojni.

A po drugi strani – za svojo dejavnost ima na razpolago samo orodje stare šole, pištolo in oddajnik. Vse, kar v resnici potrebuje.

**GT:** Film je moč razumeti tudi kot variacijo prispodobne o Jobu, ki mu je v kalvariji skušnjave odvzeto čisto vse (Bonda ponovno praktično ubijajo!), da bi na koncu dobil povrnjeno »vse in še več« (Orbis non sufficit): novo življenje ... Sam Mendes se mi zdi kot režiser sicer nekoliko nagnjen k pompoznosti (dobro, tudi Bond ne slovi po subtilnosti), a zapisano kaže, da mu je s *Skyfallom* le uspelo neko rigidno filmsko strukturo razpreti interpretacijam.

**ML:** Konec je v tematskem smislu res lep, zaključni zgodbo in postavi Bonda (znova) na piedestal superjunaka, torej na njegovo mesto, k izvornemu konceptu, h klasičnim situacijam Bond-Moneypenny, sprejemu pri M ... Odslej bo spet možki. Prav, ampak osebno mi je bil Bond veliko zanimivejši, ko je bil nepredvidljiv, izgubljen in pretepen. Zdi se mi, da vem, kakšen bo odslej in kako bo reagiral. Pri zadnjih treh filmih in še posebej pri *Skyfallu* pa tega nismo mogli vedeti. Kar je nedvomen presežek – da so si ustvarjalci s samim konceptom dovolili nekaj takega in to tudi do konca pogumno izpeljali.



# Misija Argo ali kako je Holivud rešil čast Amerike

Nina Cvar



*Misija Argo* (Argo, 2012, Ben Affleck) je Holivud. Je njegova manifestacija v najčistejšem smislu in tega se *Misija Argo* vsaj do neke mere tudi zaveda. Le kako si drugače razlagati satirične dovtype in opazke, ki parodirajo lasten biznis in lastno množično produkcijo fantazij, za kar je potrebna vsaj določena mera distance glede na to, da sta komično in distanca med seboj povezana. A koketiranje s porogljivostjo in smešenje industrije, ki je prvenstveno specializirana, da prodaja sanje in zabavo, ni edini adut filma, ki ga je režiral holivudski zvezdnik Ben Affleck.

Poleg duhovitih domislic je konj, na katerega odkrito stavi njegov četrti celovečerec – med drugim ga producira George Clooney – nadvse spretna igra suspenza in montaže, ki gledalca prilepi na stol in ga pripravi, da vse do zadnjega navija »za naše«, in to navkljub temu, da gledalec zelo dobro ve, da bo konec za tiste, za katerimi film stoji, kakopak srečen. Preverjena žanrska kombinacija, ki je uspešno realizirana, toda prav to je tudi točka, ki terjaja, da se odlepimo s stola in skušamo film, zlasti njegove pomenske učinke, kritično premisliti.

Ustvarjalci so navdih za film dobili v operaciji CIE, ki je v času islamske revolucije z nenavadnim načrtom rešila šesterico zaposlenih na ameriški ambasadi v Teheranu, potem ko so se ti v kaosu po vdoru demonstrantov na ambasado zatekli h kanadskemu veleposlaniku. Toda scenarij pobega je filmski, saj se je tajni agent Tony Mendez (Ben Affleck) domislil tveganega načrta, na podlagi katerega naj bi ubežnike, ki jim je bojda grozil javni linč, če bi bili ujeti, rešili pod pretvezo, da so del filmske ekipe, ki snema znanstvenofantastični film *Argo*. Nenavadnost zasnove reševalne misije seveda tiči v njeni filmskosti; realnost, da bi rešila samo sebe, za vzgled vzame film ali še bolj filmsko industrijo – torej *Pasji dnevi* (Wag the Dog, 1997, Barry Levinson), ki so se tudi zares zgodili. No, če smo iskreni, realnost le ni bila tako dramatična, kot jo uprizarja *Misija Argo*.

Affleck je pred *Misijo Argo* režiral tri filme, kritično javnost pa je prepričal z *Mestom* (The Town, 2010), kriminalno dramo z nekaj odličnimi akcijskimi sekvencami. Občutek za ritem je vsekakor viden tudi v *Misiji Argo*, ki ga Affleck precizno stopnjuje vse do zaključne špice. A to stopnjevanje je posodobljena strukturna repeticija filmov tipa *Dvanajst žigosanih* (The Dirty Dozen, 1967, Robert Aldrich) z Leejem Marvinom na čelu, ki, kot izpostavi Stanley Fish, temeljijo na





preigravanju standarda, sestavljenega iz treh delov: nesposobnega vodstva, ki nima ideje za rešitev nastale situacije, čudežne transformacije skupine, ki je za nalogo na prvi pogled popolnoma neprimerna, ter izvedbe naloge, ki je tako nevarna, da je že skoraj na meji verjetnega.<sup>1</sup>

Ta podžanr je v zadnjem času uspešno pomladil Taranitno z *Neslavnimi barabami* (IngLOURIOUS BASTERDS, 2009), ki v nasprotju z *Misijo Argo* v sklepnem delu v svoj simulaker uspe vgraditi potujitveni učinek – zažig in uničenje kinodvorane z vodilnimi nacisti vred sta namreč tudi uničenje natančno določene ideologije, toda s sporočilom, da je prav film tisti, ki ta sistem idej reproducira.

