

# EKON

Revija za film

BLIŽNJI POSNETEK

**Todd Solondz**

ESEJ

**Olivier Assayas**

SCENA

**Filmska iniciativa**

MALA RUBRIKA GROZE

**Romero in zombiji**

FOKUS

**Dokumentaristika**



Letnik L / april-maj 2013 / 5€





od  
10. aprila

## Ne!

Pablo Larraín

Nominacija za oskarja za tujejezični film.  
Štirinajst dni režiserjev, Cannes.



od  
17. aprila

## Čudežu naproti

Terrence Malick

Film avtorja Drevesa življenja.



od  
9. maja

## Holy Motors

Léos Carax

Devet za ceno enega!



od  
29. maja

## Nekaj je v zraku

Olivier Assayas

Po maju 1968!

**Kinodvor. Mestni kino.**  
www.kinodvor.org

# FILMSKE KNJIŽNE NOVOSTI ZALOŽBE UMco!

## INTEGRALNA VERZIJA IN REFERENČNA ŠTUDIJA O SLOVENSLEM FILMU



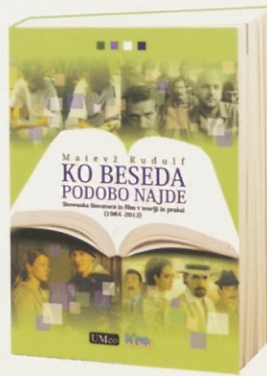
### Zdenko Vrdlovec: ZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA 1896–2011

- obseg knjige: 850 strani
- mehka vezava z zavihki
- ilustrirana in opremljena s kazali
- 115 let filma na slovenskih tleh

Cena knjige: 29,80 €

»Knjiga želi zadostiti dvema osnovnima namenoma: celovitosti in kompleksnosti. Prvi je celovitost: razvoj kinematografije na Slovenskem obravnava od njenih začetkov do danes. Drugi je kompleksnost: poudarek je sicer na estetskem in idejnem pristopu, toda prav tako so obravnavani tudi drugi kinematografski vidiki (načini in oblike filmske produkcije, sprejem pri kritiki in občinstvu) ter institucionalne in zakonske ureditve kinematografije.«

## SISTEMATIČNA IN METODIČNA ŠTUDIJA O RAZMERJU MED SLOVENSKO LITERATURO IN FILMOM



### Matevž Rudolf: KO BESEDA PODOBO NAJDE Slovenska literatura in film v teoriji in praksi (1984–2012)

- obseg knjige: 536 strani
- mehka vezava z zavihki
- opremljena s slikovnim gradivom
- številne tabele in preglednice

Cena knjige: 28,90 €

»Skoraj tretjina slovenskih celovečernih filmov je nastala na podlagi literarnih del. Ti filmi so bili zaradi različnih razlogov vselej predmet številnih polemik, kljub temu da je slovenska kinematografija prav s pomočjo domače književnosti dosegla nekaj svojih vrhuncev. Avtor v knjigi podrobneje raziskuje razmerja med slovensko literaturo in filmom po letu 1983, ki še niso bila predmet sistematične obravnave.«

**UMco**

Naročila sprejemamo:

- po telefonu 01/520 18 39
- po e-pošti urednistvo@umco.si
- na spletni strani www.bukla.si

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

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



UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: <b>Anomalije aktualnosti</b>
RAZGLEDNICA	3	Tamara Langus: <b>Diego Menendes – Ko sem bil mrtev</b>
BLIŽNJI POSNETEK	4	Tina Poglajen: <b>Todd Solondz</b>
FESTIVALI	10	Simon Popek: <b>42. Rotterdam</b>
	12	Simon Popek: <b>63. Berlinale</b>
	15	Peter Jarh: <b>Razmislek ob 63. Berlinalu</b>
	18	Anja Naglič: <b>16. Diagonala</b>
FOKUS: DOKUMENTARISTIKA	21	Tina Bernik: <b>Pogovor s Hanko Kastelicovo</b>
	28	Katja Čičigoj: <b>Dokumentiranje in/kot politično delovanje</b>
	32	Mateja Valentinčič: <b>Pogovor s Frederickom Wisemanom</b>
SCENA	38	Igor Kadunc: <b>Realnost znova negativno preseneča</b>
	40	Barbara Zemljič: <b>Filmska iniciativa</b>
ESEJ	44	Katja Čičigoj: <b>Film po maju, ki se nikoli ni zgodil</b>
POSVEČENO	47	Ana Šturm: <b>Eddie Izzard na turneji</b>
IN MEMORIAM	50	Natalija Majsova: <b>Aleksej German</b>
	53	Dejan Ognjanović: <b>Dinko Tucaković</b>
GLASBA	54	Mitja Reichenberg: <b>Richard Wagner in film (2. del)</b>
MALA RUBRIKA GROZE	60	Andrej Gustinčič: <b>Vzpon in padec Romerovih zombijev</b>
ZFS PREDSTAVLJA	66	Simon Tanšek: <b>Moj najljubši frejm</b>
KRITIKA	67	Gorazd Trušnovec: <b>Holy Motors</b>
	68	Tina Poglajen: <b>Plesalka v senci</b>
	70	Petra Gajžler: <b>Ne!</b>
	72	Nina Cvar: <b>Gospodar</b>
	74	Žiga Valetič: <b>Divji</b>
	75	Petra Gajžler: <b>Mea maxima culpa</b>
	76	Špela Barlič: <b>Lore</b>
	77	Tereza Tomažič: <b>Mama</b>
	78	Ana Jurec: <b>Za dežjem posije sonce</b>
	80	Matic Majcen: <b>Čudežu naproti</b>
	82	Matevž Jerman: <b>Hitchcock in The Girl</b>
NA SPOREDU	83	Bojana Bregar: <b>Hyde Park na reki Hudson</b>
	83	Matjaž Juren: <b>Podkupljeno mesto</b>
ZADNJA STRAN	84	<b>Tekla bo, tekla</b>





# Anomalije aktualnosti

Gorazd Trušnovec

Fokus tokratne številke *Ekrana* smo usmerili na aktualno dogajanje v dokumentaristiki, oba naša sogovornika v tem središčnem vsebinskem bloku – slovenska filmska avtorica Hanka Kastelicová, ki je pred kratkim postala producentka za dokumentarni program pri HBO Europe, ter legendarni ameriški režiser Frederick Wiseman – pa z lastnim ustvarjalnim delom prispevata k tisti specifični podzvrsti, ki jo lahko imenujemo observacijski dokumentarec.

Že če jima prisluhnemo oziroma preberemo, kar sta povedala, še bolj pa z ogledom del, o katerih govorita, lahko ugotovimo, kako pomemben je ta način kreativnega spoprijemanja z aktualno stvarnostjo, saj še zdaleč ne gre le za beleženje vsakdanje realnosti, ki bi utegnilo biti zanimivo pretežno za bodoče antropologe, ampak tudi za še kako kreativen način spoprijemanja s časom, z njegovimi družbenimi anomalijami in odkloni, z njegovo minljivostjo in za kljubovanje le-tej.