Po drugi strani *Misija Argo* klice transgresivnosti, ki so utelešene v filmskosti reševalnega načrta in njegovi potencialnosti razgrnitve delovanja holivudske industrije ter prevpraševanju razmerja med realnostjo in filmsko fikcijo, ne elaborira. Celo več. Ne le da so slednje v funkciji učinkovite izvedbe omenjene tridelne narativne strukture, zaradi česar smo med drugim priča pretežno črnobelim

reprezencijam Zahoda in Irana, ki mestoma skušajo biti kozmetično uravnotežene s kondomizirano politično korektnostjo, pač pa je njihova raba tudi simptomatična. Zakaj? Ker gre za nadvse gledljiv holivudski izdelek, ki s svojo ikonografijo in izbiro glasbenih točk 70. let koketira z nostalgijo, nosilec narative pa je sproščen, nadvse nadarjen tajni agent. Skratka, *Misija Argo* je prvovrstna ekranizacija liberalne množične popularne kulture, ki se sicer res odvija konec 70. let, toda pričujoča časovna umestitev nas ne sme zavesti. Film je namreč odraz sedanjosti, če hočete Obamove Amerike, ki se še kako dobro zaveda vloge in pomena medijske industrije, zlasti pa subsumpcije liberalnega patosa. Navsezadnje tudi telo tajnega agenta, za razliko od podob moških likov v obdobju predsedovanja republikanskih administracij, ni »čvrsto«, temveč »mlahavo«, če sledimo besednjaku študije Susan Jeffords, ki je raziskovala reprezentacije teles in ideološke posledice poudarjanja atletskega telesa v navezavi na nacionalno ameriško identiteto v času vladanja republikanskih predsednikov.<sup>2</sup>

Tako smo kot bradati Iranci v filmu, Britanci, Novozelandci, ne nazadnje pa tudi

Kanaščani, ki so po uradnih podatkih opravili levji delež pri reševalni akciji, tudi gledalci nategnjeni, toda s to razliko, da v tem zares uživamo – uživamo v predvidljivem napetem dogajanju, dobri igri Johna Goodmana in Alana Arkina ter seveda v srečnem koncu, kjer so vsi nagrajeni.

*Misija Argo* je torej vse tisto, kar je danes liberalni Holivud: multivalentna zmes ščepca subverzije, politične korektnosti, sentimentalnosti, patriotizma ter obvezne moralke, v filmu vizualizirane v stisku roke Carterjevi administraciji, ki je preostale zajete po 444 dneh s pogajanjmi le rešila. Da, vse to je *Misija Argo*, predvsem pa je – četudi tega morda še sama ne ve – odlična kartografija današnje Amerike, pa tudi globalne popularne kulture, v kateri so oblastne strukture in Holivud prepletene na takšen ali drugačen način.

1 Povzeto po: Fish, Stanley: »The 'Argo' Caper«. *The New York Times*, 29. 10. 2012. Bližnjica: <http://nyti.ms/TPPYe6>.

2 Jeffords, Susan: *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. 1994, New Brunswick, NJ. Rutgers University Press.



Matic Kocijančič

# Viski brez soda

## Angelski delež Kena Loacha

Letošnja etapa maratonskega štafetnega teka režiserja Kena Loacha in scenarista Paula Lavertyja, ki sta s skupnimi močmi nanizala že več kot ducat filmskih naslovov, je simpatična, nepretenciozna komična drama s prefinjeno tematizacijo socialnih in kulturnih zagat škotskega delavskega razreda.

Osnovni pripovedni lok je sestavljen iz dveh dokaj različnih, a vseeno homogenih komponent, ki sicer ne predstavljata najbolj izvirnih potez filma. Prva komponenta je klasična zgodba o mladeniču z dna družbene lestvice, ki skriva izjemen talent, vendar ga – zaradi spoja svojih značajskih pomanjkljivosti in družbene nepravilnosti rodnega okolja – ne uspe zares razviti do polnega potenciala. Na podoben način, kot je bil Bostončan Will Hunting (*Dobri Will Hunting* [Good Will Hunting, 1997, Gus Van Sant]) zaradi genialnih matematičnih sposobnosti izstreljen v svet akademske znanosti, je junak *Angelskega deleža* (The Angels' Share, 2012, Ken Loach), Glasgovec Robbie (igra ga izvrstni Paul Brannigan, ki je za vlogo prejel nagrado škotske veje BAFTA za najboljšega igralca), čez noč deležen zavidljive pozornosti premožnih zbirateljev viskija; med »kazenskimi« javnimi deli, ki jih je Robbie primoran opraviti zaradi svojih pretepaških eskapad (prim. znova Willa Huntinga), se v lokalni destilarni namreč razkrije njegova izjemna sposobnost okušanja, ki mu omogoča prepoznati še tako delikatne nianse najodličnejših primerkov škotske nacionalne pijače. Če nas tovrstna premisa

že dodobra prepriča v nadaljnji »huntingovski« razvoj dogodkov, pa ustvarjalca filma vanj spretno in nepričakovano vneseta še drugo *ne-tako-zelo-izvirno* komponento. Robbie se namreč s svojo družino kazenskih sodelavcev, ki skupaj premorejo približno četrtno njegovega inteligenčnega kvocienta (pa še ta četrtnina je večino časa utopljena v alkoholu), nameni ukrasti najdragocenejši viski v državi. (Filmska premisa *navadni ljudje ukradejo neko eksotično dragocenost, ki jim je sicer v resničnem življenju nikdar ne bi uspelo ukrasti*, je v zadnjih letih postala tako popularna, da bi lahko postala samostojen žanr.)

Opisani fabulativni lok – kot je razvidno – ni najmočnejši adut filma. Vendar Loach in Laverty stavita na povsem drugega konja: osnovna kakovost, ki paleta likov *Angelskega deleža* – poleg Robbieja izstopata še njegovo deklo Leonie (Siobhan Reilly) in dobrosrčni nadzornik družbenokoristnih kaznjencev Harry (John Henshaw) – loči od tipičnih junakov britanskih proletarskih komedij, je njihova neprebojna pristnost. Vanje lahko vržemo pravzaprav kakršenkoli klišejski zaplet ali fantastičen razplet (in Laverty jih vrže kopico), pa nas končni izdelek še vedno očara kot prepričljiv socialni realizem. Morda celo bolj, kot bi nas skozi kakšno malo manj »plastično« zgodbo. Obravnavanemu filmu namreč uspe zrušiti predsodek, da za komični prikaz revnih slojev nujno potrebujemo njihovo karikaturu, izumetničene like, ki kot zastavonoše do skrajne izostritve privzamejo humorne vidike delavskega razreda, in

da se po drugi strani vsakršen neolepšan prikaz pouličnega vsakdana nujno izteče v brezizhodno, zamorjeno moraliziranje. *Angelski delež* v nasprotju s stereotipnimi *enodimenzionalci* odlično funkcionira kot optimistična drama in *obenem* kot predrzna, lahkotna komedija, ne da bi se kadarkoli zares otresel svojega realističnega ogrodja.

O izjemni karakterni kompleksnosti glavnih oseb morda najbolje priča mojstrski prizor, v katerem se Robbie na poziv sodišča sooči z družino prestrašenega fanta, ki ga je pred leti brutalno pretepel. Do tistega trenutka namreč Robbiejevo pretepaštvo jemljemo tako, kot nam sicer narekujejo komični podtoni filma: kot ne pretirano usodno pobalinstvo, ki ima s svojimi kazenskimi izkupički še največje posledice za samega Robbieja. Ko pa smo enkrat soočeni z žrtvijo in družino, ki nazorno opišejo, kako jih je kruta izkušnja zaznamovala, simpatični junak v trenutku dobi povsem drugačne obrise. Drzen prizor, ki tvega izsiljeno distanco gledalca do protagonista, v svojem zaključku spretno zgradi prav nasproten učinek.

*Angelski delež* je duhovita in obenem preseljiva drama, ki si prisluži oznako socialnega realizma v njegovem najboljšem pomenu; širi poligon za obravnavo aktualnih družbenih problemov in nas obenem opominja, da nujne sistemske rešitve ne pomenijo ničesar, če prednje ne postavimo vzajemnega zasledovanja ter spodbujanja dobrega – tudi komičnega – v vsakem izmed nas.



Bojana Bregar

# Začetniki

Pred kratkim je *The New York Times* na spletu objavil komentar z naslovom Kako živeti brez ironije?, v katerem avtorica Christy Wampole naslovno vprašanje nameni t. i. hipsterski populaciji, torej dvajset-in-nekaj letnikom, ki »preden sprejmejo kakršno koli odločitev, to naredijo z veliko mero premisleka in samonadzora«, svoja načela izražajo prek snovne kulture, ne s koncepti, ter so zato v splošnem »citati na dveh nogah«. Ost komentarja je torej uperjena v hipsterjevo namerno, ironizirano distanco do prevladujoče kulture, ki pomeni, da ne zna uživati življenja v vsej sproščenosti in odprtosti, kot to počno ironije nezmožni otroci in živali in rastline, pravi avtorica.

Kar spomni na nek citat (kako ironično) o hipsterjih iz 40. let prejšnjega stoletja. Vsaka generacija ima pač svoje hipsterje in v 40. letih so bili to tisti kul urbani mladeniči, ki so se srečevali v zakajenih kletah in namesto zraka dihali jazz. Takole pravi citat: »On (hipster) je zaradi svojega zavedanja vedno deset korakov pred ostalimi v igri. Primer tega bi bilo, da sreča dekle in jo zavrne, ker se zaveda, da bosta hodila na zmenke, se držala za roke, se poljubljala, drug drugemu grizljala vrat in se dotikala, seksala, morda se bosta poročila, ločila – zakaj bi torej sploh imelo smisel začeti z vsem tem? Zaveda se hipokrizije znotraj birokracije, sovraštva znotraj religij – v kakšne vrednote naj potem še verjame – razen da gre skozi življenje in se

izogiba bolečini, nadzira svoje občutke in je kul in se predaja užitkom ...«.

Ta mali ovinek v hipstersko vprašanje se zdi kar umesten uvod k filmu *Začetniki* (*Beginners*, 2010, Mike Mills), v katerem sicer ni hipsterjev, se pa v njem spraujemo, ali je mogoče ljubiti in preživeti. Oliver (Ewan McGregor) si želi ljubiti, ampak ne more. Vsa njegova razmerja so zgolj bežni momenti na tekočem traku serijske monogamije, male ljubezni z omejenim časom trajanja. Nato mu umre oče, kar pomembno prispeva k že tako prisotni žalosti, ki ga hromi v življenju. Potem se zgodi dvoje. Prvič, brskati začne po stvareh in po spominih, ki mu jih je zapustil umrli oče (Christopher Plummer). In drugič, spozna očarljivo, ljubko francosko igralko Anno (Mélanie Laurent), ki ga zdrami iz skorajšnje depresije.

Mike Mills, ki je že s prvencem *Thumbsucker* (2009), zgodbo o nenavadni disfunkciji ameriškega najstnika, dokazal, da zna nevpadljivo tkanino vsakdanjosti ukrojiti v sveže, vznemirljivo večplastne oblike, vzame ti dve rdeči niti filma in ju preplete v popkovino življenja, ki za to, da rodi nekaj lepega in trajnega, ne potrebuje obilnih, zadušljivih pregrinjal metafizike, kot je to zadnje čase prišlo v navado Malicku. Prav tako se spretno izogne teženju z »odbito« ljubkostjo, ki nadležno vztraja v mainstreamovskih neodvisnih filmih od časov *Juno* (2007, Jason Reitman). Ne da bi zapadel v solipsizem, Mills sprosti filmsko pripoved v zaporedje asociacij, spominov in utrinkov

iz preteklosti v nekakšen tok zavesti, ki filmu vdihne potrebno človeškost in intimnost, da postane prijaznejši medij za otožno ljubezen, ki se splete med Oliverjem in Anno.

Ta se zdi od začetka preveč negotova in previdna, da bi preživela, kajti kot rečeno človek našega časa se boji trpljenja, hoče se izogniti bolečini in zato raje do smrti zaduši čustva s hiperanaliziranjem, preden zrastejo v kaj večjega. In najbrž bi se tudi Oliverjeva ljubezen znova iztekla v nič, če ne bi bilo tu neke druge ljubezni z nekim drugim naukom – njegova ljubezen do očeta Hala.