To je sicer tudi téma, ki še zdaleč ni omejena le na dokumentaristiko; v tej številki *Ekrana* jo lahko zasledimo skozi več prispevkov o zelo raznolikih področjih znotraj filmskega ustvarjanja, najsi gre za esej o pogledih na lastno oziroma generacijsko mladostno prevratništvo skozi filme Olivierja Assayasa ali pa za zapis v spomin nedavno preminulemu disidentskemu režiserju spominov na polpreteklo zgodovino Alekseju Germanu. Kreativne zagate pri spoprijemanju z lastnim časom in njegovimi turbulencami pa lahko najdemo tudi pri bolj marginalnih ali nišnih žanrih, kot je tisti zombijevski, ki mu je botroval George A. Romero in ki je sam, skozi tek časa, postal nekakšna avtorska zombi kultura/karikatura, ki se ne zna več z ustreznimi filmskim jezikom artikulirano odzvati na dileme aktualnosti, a še kar okorno koraka dalje.

Zombiji in pereči problemi aktualnosti pa nas kakopak pripeljejo neposredno v godljo, v kateri državljeni že lep brodimmo brez kakšne resnejše perspektive. Prav zombiji so bili namreč tista verbalna

oznaka, ki je prispevala k padcu ali pa vsaj ključno označila zadnje mesece delovanja prejšnjega predsednika vlade, ki se je v anale filmskih krogov zapisal tudi z odlomkom neslavne poslanice ob slovenskem državnem prazniku, kulturnem dnevu Franceta Prešerna: »*Takrat, in to bo kmalu, nas ne bodo več zasramovali s snemanjem filmov o slovenskih počestnicah, samomorilcih in pijancih. Takrat bodo njihovo mesto prevzeli junaki in junakinje našega časa.*« S to izjavo, ki je bila del, milo rečeno, nespretno formulirane poslanice, je nedvomno marsikaj narobe na številnih ravneh, pri čemer pa velja pod črto dober mesec pozneje zapisati, da je še največ komentatorjev v polemičnih odzivih zgrešilo, ko so se obregnili ob samo mesto izjavljanja. To, da se predsednik vlade javno ukvarja z domnevnimi programskimi anomalijami in značajem nacionalne kinematografije, deluje najmanj kot težka provincialna bizarnost – a nič manj bizarno ni dejstvo, da letni filmski program na nacionalni ravni potrjuje prav – vsakokratna vlada! (Na to, zopet milo rečeno, sistemsko čudaštvo, kar se kompetenc odločanja tiče, smo na tem mestu sicer že večkrat opozorili.)

Kakorkoli že, po zimskem dogajanju je med prejšnjo in to številko *Ekrana* nastopila menjava vlade, vendar se zombijevsko gnitje, mrcvarjenje in v najboljšem primeru vsesplošno majavo korakanje nadaljuje. Sredi tega sicer že dalj časa trajajočega razpadanja društev in družbe kot občestva je vzniknila filmska iniciativa, katere aktivnosti velja spremljati. Nimam se za veterana, vendar pa sem v letih, odkar se ukvarjam s slovensko kinematografijo, že kar nekajkrat slišal, da »tako slabo še ni bilo« in da »slabše gotovo ne more biti«. Realnost zna negativno presenetiti, kakor pravi in pokaže še en prispevek v tej številki. Vendar pa zbuja nekaj optimizma dejstvo, da je iniciativa za slovenski film združila in angažirala stroko v širšem obsegu in da se problemov ne loteva parcialno kot številni periodični poskusi doslej, ampak široko in sintetično in z mladostno energijo. Vsekakor je to tisti pristop do filmskega ustvarjanja, ki ga želimo realnim danostnim navkljub gojiti tudi pri *Ekranu*.



# Diego Menendes: Ko sem bil mrtev

Tamara Langus, foto: Peter Bizjak

V začetku marca je alternativno filmsko sceno pretresla vest, da se je pri Reki zaradi padca v globino smrtno ponesrečil slovenski gverilski režiser in posebej z umetniškim imenom Diego Menendes. Ker je 30-letnik iz ljubljanskih Fužin prisoten na spletu in prepoznaven kot avtor, se je prav prek spleta vest o smrti bliskovito razširila. Facebook, twitter in klasične govorice so se izkazali kot odlični spoj kanalov za širjenje nepreverjenih novic.

Čeprav črne kronike, policija in pogrebni zavodi niso objavili nobene informacije, ki bi ga tako ali drugače omenjala, nas je večina verjela govoricam in tudi Diego se nikomur ni javljal na telefonske klice. Ljudje, ki so ga vsaj bežno poznali, so po spletu pisali žalna sporočila, kmalu pa so vest objavili tudi bolj ali manj obskurni spletni mediji s področja bivše Jugoslavije. Prvi med njimi je bil spletni *Dnevnik*, ki je v sporočilo vključil še prometno nesrečo, ki ni bila niti predmet govoric – gre za eno od napak<sup>1</sup>, ki gotovo ne koristi verodostojnosti medija. Kasneje je *Dnevnik* si objavo umaknil s spleta, vendar pa je bila na razpolago dovolj dolgo, da je številnim pomenila potrditev govoric o smrti, čeprav je sama temeljila na taistih govoricah. Diego Menendes je bil za večino ljudi mrtev.

Na presenečenje vseh se je deset dni kasneje Diego pojavil in oznanil, da je živ, vendar ni želel pojasnjevati podrobnosti. Z njim smo se sestali in preverili, kaj se je zares zgodilo. Zgodba je precej konfuzna, vsebuje pa družbo treh, ki so pod vplivom alkohola zablužili. Diego je na reški pečini prepoznal priložnost za uprizoritev lastne smrti in jo izkoristil. Kolega je nasedel, obvestil še druge, Diego pa se je pritažil. Zdelo se mu je zabavno in zanimivo. Kar je tudi bilo, čeprav za nekatere verjetno neokusno.

O mrtvih vse najlepše, zato je tudi Diego s pomočjo slovenskih, hrvaških, srbskih in bosanskih spletnih medijev postal perspektiven filmar, glasbenik, ikona neodvisne filmske scene, prepoznaven mul-

<sup>1</sup> Spletni *Dnevnik* je nedavno v eni svojih novic navajal celo znan satirični portal The Onion. Njihovo novico je prevedel in objavil kot resnično. Objava je bila zaradi nekaj posmeha javnosti malce spremenjena, v času oddaje tega članka pa je še vedno objavljena.

timedijski umetnik in neizživet umetniški potencial, ki je prezgodaj zapustil ta svet. Njegova dela so postala pomembna, polna metafor, ironije, samoironije, iskrenosti, izvirnosti in umetniške vrednosti.