Ta se po ženini smrti rodi znova in tokrat ničesar več ne počne na skrivaj. Sodeluje v gejevski skupnosti, bori se za pravice, poišče si mlajšega ljubimca, hodi na zabave s house glasbo in z usnjenimi kostumi, nosi šal; skratka – pri 75 letih počne vse, česar prej ni upal početi. Čeprav je šibak in umira zaradi raka, se besno oklepa življenja. Ko se tako Oliver prebija skozi žalovanje in se hkrati sooča še z možnostjo nove obetavne zveze, ki bo šla v nič, še preden se je res začela, mu film nameni spoznanje: če ne bi ljubil svojega očeta, potem ne bi bolelo, ko ga je izgubil. Ljubezen ni mogoča brez bolečine. In če se nenehno izogibamo prvemu, potem tudi drugo nikoli ne pride in nimamo nikdar priložnosti videti, kako bolečino znova nadomesti ljubezen.

Tako se z največjo ironijo življenja končajo *Začetniki*.

1 Wampole, Christy: How to Live Without Irony. V: *The New York Times*, Opinionator, 17. 11. 2012. Povezava: <http://nyti.ms/1058Qvm>.

# Ljubezen

Tina Pogljajen



»Goethe je rekel, da ne obstaja zločin, za katerega si ne bi mogel kot storilca zamisliti samega sebe. [...] Potrebno je le to, da si v pravi situaciji. Mislim, da so ljudje zelo naivni, ko govorijo o dejanjih drugih. Niso bili v istem položaju. Sam zase ne bi jamčil, da ne bi naredil določenih dejanj v določenih okoliščinah, ob katerih bi se kdaj drugič le zgrozil. Mislim, da je to usoda nas vseh. Vse, kar je treba, je da smo potisnjeni ob meje. Potem bomo izvedeli, kako globoka je v resnici naša človečnost.«<sup>1</sup>

Kmalu za tem, ko Georges Laurent zaradi grobega ravnanja odpusti negovalko svoje neprisebne, na posteljo priklenjene žene, z njo sam izgubi potrpljenje in jo, potem ko jo poskuša potrpežljivo prepričati, naj pije vodo, ona pa ga namesto tega popljuje, udari. To dejanje v njuno življenje spada še manj kot kam drugam – Georges in Anne sta dolgoleten par, intelektualca, izobražena in finančno preskrbljena profesorja glasbe v pokoju, z umirjenim starčevskim življenjem, ki ga zapolnjujejo sofisticirane dejavnosti, kot sta obiskovanje koncertov in igranje klavirja. Njun medsebojni odnos je bil vedno spoštljiv in vljuden. Georges se nad svojim dejanjem takoj zgrozi in se za klobuto opraviči, vendar je jasno, da nihče od njiju ni več človek, kakršen sta bila vse življenje.

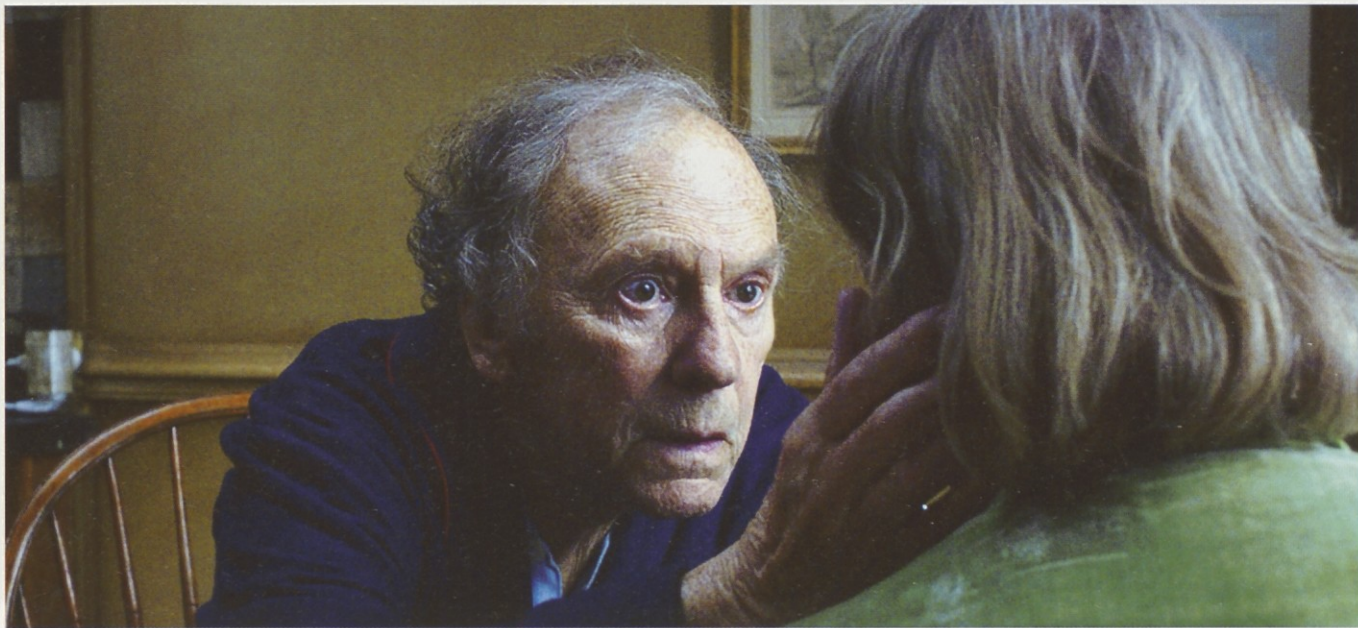
Če sta na začetku filma, ko skupaj obiščeta koncert, od občinstva, ki strmi v nas, gledalce filma, praktično neločljiva, smo nato priče postopnemu razkroju njunega dostojanstva in hkrati osebnosti – pri Anne zaradi kapi in napredovanja demence, pri Georgesu pa ob nemočnem spremljanju posledic njene bolezni in vztrajanju pri izpolnjevanju njene želje, da je ne bo prepustil bolnišnici, ampak da bo zanj skrbel sam.

V *Ljubezni* (Amour, 2012, Michael Haneke) o Anne (Emmanuelle Riva) in Georgesu Laurentu (Jean-Louis Trintignant) kot v večini avtorjevih filmov (s prejšnjimi Hanekejevimi protagonisti si delita tudi ime) poleg opisane zgodbe tipičnega para višjega srednjega razreda ne izvemo ničesar, kar bi njuno identiteto naredilo izrazito: njuna prisotnost na platnu gledalca ne pove praktično ničesar specifičnega o njuni biografiji. Njuna zgodba, kot je značilno za avtorja, ni zgodba o usodi posameznikov: je konstrukcija vzorca enega, a reprezentativnega primera. Haneke pri tem sicer ne gre tako daleč kot pri prejšnjem zmagovalcu Cannesa, *Belem traku* (Das Weiße Band, 2009), ko so liki zasedali le družbene vloge: pastorja, doktorja, barona in tako dalje, pa vendar je tudi pri Georgesu in Anne moč trditi, da sta njuni vlogi vsaj deloma simbolični.

Poleg odsotnosti posameznosti je zelo varčno razporejeno tudi uprizarjanje in izkazovanje njunih čustev. Na nek način jih, kar se tiče interakcije, nadomeščajo geste, ki nosijo enak, skoraj ritualen pomen. Avtorjev značilno neoseben stil pri *Ljubezni*, kljub temu, da gre za enega od njegovih intimnejših, in na nek način bolj empatičnih filmov, morda ravno zaradi te, intimnejše tematike postane toliko bolj izstopajoč in opaznejši. Ker nam je onemogočen dostop do njunega notranjega sveta, nam s tem prepreči kakršnokoli prepoznavanje melodramskih elementov zgodbe, na primer sledov junaka, žrtve in zlobneža ter osnovnih vlog likov na abstraktnem, metafizičnem nivoju.

Z opažanjem predvsem tega, kar v *Ljubezni* manjka, se v gledalcu vzpostavi konflikt: četudi se od Anne in Georgesa ne moremo distancirati kot od deviantnih, saj v svoji tipičnosti, kot rečeno, sledita predpisanim življenjskim okoliščinam, se z njima zaradi nespecifičnosti ne moremo niti popolnoma poistovetiti. Moč intimnosti kamere in njeno pozorno opazovanje sicer preprečita popoln zdrs v metaforično razumevanje njunih osebnosti; še vedno ostajata predstavnik konkretni realnosti. Vendar pa s skoraj dokumentarnim stilom snemanja postane moč medija, ki lahko pokaže, osrednji pristop, podobno kot pri drugih Hanekejevih filmih, ki z vztrajanjem pri tem prisilijo gledalca, da

<sup>1</sup> Michael Haneke v dokumentarni seriji *Moje življenje* (Mein Leben, 2001–, Arte).



dogajanje pogleda (in opazuje) od zunaj, s tem potencira antipsihološkost ter dodatno onemogoči pričakovano identifikacijo z likoma. Filmska slika tako neprenehoma vzpostavlja domačnost in tujost hkrati, in ker ni nikakršnega pojasnila oz. razrešitve tega nasprotja v obliki melodramskega ali biografskega, ostanemo v iskanju strukture ali odnosov med izrečenimi besedami in storjenimi gestami.

Prav to je tisto, kar naredi *Ljubezen* kruto: Annina demenca ni podobna ganljivim zgodbam o človeku, ki vsak dan znova obišče dementnega partnerja ali partnerico in jo skuša s pripovedovanjem zgodbic in z vsakodnevnim osvajanjem pripraviti do tega, da bi se ga spet spomnila. Annina smrt ni vzvišena in svečano izvršena kot tista v *Morju v meni* (Mar adentro, 2004, Alejandro Amenábar); pravzaprav sploh nismo prepričani, ali je šlo za evtanazijo iz ljubezni ali umor, ki bi se zgodil, četudi Anne ne bi izrazila želje po smrti na začetku svoje bolezni – njune motivacije niso povsem jasne, vemo le, kar vidimo: da svojo ženo Georges brez besed gleda, ko jo negovalka tušira, in se nato obrne stran; da okleva, preden ji da roko v enem njenih zadnjih trenutkov razsodnosti; da ji pripoveduje zgodbe iz otroštva o tem, kako je svoji materi risal znake, ker ni mogel povedati, kako nevzdržno mu je v taboru; in da mu že nekaj trenutkov, preden jo dejansko zaduši z blazino, roka trzne, a si v zadnjem hipu premisli. Naenkrat, podobno kot v *Skritem* (Caché, 2005) in *Belem traku*,

ne znamo več identificirati sovražnika – je to le Annina bolezen ali je tudi Georges, ker v Anne ne prepozna več svoje žene, sam postal »pošast«, kot ga na začetku filma poimenuje ona.