Diego je danes zaradi takega odziva ponosen, a tudi presenečen. Ker je močno vraževeren in ker so v kratkem času umrli trije njegovi znanci, vidi tu neposredno povezavo. Čuti se odgovornega za njihovo smrt, kar je tudi botrovalo hitremu samorazkrinkanju. *»Vztrajal bi en mesec, ampak nisem mogel, ker me je tako zamorilo ... Pa videl sem, da ne znam prav presojeti ljudi. Mislil sem, da bo večina rekla: »Umril je, ok, bil je zanimiv, pač, jebiga!« Ne pa da bodo toliko pisali in postavljali toliko vprašanj in stotine klicev.«*

Zakaj pa se je skrival in se ni javljal na telefon? *»Padla je ideja, da odigram svojo smrt in se potem vrnem. Pa še ta »klub 27« z mrtvimi glasbeniki ... Da pokažem, da je to bullshit, naj nehajo s temi mrtvimi legendami. Človek je največ vreden, ko je živ.«* Glede na vse nekrologe je dokazal prav nasprotno. Diego Menendes je kot pokojnik prejel kup priznanj in presežnih pridevnikov. Vsi pa smo dobili lekcijo, kako težko je v dobi facebooka in twitterja verjeti medijem in kako mediji sploh ne preverjajo informacij, ampak neodgovorno širijo navadne govorice.

Ko smo že mislili, da je ta epizoda Menendesa streznila in sprejela, smo naleteli na bizarko, ko smo ga povprašali o načrtih za prihodnost. *»Mogoče bo šel ta performance v zgodovino. Mislim, da bi znal iti, ker je bil v tujih medijih in so si ga ljudje zapomnili. Se pravi, bil je dokumentiran ali pa ga bodo spoznali prek tega filma.«* Prek filma? Kakšnega filma? *»Ja, to bo film. Diego Menendes Is Dead. Verjetno bo celovečerec. Če sem že tako daleč prišel, je treba zdaj to narediti. Mogoče bi šel v zgodovino, če bi čez 20 let govorili o tem in bi ostalo dokumentirano.«* Pa bi si upal to snemati glede na to, da verjame, da je zaradi uprizoritve lažne smrti soodgovoren za smrt treh ljudi? *»Ja, saj bi to tudi povedal, da ne se zezati s smrtjo, ker te smrt lahko udari nazaj.«* Nepregledni množici čudaških projektov se je torej pridružil še en. Diego ostaja Diego.

(Daljši pogovor, v katerem Diego razlaga svoje dogodivščine in načrte, smo objavili na naši spletni strani [www.ekran.si](http://www.ekran.si).)



# Bližnji posnetek: **Todd Solondz**

Tina Poglajen





»Lepo je biti z nekom, ki ni čuden, moten ali bolno perverznen, reče Allison Janney v *Življenju med vojno*. *Jasno je, da ne govori o svojem režiserju, Toddu Solondzu. Le pogumnim ali resnično perverznom lahko uspe zdržati skozi njegove bizarne filme,*« začne recenzijo *Življenja med vojno* (Life During Wartime, 2009) ameriški filmski kritik Rex Reed, sloveč po tem, da z obkladanjem z žaljivkami pri filmih, ki mu niso všeč, ne varčuje. Pa vendar bi se z njegovo oznako ameriškega neodvisnega režiserja Todda Solondza (rojenega leta 1959) verjetno strinjalo veliko ljudi; Solondzovi filmi publiko namreč razdvajajo že dobršen del njegove od konca 80. let trajajoče kariere. Solondz sicer v večini med svojimi sedmimi celovečerci portretira družine srednjega razreda, živče v ameriških predmestjih; srečno poročene žene in može, ki »imajo vse«, vključno z bližnjimi sorodniki, njihovimi otroci, ki hodijo v šole, in njihovimi vrstniki ... Skratka okolje, ki ga že od 50. let dalje poznamo iz nešteti filmov, predvsem pa TV-serij, ki táko, »običajno ameriško« življenje slavijo in ga obravnavajo v sklopu lahkotnih komičnih in dramatičnih zapletov.

Vendar pa je poudarek na hitrih razrešitvah težav in *feel-good* občutku ključna točka, v kateri se Solondzovi filmi od tovrstnih produkcij razlikujejo. Njegovi portreti predmestja namreč odgrinjajo površinske sloje sreče in prijetnega, da bi razkrili gnjlobo pod površjem: redni gosti njegovih filmov so posiljevalci, pedofili in drugi spolni devianti, (samo)morilci, tatovi, patološki narcisi in, v najboljšem primeru, anksiozno depresivni posamezniki v neprestanem strahu pred prej omenjenimi. Prepletanje grdega z okoljem, tradicionalno portretiranim kot lepim, pa Solondzove filme naredi za polemične in težko sprejemljive na dva načina.

Prvič, ker grdega, pokvarjenega, perverznega, torej *drugega*, ne postavi spodobno daleč od svetosti »običajnega« družinskega življenja, temveč prav v srž povprečne družine, pri čemer šok dodatno potencira njegov značilen, zavajajoč slog, ki sprva spominja na televizijske produkcije, pri katerih so imeli gledalci občutek, da bo na koncu vse v redu. Če se v zadnjih letih veliko govori o TV-serijah, ki so zelo »filmske«, bi lahko pri Solondzu morda govorili o nasprotnem, torej o filmih, ki imajo občutek televizijskega in katerih vizualni slog se napaja pri najzgodnejših konvencijah studijskih televizijskih oddaj, posnetih pred živim občinstvom, predvsem klasični, izvorni obliki *sitcoma*. To zajema okolje, omejeno z zmogljivostmi takega studia: domača okolja, na primer družinska kuhinja, dnevna soba, otroška soba, kavarna, restavracija, šola, s statičnim kadriranjem, ki deluje kot neposredna dediščina *multi-cam* situacijskih komedij; like, ki nastopajo v vzporednih zgodbah, pa s tem med seboj dodatno oddalji in osami (v nasprotju z, na primer, Altmanovimi dolgimi kader-sekvencami v podobno vzporednih *Kratkih zgodbah* [Short Cuts, 1993], ki kažejo na medsebojno prepletenost in povezanost zgodb). Podobnosti s TV-produkcijo so tudi drugje: Solondzovi liki se, kot v situacijski komediji, znajdejo v vsakodnevnih neprijetnih situacijah, kjer neudobje narašča skozi napetost v odnosu z drugimi liki. Igrajo jih igralci, večinoma poznani po svojem delu na televiziji: Jon Lovitz, Molly Shannon, Lara Flynn Boyle, Camryn Manheim in drugi, kar dodatno zaplete gledalčevo percepcijo: kako razumeti izkrivljene podobe znanih obrazov

v na videz domačem okolju, ki so prepisane tako, da delujejo kot grde, potlačene plati likov, ki smo jih bili vajeni doslej s televizijskih programov? Če je bil Jon Lovitz v neštetih skečih *Saturday Night Live* prikupen in zabaven patološki lažnivec, v *Sreči* (Happiness, 1998) svojega manjvrednostnega kompleksa ne prikriva več z duhovitimi lažmi, ki bi nas nasmejale, temveč s strupenim žaljenjem ženske, ki ga zapusti, sam pa slednjič naredi samomor. Solondz »normalnost« dekonstruira tudi z razvrednotenjem moralne podpore, ki ponavadi funkcionira kot zanesljivo in trdno zaledje likov v *sitcomu*: družine, kroga prijateljev, ki naj bi si vedno stali ob strani. Namesto tega v njegovih filmih srednji otrok resnično je najmanj priljubljen član družine in večni grešni kozel, odrasle sestre izkoristijo vsako priložnost, da se druga do druge obnašajo pokroviteljsko in prikrito strupeno, trinajstletnica edino pomenljivo vez zgradi s starejšim moškim, s katerim spi, da bi lahko zanosila in postala mama, družinski oče pa je pravzaprav posiljevalec otrok. Četudi so liki v njegovih filmih naivno zgradili svojo identiteto na podlagi razširjenega, komercialnega heteronormativnega mita, se bo ta prej ali slej sesula z neizogibnim razkritjem krute resnice.

Drugič, ker omenjene izmečke družbe, moralne izprience, ki so doslej v različnih filmskih in TV-žanrih nastopali izključno kot pošasti, predstavi kot protagoniste, še več, v kontekstu komedije, ter jih ne demonizira, ampak jih poskuša razumeti. V *Sreči*, »nežni komediji o posilstvu in zlorabi otrok«, je Bill Maplewood sicer res pedofil, vendar je tudi dober mož in ljubeč oče. S tem avtor ustvarja drugačne perspektive in nova razumevanja človeškega delovanja, ki se redko pojavljajo v vsakdanjem diskurzu, od gledalca terjajo precejšnjo mero prilagodljivosti in odprtosti, a uspejo ustvariti močno vez prav tam, kjer bi to najmanj pričakovali. S tem, ko Bill Maplewood izgublja bitko s pošastjo, ki je del njega, postane »krvaveče srce«, kot temu pravi Solondz; nekdo, ki nas vabi k razumevanju tega, kaj vse pomeni biti človek. S tem, ko oče svojemu sinu v najbolj ganljivem in hkrati najbolj bizarnem trenutku filma v solzah prizna svojo šibkost, da bi tako dvignil njegovo samozavest, Solondz dokončno preplete in pomeša filmske in TV-konvencije in žanre: v mešanici zapletov situacijske komedije in najstniške seks komedije je pošast iz grozljivk tista, ki si prizadeva ponovno vzpostaviti družinski red, ki ga je uničila tragedija.

Začetki Solondzove kariere sicer te smeri niso nakazovali: ko je še na univerzi v New Yorku, kjer je študiral, posnel kratek film *Shatt's Last Shot* (1985), so ga veliki studii kot Columbia in 20th Century Fox nemudoma povabili k sodelovanju, saj naj bi odkrili novega Woodyja Allena za generacijo X. Pa vendar je navdušenost nad njim uplahnila takoj po njegovem prvem celovečercu *Fear, Anxiety & Depression* (1989), v katerem se Solondz pojavi v glavni vlogi. Film o nevrotičnem dramatik, Iri Ellisu, ki se spopada s svojo umetniško narcisoidnostjo in romantičnimi neuspehi, je tako pri gledalcih kot kritikih naletela na izjemno slab odziv, Solondz pa se je zaobljubil, da v življenju ne bo posnel ničesar več, in se namesto tega, podobno kot Joy v *Sreči*, lotil poučevanja angleščine v centru za priseljence. Kljub temu se je šest let kasneje vrnil k filmskemu ustvarjanju – z zdaj že kulturnim *Welcome to the Dollhouse* (1995), ki je brutalno kruta različica





Skriti adut



Sreča

žanra komedij o grozotah šolskih let. V njej za razliko od filmov s podobno tematiko ne najdemo niti ene simpatične osebe – celo žrtev se znese nad šibkejšimi od sebe, takoj ko za to dobi priložnost. Črna komedija, ki jo je avtor prvotno hotel nasloviti *Faggots and Retards*, spremlja piflarsko najstnico, Dawn Wiener (Heather Matarazzo), ki poskuša krmariti v svetu, polnem vsakodnevnih trpinčenj v šolskem in domačem okolju, ki niso niti pretirana niti upravičena, temveč se preprosto dogajajo kot del obstoječega družbenega reda. Jasno je, da bo Dawn odrasla v zagrenjeno, neprijetno odraslo osebo zaradi svojega grozljivega otroštva (ali pa je to *bilo* jasno, vse do začetka neke vrste nadaljevanja, *Palindromov* [Palindromes, 2004], devet let kasneje, ko je Solondz zgodbo hotel nadaljevati z isto igralko, ker pa ga je zavrnila, na začetku filma naznani Dawnino smrt ... kot izvemo kasneje, je šlo za samomor.)

Konec Solondzovih filmov ne pomeni nujno konca filmske like: zgodbe iz *Sreče* se deset let kasneje nadaljujejo v *Življenju med vojno*, kjer zaprepadeni ugotovimo, da se nihče ni naučil ničesar ter da pravzaprav vsi še vedno tičijo v popolnoma enaki zavedenosti kot deset let prej. Mark Wiener, Dawnin brat, se poleg *Življenja med vojno* za kratek čas, še nesrečnejši kot prej, pojavi v *Palindromih*. S prihodom *Skritega aduta* (Dark Horse, 2011) pa se delno nadaljuje zgodba Vi iz *Pripovedovanja zgodb* (Storytelling, 2001), pri katerem Solondz ni zaslovel le zaradi (še ene) kontroverzne tematike, temveč tudi zaradi očitne cenzure: prizor z belo študentko, ki ne ugovarja posilstvu s strani temno-poltega profesorja književnosti, da ne bi ta mislil, da je rasistka, je Solondz, da bi se izognil stigmatizirani oznaki NC-17, s katero so možnosti za distribucijo v ZDA močno omejene, (in da bi izrazil svoje nestrinjanje) za predvajanje v ameriških kinematografih preprosto prekril z velikim rdečim kvadratom.

*Skriti adut* (Dark Horse, 2011), njegov najnovejši film, so premierno predvajali že leta 2011 na festivalu v Benetkah, vendar pa je v redno distribucijo po vsem svetu (tudi k nam) prišel šele pred kratkim. Abe (Jordan Gelber), odrasel otrok, tridesetletnik, ki obsesivno zbira igrače in živi pri starših, za roko zaprosi Vi – zdaj Miranda (Selma Blair), depresivno tridesetletnico, ki se kljub začetnemu oklevanju odloči, da se bo vendarle poročila

z njim, ker »*bi bilo dobro počasi obupati nad literarno kariero, ambicijami, uspehom, neodvisnostjo, samospoštovanjem ter se namesto tega poročiti in imeti otroke.*« Z avtorjem smo se o filmu, ustvarjanju in njegovi karieri pogovarjali lani na 47. mednarodnem filmskem festivalu Karlovy Vary, intervju pa v enaki meri sestavljajo vprašanja iz individualnega in skupinskega pogovora z njim.