Z zanašanjem na vidno in onemogočanjem čustvene katarze *Ljubezen* na filmsko realnost izvaja poseben pritisk, ki gledalca trpinči, in ki je, kot pravi Haneke, namenjen temu, da bi le-ta ohranil kritično distanco. Kot reče Georges ob ubujanju spomina na film, ki ga je videl kot otrok: »Zgodbo sem pozabil, spomnim pa se čustev.« Čustva so tista, ki pomembno vplivajo na naše doje-manje in razlaganje zgodbe, vendar z nami prav tako lahko manipulirajo. Strategija nepsihološkega, strukturnega obravnavanja likov oz. temeljne nespoznavnosti človekove psihe, apel k alienaciji in hkraten poskus trgjanja filmske realnosti kot opozorilo na »narejenost« so pri Hanekeju redno prisotni že od *Sedmega kontinenta* (Der siebente Kontinent, 1989) dalje. Četudi se v *Ljubezni* Haneke prepričevanja gledalca v ustvarjenost tega, kar gleda, še zdaleč ne loteva tako tehnično in sistematično kot na primer v *Skritem*, vseeno v *Ljubezni* uporabi vsaj en kader, ki ga je težko interpretirati na kakršenkoli drugačen način: že omenjeni kader občinstva, ki se ob začetku filma usede na svoje sedeže, vključno z opozorilom, naj obiskovalci ugasnejo svoje mobilne telefone, saj ta prizor pravzaprav zrcali gledalce, ki *Ljubezen* gledajo v kinodvorani. A medtem ko bi Brecht na njegovem mestu predlagal

povratak od odtujenosti k ustvarjanju jasne perspektive glede (razrednega) aktivizma, Haneke razrešitev napetosti, ki jo njegovi filmi ustvarijo, zavrne ter vznemiri gledalčev moralni in estetski čut, ne da bi ponudil odgovor.

»V iskanju resnice lahko ugotovimo, da je ta tako huda, da je nevzdržna.«<sup>2</sup> V pripovedi ali bolje kazanju ni nikakršne možnosti za pobeg ali dejanje, ki bi uredilo ali dalo dogodkom smisel: Georges svoji hčeri, ki pride pogledat Anne, reče: »Žalostno in ponižujoče je, zanjo in zame; ničesar od tega ni vredno videti.« Zgodba brez razrešitve se tako na nek način ne konča, vključno z agonijo in bolečino, ki v tem smislu spominja na bolečino drugih, ki nas ne vključuje niti ne prizadene, četudi jo zaznavamo, in morastim občutkom, da smo glede preprečevanja in razreševanja najgrozljivejših stvari povsem nemočni. Georges vpraša Anne: »Si pomislila, da bi se lahko isto zgodilo meni?« Ona mu odvrne: »Sem, ampak domišljija nima veliko skupnega z resničnostjo.«

2

Michael Haneke v dokumentarni seriji *Moje življenje* (Mein Leben, 2001–, Arte).

Matjaž Juren

# Atlas oblakov

*Atlas oblakov* (Cloud Atlas, 2012, Andy in Lana Wachowski, Tom Tykwer) je glomazen film. Lapidarno, prepleteno ekspozicijo šestih, skozi čas, prostor in žanr vsekanih »kratkičev« skupaj veže nekakšna ohlapna maksima reinkarnacije, mesijanstva, večnega vstajanja in padanja posameznikove usode. Brata Wachowski oziroma brat in novopečena sestra Wachowski sta za filmsko priredbo nagrajenega romana Davida Mitchella režiserski stolček in scenarišično tipkovnico podelila z nemškimi režiserjem Tomom Tykwerjem (*Teci Lola, teci* [Lola rennt, 1998]).

Povratak k začetku. Kaj se pravzaprav dogaja? Imamo protagoniste, ki so lastne inkarnacije v različnih obdobjih od 19. stoletja na Pacifiku do korejske distopije Novega Seula in havajske postapokaliptične stihije, ki leži na koncu Atlasove časovne enote. Duše poskušajo preživeti v svojem času, včasih postanejo perfidne in zlobne, le peščica jih pravzaprav ohranja svojo karakterno intonacijo. Film se glede »človeške narave« noče izjasniti in konstantno preskakuje med tezo, da so ljudje krhki družbeni konstrukti, občutljivi na lomljenje eksistencialnega konteksta, in izpovedovanjem benignega nativizma, ki je pogoltnil par dek karme. Večno vračanje neenakega? V vsakem primeru je jasno, da je izstop iz krogotoka nemogoč in da duša kot človekovo »bistvo« potuje naprej (oziroma, glede na to, da gre za bivanjski cikel, lahko tudi nazaj). V filmu to potrjuje gola igralska fizionomija – duša Toma Hanksa je ujeta v njegovo faco, čeprav je stari dobri Tom enkrat

čisti psiho, spet drugič preplašena činčila in tretjič utelešena plemenitost. Spriče to blage narativne shizofrenije lahko razvijemo dve strategiji oziroma vrednotenji, ki lahko zavzemata katerokoli pozicijo med kozljanjem nad nedodelanostjo in hvalisanjem mističnega interpretativnega prostora. Vseeno pa se konceptualna arbitrarnost, ki je tukaj bolj izmuzljivega tipa kot abstraktnega, ne more meriti s potenco remek dela avtorjev, ki je bil kljub neposrednosti veliko bolj nagrajujoč epistemološki peskovnik. Tako na film (vsaj v njegovi celoti) nikakor ne moremo lepiti subverzivnih kontekstualnih obrisov à la *Matrica* (The Matrix, 1999, Andy in Lana Wachowski), kaj šele *V kot Vendetta* (V for Vendetta, 2005, James McTeigue). Šampionski element prvovrstnih ZF-jev je tokrat žrtvovan na račun tematiziranja množice »velikih«, toda provizoričnih pomenskih nastavkov.

Ironično, ravno rokokojski *Atlas oblakov* (proti špartanski *Matrici*) potrjuje načelo, da je celovita, predvsem pa enostavna filmska idejnost plodovitejši humus večnivojske interpretacije kot načelna (pre)obloženost. Vsekakor se je nekaj domišljenih odkruškov romana nepovratno oddrobilo na poti levitve v film in jih moramo po nespremljivem zakonu adaptiranja pač všteti med kolateralno škodo izgubljenega s prevodom. A ravno na točki ponovnega rojstva (kako prikladno) se *Atlas oblakov* vkoplje v svoj utrjeni in hvaležni okop. Če kaj, potem je bilo Wachowskijema (no, tokrat tudi Tykwerju) od nekdaj jasno, da je kinematografska konstrukcija newage

mitologije brez totalne epskosti bolj bosa kobila. Triurni, nove civilizacije nenehno brizgajoči valjar je tukaj najmanj impresiven. V hipsterskem žargonu bi lahko rekli, da so »vizualije pa totalno top šit«. In res so. Vsak od šestih svetov je avtonomna kreacija, njihovo prelihanje deluje cerebralno in hkrati organsko. Mestoma se nekatere od filmskih krajin res zdijo rahlo (stereo)tipizirane, prepleskane z nekaj »glossy« in »kiči« glazurice, vendar jih ravno nedefinirani narativni okvir porine v polje pravljice. Ne, ne, brez skrbi, *Atlas oblakov* ni hipertrofrana šara s kitajske tržnice (*Avatar*, 2009, James Cameron), njegova vizualna kompozicija kljub kompleksnejši formi in preplovljeni produkcijski genezi ohranja čvrsto vizualno integriteto.