**Skriti adut bi zaradi svojega protagonista, otroka, ujetega v odraslo telo, ki se obsesivno ukvarja z zbiranjem igrač ali iger, na prvi pogled lahko spominjal na delo Judda Apatowa, a v nadaljevanju ubere povsem drugačen ton.**

Gre za alternativo, morda za manj sentimentalni pristop, ne le v primerjavi z Apatowom, temveč vsem žanrom. Na to temo je bilo posnetih ogromno filmov in serij. Ne le v ZDA – to je postal fenomen vsake sekularne demokratične družbe z razcvetelo potrošnje. Japonci imajo za ta pojav celo ime, *otaku*. Moja teorija je, da gre za infantilizacijo moških – mladih in manj mladih, da bi jih tako odvrnili od preizpraševanja statusa quo. Bolj kot se zanimajo za video igre, zbiranje devedejev in podobnega, manjša grožnja politični strukturi so.

**Torej je to vaš odgovor na poplavo filmov s podobno tematiko?**

Tako se je pač razvilo. Hotel sem napisati klasično zgodbo o fantu, ki spozna dekle, in nastalo je, kar je. Pravzaprav zgodbo vedno odkrijem šele v procesu pisanja. Le o tabujih ali kontroverznih temah, ki so me spremljale toliko časa, nisem hotel več pisati. To je bila zavestna odločitev, hotel sem se osvoboditi tega bremena.

**Nadrealni elementi v vaših filmih niso nekaj novega, pa vendar so v Skritem adutu popeljeni na novo raven, saj liki postopoma izginjajo v povsem sanjsko resničnost. Od kod odločitev za tak prijem?**

Med pisanjem mi je bilo všeč, da se zgodba raztaplja, da postaja zanimivejša in bolj ganljiva. Z dramatisacijo sem lažje





Življenje med vojno

izluščil protagonistove strahove in segel v njegov notranji svet. Upal sem, da gledalcem zanj kljub vsemu ne bo vseeno. Abe res ni človek, ki bi mu rekli junak, pravzaprav je precej zoprn, v resničnem življenju z njim ne bi zapravljali časa. In prav zato me veliko bolj zanima. Na splošno mi ni tako pomemben razvoj likov kot spreminjanje odnosa občinstva do njih. Rad bi raziskal meje človeškega sočutja in načine, na katere ga je moč pri ljudeh prebuditi. Nekateri so odprti za nove izkušnje, drugi ne.

#### **Po dolgem času ste se vrnili k enemu samemu protagonistu.**

Da, gre za študijo značaja. Hotel sem ga preučiti in se mu približati, četudi je odbijajoč. Vseeno pa je ranljiv in to ga naredi zanimivega, njegov eksistencialen problem me gane. Abe je na nek način mrtev, že ko živi, nato pa na resnično življenje naleti, ko umre.

#### **So v zgodbi prisotni tudi avtobiografski elementi?**

Lahko bi rekel, da je vse, kar sem v življenju naredil, avtobiografsko, a se nič od tega ni zares zgodilo. Če bi ustvarjali povezave med filmi in mano v neposrednem smislu, bi se hitro znašli na spolzkih tleh. Kar me zares odseva v mojih filmih, je izraz neke vrste rahločutnosti. Sicer pa je *Skritemu adutu* morda še najbolj podobna moja kariera – neverjetno je bilo, da bi mi uspelo napraviti kateregakoli od svojih filmov, kaj šele, da bi lahko kontinuirano delal. V bistvu imam veliko srečo.

#### **Na kakšen način se lotevate pisanja?**

Gre za kreativen proces, ne za intelektualnega. Nikoli ne uporabljam orisov, osnutkov, razpredelnice ali česa podobnega. Nekaj se pojavi in temu slediš. Če napišeš tri strani na dan, imaš lahko v šestih tednih scenarij za celovečerec. Lahko bi imel tri na leto. Na žalost človeški možgani ne delujejo tako in vsak scenarij čaka v tebi deset, dvajset, štirideset let in se nato končno pojavi. Zame ni to nič novega, ker pišem, odkar berem.



Palindromi

#### **Kako začnete?**

Ponavadi s svinčnikom in papirjem. No, zdaj znam uporabljati tudi internet, tako da tipkam kar na računalnik. Nato začnem na začetku in pišem do konca. Ne posmehujem se, res gre za skrivnostni proces. Za proces odkrivanja in celo odkrivanja samega sebe. Kaj delam, zakaj to delam, o čem govori ta zgodba? No, in misliš že, da veš, o čem pripoveduje, misliš, da je vse skupaj genialno – seveda, sicer tega ne bi počel. Potem se lotiš produkcije in ta scenarij se nekako spreobrne, ni čisto to, kar si mislil, da bo, spreminja se tudi z igralci in lokacijami. Potem prideš v montažni studio in na tej točki seveda ugotoviš, da scenarij še malo ni bil genialen. No, potem destiliráš, iščeš obliko, zgodbo – pravzaprav sem kot avtor vedno na lovu za svojo lastno zgodbo. Ljudje me sprašujejo, če se je film na koncu izcimil tako, kot sem hotel. Rečem jim, da ne, da se nikoli ne. Če imam srečo, pa postane boljši.

#### **Se vam zdi, da je proces pisanja terapevtski – vas je spremenil?**

Ne vem. Ne obiskujem terapevta ali psihiatra, najboljše zdravljenje je staranje. V vseh pogledih! Nikoli mi ne bo treba podoživeti mladosti! Res nisem nostalgičen.

#### **Je pisanje delo ali užitek?**

Seveda je trdo, pa tudi nekoliko osamljeno delo. A samo zato, ker si porabil tri leta za en scenarij – morda še posebej zato – film še ne bo dober. Ne razumem, kako lahko ljudje porabijo leta in leta – to postane prava psihoza! Zdaj je super, ko imam računalnik. Začneš z nečim, nato tega ne dokončaš, stvar preprosto daš na stran – in ostane tam. Če ugotoviš, da si za nekaj brez uspeha porabil več mesecev, potem moraš poskusiti nekaj drugega. Pisatelj ali filmar ne smeta imeti samo ene ideje, mora biti dinamična.



**Ali scenarij že med pisanjem prilagajate proračunu filma?**

Vedno ko pišem, sem scenarist, obenem pa še režiser in producent. Pomislim, če res potrebujem statiste, velikansko restavracijo, morje ... V tem smislu ni filmskega avtorja, ki ne bi bil tudi poslovnež. Že ko pišem, si predstavljam glavne obrise, četudi jih nikoli ne zapišem. Ne dam veliko na podrobnosti, saj moram biti prilagodljiv glede lokacij ter glede tega, kaj si sploh lahko privoščim in kaj lahko dobim.

**Je kakšen režiser, ki vas navdihuje ali s katerim se poistovetite?**

Zelo občudujem Terrencea Malicka, ker si je vzel dvajset let dopusta. Kaj takega bi si tudi sam rad privoščil ... Sicer pa se najlaže poistovetim s tistimi režiserji, ki mislijo, da je režija nekaj morastega in grozljivega. Nekateri, na primer Ang Lee, neprestano govorijo, kako so živi le takrat, ko so na snemanju, z ekipo in igralci, sam pa vidim le svojo osmrtnico, to je zame produkcija filma. Ampak to je cena, ki jo je treba plačati, če želiš imeti svoj film. V tem smislu filmsko ustvarjanje ni preveč zabavno ... Nekateri avtorje zelo občudujem, vendar je to lahko prej ovira za lastno ustvarjanje. Trik je bolj ta, da več kot prebereš in vidiš, več možnosti imaš, da najdeš oporo v iskanju in izražanju lastne poti.