Rečeno povsem iskreno se *Atlas oblakov* kljub inherentnim vsebinskim pomanjkljivostim splača videti. Bojda najdražji neodvisni film vseh časov (Wachowskija sta sto milijončkov nabrala pri vrsti nemških produkcijskih hiš in nemškem filmskem skladu, v projekt pa sta vrgla tudi znaten del lastnih sredstev) definitivno ni nova *Matrica*, če je takšna primerjava sploh poštena (Ni. Je pa obvezna). Kljub temu pa *Atlas oblakov*, prav srčkana, še bolj pa srčkano ambiciozna ZF-pravljičica, ohranja iskro upanja, da se bodo avtorji k ljubljenu žanru vrnili še bolj nori kot prej. Če kaj, potem v tem trenutku potrebujemo točno to. Aleluja.

Matevž Jerman

# Ubij jih nežno

Če bi želeli podati realno podobo sodobne Amerike skozi žanrski film, potem je verjetno za to daleč najbolj primerna kriminalka. Po besedah Andrewa Dominika namreč velika večina žanrskih filmov holivudske produkcije prikazuje Američane predvsem na način, kot bi si sami želeli, da jih vidijo drugi, samo kriminalka pa jih venomer lahko prikaže v pravi luči. Le v tem žanru namreč brez pretiranega ovinkarjenja prevladuje konsenz, da je za osnovno vodilo večine protagonistov sprejemljivo in pričakovano, da brez vsakršnih zadržkov razmišljajo zgolj o denarju.

V tem smislu je torej *Ubij jih nežno* (Killing Them Softly, 2012, Andrew Dominik) avtorjeva vizija današnje Amerike, hkrati pa tudi elegantno surova lekcija iz finančne regulacije in ekonomskega darvinizma, ki se glede svojih aluzij ne spreneveda. Nasprotno, Dominik je zgovoren tako formalno kot vsebinsko: film se odvija jeseni leta 2008, na pragu finančne krize ter na vrhuncu predsedniške kampanje, v kateri sta se pomerila Obama in McCain. Prazne politične parole in predvolilne obljube odzvanjajo iz televizijskih zaslonov ter skupaj z izbornim *scorsesejevskim* soundtrackom tvorijo zvočno kuliso zgodbi o gangsterskih spletkah in obračunih (po knjižni predlogi Cogan's Trade Georga V. Higginsa iz leta 1974), v kateri Frankieja (Scoot McNairy) in Russella (Ben Mendelsohn), tretjerazredna roparja in mali ribi, nek mafijski šef navori k ropu organizirane podzemne partije

pokra. Nepridipravi računajo s tem, da bo sum najprej padel na organizatorja igre Markieja (večni mafiozo Ray Liotta), ki se je s podobnim podvigom v preteklosti javno bahal pred napačnimi ljudmi, a očitno ob tem pozabijo na zlato pravilo gangsterskega filma, po katerem se iz kraje mafiji redko izcimi kaj dobrega. Po predrznem ropu tako nastopi trenutek, v katerem se začne film prelamljati in je s strani mafijskega odvetnika vpoklican plačanec Jackie Cogan (Brad Pitt), da poišče ter likvidira krivce in stvari vrne v ustaljene tirnice.

Podobno kot pri opevanem (anti)vesteru *Jesse James in strahopetni Robert Ford* (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, 2007) se Dominik tudi pri *Ubij jih nežno* poigrava s preobračanjem žanrskih konvencij in obenem daje vedeti, da je etika Divjega zahoda še zmeraj živa. Bolj kot o blišču in spektakularnosti življenja mafijcev tokrat izpostavlja temo gospodarske depresije, ki se je, tako kot vseh drugih področij, očitno dotaknila tudi življenja znotraj organiziranih kriminalnih skupnosti. In čeprav je Cogan poklicni morilec, ni na njem nič nevsakdanjega, svoj posel opravlja spretno, a z rahlim nezadovoljstvom samostojnega podjetnika, ki se za svoje usluge ne dogovarja s pričakovanim arhetipom mafijskega botra, temveč s suhoparnim pravnim zastopnikom, ki funkcionira kot posrednik. Pod črto ni na njem nič nečloveškega ali psihopatskega. Proti plačilu preprosto ubija ljudi, za mezdo, in če se le da, jim spotoma

poskusi prihraniti nekoliko trpljenja in groze. Dominik tako preko Coganovega modusa in ekspozicije kriminalnega mikrokozmosa prepozna ter definira ZDA kot ultimativni eksperiment iz kapitalističnega darvinizma, kjer preživijo le najmočnejši in najbolj prilagodljiv, kjer je skupnost le fantazma in kjer je individualizem edina pot. Ali kot ugotovi Cogan, preden zahteva polno plačilo: »Živim v Ameriki in v Ameriki je vsak sam. Amerika ni država, Amerika je zgolj posel.« Cinično idejo, da v tem svetu nekaj takega, kot je slab posel, ne obstaja, pa četudi gre za dejanja onkraj zakona in morale, Dominik prižene do skrajnosti. Pomemben je le denar, žrtve ter razlike med politikom, gospodarstvom ali organiziranim kriminalom so tako ali tako zanemarljive.