**Kaj je bilo najhujše, kar se vam je zgodilo med snemanjem?**

Pri nekem filmu smo morali odpustiti direktorja fotografije. Boleče, a gre za preživetje. Drugič smo morali odpustiti igralca, Chrisa Penna. Bilo je zelo težko, ker je bil zelo nadarjen. Če bi slabo igral, bi bilo lažje. A preprosto nismo mogli izpeljati snemanja in morali smo ga zamenjati.

**Če je režija na splošno grozljiva, pisanje scenarija osamljeno; kateri del ustvarjanja filma pa vam je všeč – če sploh kaj? Spada pod grozote režije tudi delo z igralci?**

Ne bi rekel, da sem pri pisanju ravno nesrečen, se pa naprezam. Zelo uživam v montaži. Rad delam tudi s skladatelji, sploh kot nekdo, ki bi sam rad bil glasbenik, če bi bil za to vsaj malo nadarjen. Z igralci pa zelo rad delam. Na žalost si nikoli ne moremo privoščiti vaj, tako da je vaja kar avdicija sama. Če je treba dodatno vaditi, igralce še enkrat pokličem na avdicijo. Ko jim enkrat ponudiš vlogo, moraš za vaje namreč plačati ... To je eden izmed problemov ustvarjanja filmov: premalo časa za delo z igralci. Večino časa se obremenjuješ glede lokacij; kaj vse boš izgubil, da ne bo prej zašlo sonce ... Zato je izbira igralcev najbolj ključna odločitev, ki jo sprejmeš.

**Imate igralce v mislih že med pisanjem scenarija?**

Raje ne. Napišem scenarij in vidim, kdo je sploh dosegljiv. Če bi se preveč zagrel za nekoga, bi bil le razočaran, zato 90 % igralcev pokličem na avdicijo.

**Tudi Christopherja Walkena?**

O, ne, ne. Zanj ni bilo avdicije. Le dobila sva se in se pogovorila, da bi videla, če razmišljava v isto smer. Bil je zelo razumevajoč, da bo igral navadno človeško bitje, česar ni vaju, vloge konservativca iz srednjega razreda. Dali smo mu lasni vložek, mu spremenili oči, ga naredili bolj povprečnega. Njegov obraz je tako intenzivna ikona, da je šlo predvsem za to, kako ga narediti manj vpadljivega ... Na splošno je 90 % končnega filmskega izdelka posledica izbire igralcev. Stakneš glave, poskušaš razumeti njihove prednosti in slabosti, jim razložiš, kaj bi rad dosegel. Tri mesece kasneje jih vidiš na snemanju in se lotiš dela.

**Je kdo od vaših igralcev vplival na lik, ga spremenil po svoje, mu dodal nov vidik?**

Nikoli. Všeč mi je, če si igralci zapomnijo svoj tekst. Seveda ne jemljem tega za samoumevno. Nekateri so zelo pripravljeni, drugi pa so navajeni na televizijsko produkcijo in se vse naučijo večer prej. Potem si na snemanju izmišljujejo cele govore in dramatične monologe. Če se kdo domisli kakšnega boljšega stavka, ga bom pač uporabil – to se je že zgodilo, seveda. Pri *Skritem adutu* sta Jordan [Gelber] in Chris [Walken] rada improvizirala. Dokler je bilo to v določenih mejah, v okviru tistega, kar sem si zamislil, sem jima to pustil. Precej sta se zabavala.

**Kaj pomeni biti neodvisen filmski avtor?**

Če nimaš študijskega zaledja, korporativnega sponzorstva, potem si od tega sistema neodvisen. Sem eden redkih režiserjev v ZDA, ki lahko še vedno snemajo filme na tak način. Eno je namreč posneti film, drugo pa iz tega ustvariti kariero. Ni namreč nikakršnih subvencij kot v Evropi. Vse je odvisno od sil trga in tvojega preživetja. No, *Sreča* in *Pripovedovanje zgodb* sta bila oba študijsko sofinancirana, a če želiš obdržati ustvarjalno avtonomijo, je to lahko nevarna igra. Razumem omejitve, ne ciljам na ogromne zaslužke; tudi projekte zasnujem na majhnem proračunu. Problem ni toliko v meni, kot je v današnjem trgu, sploh glede filmov, podobnih mojim.

**Kaj bi počeli, če ne bi več dobivali denarja za snemanje?**

Ne vem, imam srečo, saj znam pisati. Mogoče bi pisal kaj drugega. Ali učil, v čemer zelo uživam. Zabavno je, nič stresa, pravo nasprotje filmom. Sem v stiku z mnogimi mladimi, upanja polnimi in ambicioznimi študenti in sem res vesel, da nisem en od njih. Ne predstavljam si, da bi se moral tako naprezati kot oni, da bi se uveljavili in našli svojo pot v filmskem svetu. Vpišejo se in sanjajo, kako bodo posneli film, ki bo predvajan v kinu ... In ko končajo študij, so veseli, če sploh dobijo delo. Nekateri so zelo nadarjeni, vendar gledam njihove izdelke in si mislim: »Kdo jim bo dal denar?« Hudo mi je zanje.

**Bi rekli, da vaše delo definira tudi kontroverznost?**

Zagotovo je več vrst kontroverznega. Tudi pri *Skritem adutu*, kjer sem se izognil kontroverznim temam, je marsikaj dvoumne-



ga, kot je pri vseh mojih filmih. Zato so odzivi vedno mešani. V ZDA so na plakate za film napisali citate iz recenzij, eden pravi »briljantno krut in oster«, drugi pa »tako nežen, tako mil«. Kdo ima prav? Moji filmi so mešanica komedije in patosa, zato se jim nekateri smejejo, drugi pa se razjezijo: »Zakaj se smejete? To je žalostno in boleče.« Zame so smešni in žalostni.

**Palindromi so sprožili pravo vojno o tem, ali film nasprotuje splavu – kot da bi morali opravičiti politično držo avtorja, da bi lahko brez slabe vesti uživali v filmu.**

Na neki ravni je sicer šlo za satiričen napad na oba pola, levega in desnega, ter njun odnos do vprašanja, vendar zame ta film niti ne govori o splavu. Gre za mlado dekle, razpeto med dva pola – gibanje »za življenje«, ki ne dopušča izbire, ter gibanje »izbire«, ki ubija. Rad se poigram s takimi stvarmi, a vsi se pač ne znajo zabavati z mano.