Čeprav *Ubij jih nežno* ne pove nič radikalno novega, sporočilo poda z duhovito in brezkompromisno silovitostjo ter se v tem duhu poslužuje vseh filmskih orodij in se požvižga na subtilnost. Vsi elementi so skrbno izbrani in služijo ubrani udarnosti filma, pa naj si gre za fotografijo, dialoge, glasbo, izseke političnih govorov ali, ne nazadnje, scenografijo, ki jo pomenljivo tvori New Orleans po opustošenju, ki ga je za sabo pustil orkan Katrina. Skratka, gre za žanrski film, ki gledalca zavoljo svoje večplastnosti težko pusti neopredeljenega.

O mračni naravi filma pa ne priča le večkrat opaženo in še enkrat znova polemizirano dejstvo, da imamo opravka s polnopravno gangsteriadao, ki ne varčuje z nazornimi prizori nasilja, temveč predvsem to, da znotraj te kritične prisposode (ne izključno ameriške) družbene realnosti ne ponuja alternative.

# Jesenska psihoanalitska šola: Žižkov ljubič



Biti ali ne biti

Ernst Lubitsch, še zlasti *Biti ali ne biti* (*To Be or Not to Be*, 1942), je obče mesto ljubljanskega psihoanalitskega krožka, h kateremu se ta vedno znova vrača. Ker je bil letos tema Jesenske filmske šole, lahko govorimo o nekakšnem 80s/90s revivalu, nostalgiji po časih, ko je bila tukajšnja (siceršnja?) filmska teorija malodane docela psihoanalitska. Poleg Mladena Dolarja in Alenke Zupančič Žerdin (tretji iz triumvirata je bil tokrat zgolj vseprisoten) so predavali še:

## Elisabeth Bronfen

Interesna polja: literatura 19. in 20. stoletja, študije spolov, film, kulturna teorija, umetnost, psihoanaliza. Njeno besedilo *Killing Gazes, Killing in the Gaze: On Michael Powell Peeping Tom* je vključeno v zbornik *Gaze and Voice as Love Objects*, v katerem so tudi teksti Mladena Dolarja, Renate Salecl, Alenke Zupančič in Slavoj Žižka. Je soavtorica (z Žižkom in Ericom Santnerjem) knjige *Filozofija v operi 2: simptom Wagner*, ki je izšla pri Društvu za teoretsko psihoanalizo. Njen članek »Najbolj« poetična tema je objavljen v reviji *Problemi*.

## Aaron Schuster

Njegova doktorska disertacija *The Trouble With Pleasure: Philosophy and Psychoanalysis* preučuje pojem ugodja skozi zgodovino filozofije ter se zaključi s Freudom in z Lacanom. V slovenščini je v *Problemi* objavljen njegov tekst *Ali je ugodje gnila ideja?: Deleuze in Lacan o ugodju in užitku*.

## Russell Grigg

Filozofijo in psihoanalitske študije predava na univerzi Deakon ter v Melbournu prakticira psihoanalizo. Doktorski študij je končal na oddelku za psihoanalizo, ki jo je na pariški univerzi VIII (Vincennes) ustanovil Lacan. Obiskoval je poslednje Lacanove seminarje in študiral pod nadzorom Jacques-Alaina Millerja. Od njenih začetkov je kot član francoske psihoanalitske šole *École de la Cause Freudienne* vključen v razvoj lakanovske psihoanalize tako v Franciji kot mednarodno. Je ustanovitveni član in aktualni predsednik Lacanovega krožka v Melbournu, zavzema se za širjenje prakse in študija lakanovske psihoanalize v Avstraliji.

## Tatjana Jukić

Lani je na Hrvaškem izšla njena knjiga *Revolucija i melankolija*. »Žalovanje se v njeni interpretaciji, obilno podprti predvsem s Freudovimi teksti o interpretaciji sanj, žalovanju in melanholiji, delno uporabljenih skozi filter kasnejših teorij, od Lacana do v tej knjigi izhodiščno postavljene Derridajeve študije Marxovi duhovi, predstavlja kot »privilegirana scena za analizo identitet« in to predvsem zaradi tega, ker postavlja vprašanje pogojev njegovega nastanka in vztrajanja.«

## Gregor Moder

Z delom *Hegel in Spinoza* doktoriral pri Mladenu Dolarju, knjiga je izšla pri Društvu za teoretsko psihoanalizo. Redno objavlja v *Problemi*.

## Robert Pfaller

Morda najbolj znan po svojem pojmu interpasivnosti, ki ga je še bolj slovito prevzel Slavoj Žižek. Interesna polja: kulturne študije, psihoanaliza. V slovenščino redno prevajan v reviji *Problemi*.



# EKRAN

Revija za film in televizijo

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



Naslednji dvojni Ekran izide 4. februarja 2013!

FESTIVAL: **IDFA**

FOKUS: **Madžarski film**

ESEJ: **Holivud pred kodeksom**

POSVEČENO: **Matteo Garrone**

BLIŽNJI POSNETEK: **Carlos Reygadas**

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

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

## NAROČILNICA



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

Podatki o naročniku:

*Fizične osebe*

Ime in priimek .....

naslov: .....

pošta in kraj: .....

elektronski naslov .....

telefon.....

*Pravne osebe*

Naziv .....

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

telefon.....

davčna številka.....

davčni zavezanec (obkrožite) ....DA....NE

Datum in podpis(žig) .....

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

# MLADINA + DVD

DS

186 642 2012



920123374, 11/12

COBISS

3 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

## več kot 230 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: [mladina.si/trgovina](http://mladina.si/trgovina)

»Ko vam bodo zaželeli srečo, vedite, da vam do sreče manjkajo le še tile trije koraki.«

Marcel Štefančič, jr.

7.12.



14.12.



21.12.



Mladina + DVD:

## 7,80 EUR

Vsi trije DVDji v spletni trgovini [www.mladina.si](http://www.mladina.si):

## 15,00 EUR

Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vsi trije DVDji:

## 12,00 EUR