**Nekoč ste izjavili, da je Pripovedovanje zgodb edini ameriški studijski film, pri katerem je cenzura povsem jasna, saj velik rdeč kvadrat prekriva večino kadra, na kar ste ponosni. Kako je film nastal?**

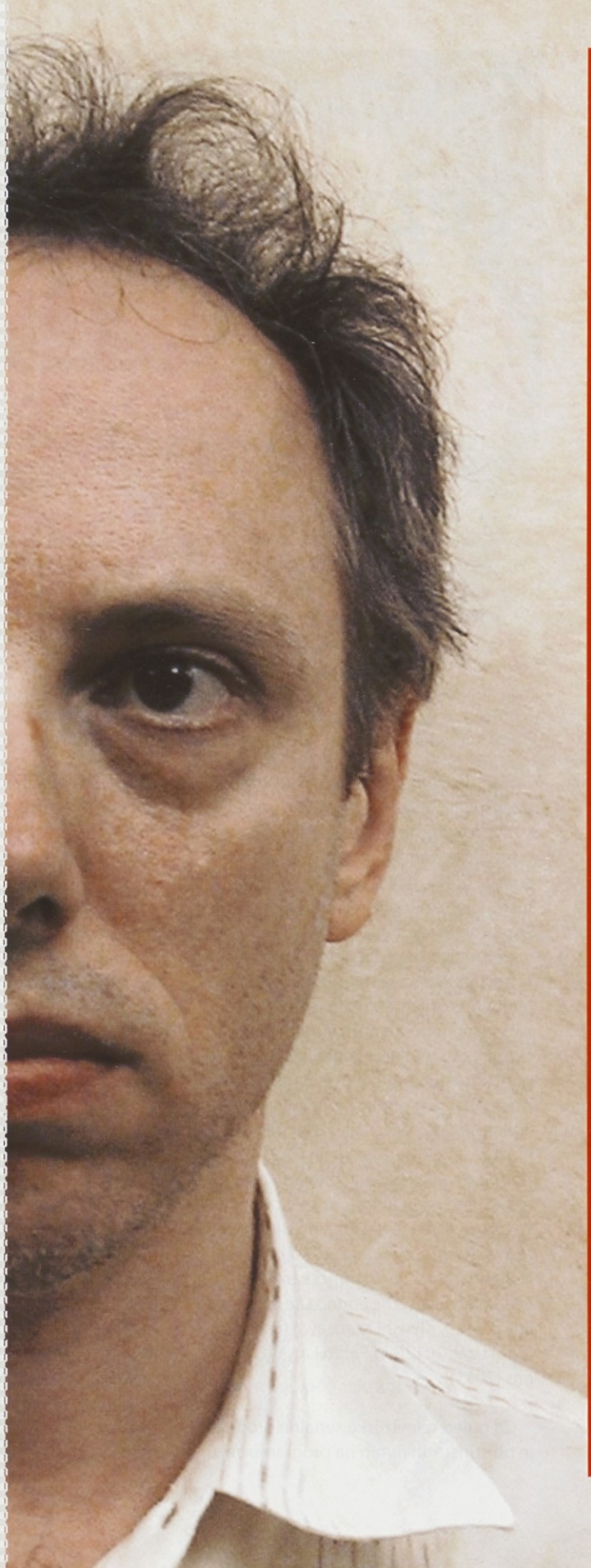
Zvenelo bo trapasto in pretenciozno, a všec so mi bile slike, ki so diptihi ali triptihi. David Salle je eden takih slikarjev. Razmišljal sem o indirektni povezavi strukture, ki jo je mogoče ustvariti med dvema ali tremi različnimi deli. Sicer pa je bilo zabavno poigravanje s konceptom rase, za kaj takega prej nisem imel priložnosti. Glede cenzuriranega prizora pa ne vem, kaj me je tedaj prijelo, da sem to napisal.

**Zdaj s cenzuro verjetno nimate več težav.**

Edina »cenzura« v *Skritem adutu* se tiče logotipa *Toys 'R' Us*, saj nam niso dovolili, da bi ga lahko pokazali. Veliko korporacij me ima na črni listi, nočejo, da bi se njihovi artikli pojavljali v mojih filmih, nočejo nobene povezave z mano ali mojimi filmi. *Toys 'R' Us* je imperij brez konkurence. Tako smo »ukradli« posnetek zunanosti njihove trgovine, in ker nam niso dovolili, da bi snemali znotraj, smo to posneli v Dominikanski republiki. Namesto da bi si izmislil kakšno lažno ime, sem raje zameglil njihov logo. Izmišljeno ime bi zvenelo lažno, vsi bi vedeli, da v resnici ne obstaja. Tako kot ko si nekdo v filmu zapiše telefonsko številko, ki se začne s 555 in te povsem vrže iz tira, ker deluje lažno.

**V enem izmed vaših kratkih filmov ima pomembno vlogo šport – se ukvarjate s športom?**

Videli ste moje kratke filme? Sem upal, da se jih nikjer ne dobi ... Ne maram telovaditi, rad pa igram tenis. Kaj naj rečem – vse skupaj je precej neprijetno, ker sem zelo tekmovalen, a na žalost nisem preveč dober ...





# Rotterdam 2013:

## Težnje po visokem profilu

### 42. Mednarodni filmski festival Rotterdam (23. 1.-3. 2. 2013)

Simon Popek

Zadnjo izdajo rotterdamskega filmskega festivala bi lahko označili za konservativno oziroma konvencionalno, tako v programskem kot organizacijskem smislu. Čutiti ni bilo posebnih notranjih institucionalnih pretresov, ki so festival zaznamovali zadnja leta (in o katerih so vedeli veliko povedati lokalni poznavalci), retrospektive so se nagnile proti preverjenim teritorijem (Iran) in razmeroma kanoniziranim imenom (Kira Muratova, Dominik Graf), zato pa drži, da je Rotterdam kot eden prvih filmskih festivalov prepoznal širši popkulturni vpliv televizijskih serij ter predvajal izbor pilotskih epizod ali miniserij, ki so jih v zadnjih letih podpisala uveljavljena imena svetovnega filma, predvsem avtorji, ki so v preteklosti že gostovali na festivalu, npr. Hirokazu Kore-eda (*Going My Home* [2012]), Agnieszka Holland (*Goreči grm* [Hořící keř, 2013]), Sebastián Silva (*The Boring Life of Jacqueline* [2012]), Kiyoshi Kurosawa (*Penance* [Shokuzai, 2012]) in Pablo Larraín (*Prófu-gos* [2011]).

Za ogled televizijske serialne produkcije ob štiristotih filmih na programu seve-

da ni bilo časa, zato imena podajam zgolj kot informacijo in kot morebitno alternativo ameriški TV-produkciji, ki pustoši po naših malih ekranih.

Rotterdam je letos kot kaže želel imeti nekaj svetovnih ali vsaj mednarodnih premier visoko profiliranih režiserjev. Saj ne, da festivalu primanjkuje svetovnih premier, le dovolj »visoko profilirane« se, kot kaže, ne zdijo organizatorjem, pa so planili po dveh sodobnih klasikih vzhodnoazijskega žanrskega kina. Če je bila svetovna premiera filma *The Complex* (Kuroyuri danchi, 2013), noviteta nekdanjega kralja J-horrorja Hidea Nakate, čisti programski fiasko, se je malce bolje odrezal Park Chan-wook, drugi maestro vzhodnoazijskega teritorija, ki je po *Starem* (Oldeuboy, 2003) in drugih hemoglobinskih ekstravagancah posnel ameriški prvenec z Nicole Kidman v glavni vlogi in Alfredom Hitchcockom kot poglavitno referenco. Scenarij za *Stokerja* (2013), ki ga je tik pred tem zavrtel že Sundance, se je izkazal za tipični odpadni material, ki ga Američani ob pomanjkanju zanimanja med lastnimi režiserji podtaknejo tujcu

(spomnite se prvih ameriških filmov Ringa Lama ali Johna Wooja). *Stoker* naj bi imponiral Parkovi brutalni estetiki, a se je vse skupaj končalo z znosno, a spolirano psihološko dramo, ki si precej tega sposodi pri Hitchcockovi *Senci dvoma* (Shadow of a Doubt, 1943). V obeh filmih imamo v ospredju strica Charlieja, ki se priseli k premožni podeželski družini, kjer s pozitivno energijo in šarmom navduši najstniško dekle. Le da je India Stoker (Mia Wasikowska) do Charlieja sprva precej bolj zadržana, verjetno tudi zato, ker se je njen oče pred kratkim ponesrečil v avtomobilski nesreči. Parkov *twist* nastopi v sklepnih tretjini, saj ima deklina do evidentno »slabega« Charlieja precej drugačen odnos kot Hitchcockova junakinja.

Da je najpametneje gojiti nacionalni duh in ostati daleč od pozivov z druge strani luže, dokazujeta druga dva (prava) velikana japonskega oziroma hongkonškega filma, Takashi Miike in Johnnie To. Miike je v krvavi družbeni satiri *Lesson of the Evil* (Aku no kyōten, 2012) logiko pobojev na srednjih šolah obrnil na glavo; v njegovem filmu ne pobijajo šolarji, temveč na prvi pogled simpatičen, samozavesten, priljubljen učitelj angleščine, pravo nasprotje popularnemu psihološkemu profilu asocialnega in aknastega depresivca. Miikejev junak Hasumi se je, pomenljivo, izšolal na ameriških univerzah. Potem se vrne v domovino, kjer izsiljuje študente, poriva petnajstletnice, manipulira z dokazi in krivdo vali na učiteljske kolege, no nazadnje se mu zmeša in uprizori strelski pohod. Kar se prične kot umirjena,



»trezna« odslikava razmer in razmerij med represivnim šolskim sistemom in odtuje- no tviteraško mladino, se sprevrže v *grand guignol* po principu sodobnih videoiger.

Glede na to, da je bil kot scenarist sopodpisan Wai Kai-fai, kakšnega vele- umnega scenarija nismo pričakovali. In ga v realističnem krimiču *Drug War* (Du zhan, 2012) Johnnieja Toja tudi nismo do- bili. *Drug War* je več kot decentna, docela generična kriminalka o obračunu special- ne enote policije s preprodajalci mamil na Kitajskem. Policija ujame pomembnega posrednika v mamilarski verigi med Kitaj- sko, Korejo in Japonsko. Da bi se izognil smrtni kazni, ki je za te vrste zločin predvi- dena na Kitajskem, posrednik pristane na sodelovanje s policijo ..., nato v naslednji uri in pol spremljamo logistiko priprave na veliko racijo. *Drug War* je prvi Tojev film, ki se odvija na celinski Kitajski in je bil posnet v kitajski produkciji; je daleč od njegovih estetsko dovršenih trilerjev, zato pa prinaša realistično proceduralni vpogled v policijsko rutino. Kar je prijetna osvežitev njegovega opusa.

Vse bolj stilizirani in elegantno zdizajni- rani postajajo tudi skandinavski politični trilerji, npr. *Call Girl* (2012), prvenec Mika- ela Marcimaina, ki je v preteklosti asistiral Tomasu Alfredsonu. *Call Girl* je v enaki meri retro stiliziran ter scenografsko in kostumografsko natančen kot mentorjeva bravura *Kotlar, Krojač, Vojak, Vohun* (Tin- ker Tailor Soldier Spy, 2011). Kar je logič- no, film je postavljen v sredino 70. let, ko so na Švedskem razkrivali enega največjih političnih in seksualnih škandalov, in to v času, ko je liberalna skandinavska država želela omiliti zakonodajo v zvezi s spol- nimi zločini, celo incestom in posilstvom! V tem času je v Stockholmu dobro orga- niziran par za politično elito organiziral dekadentne spolne zabave, dostavljal prostitutke, med drugim mladoletne punce, ki jih je povečini novačil iz poboljševalnic na obrobju mesta. Marcimain se osredotoči na dve tovrstni mladoletnici in hkratno preiskavo policijskega inšpek- torja, ki se ne sooča le s pomanjkanjem dokazov, temveč tudi z vse agresivnejšo opozicijo iz policijskih vrst, na katero se- veda pritiska politična elita. To je lep pri- mer žanrskega filma, posnetega v tradiciji evropskega realističnega trilerja, in lepa



Drug War

popotnica za prihodnost skandinavskega žanrskega filma.

Politično vulgarnost 70. let je s povsem drugačnim zamahom v precep vzela Pen- ny Lane s filmom *Our Nixon* (2013). Kot sugerira naslov, gre za »portret« 37. pred- sednika ZDA, toda kakšen portret! Nixon je imel za časa svojega predsedovanja tri bližnje sodelavce; *chief of staff* je bil H. R. Halderman, prvi svetovalec John Ehrlich- man in asistent Dwight Chapman. Vsi trije – kdo bi si mislil? – so bili kompulziv- ni amaterski filmarji, ki so med službovan- njem v Beli hiši s super osmičko natančno dokumentirali predsednikov vsakdan, uradne obiske in sprejeme (tudi obisk na Kitajskem), družinsko dinamiko (npr. poroko hčerke), tako rekoč vsak njegov korak. Potem so ti posnetki štirideset let gnili v državnih arhivih, dokler jih ni odkri- la Penny Lane in iz njih sestavila arhivski oziroma *found footage* triler, ki nas seveda popelje vse do afere Watergate in Nixono- vega odstopa. Vsi trije Nixonovi »filmarji« so bili kasneje obsojeni in odsedeli nekaj- letne zaporne kazni, zato so do neke mere junaki zgodbe sami, izkazali so se namreč za arhitekto prisluškovalne afere, s katero Nixon sprva dejansko ni imel nič, čeprav je glavne protagoniste kasneje ščitil.

Morda najboljši film festivala je podpi- sal Mohsen Makhmalbaf, ob Kiarostamiju najvidnejši iranski ustvarjalec zadnjih tridesetih let, ki je po *Kandaharju* (Safar-e Ghandehar, 2001) in begu iz domovine znova našel nekaj stare magije! Po do- brem desetletju vandraja po svetu, izo- gibanja iranskemu totalitarnemu režimu ter vse aktivnejše podpore iranski opozi- ciji in zelenemu gibanju se je Makhmalbaf

nenadoma znašel ... v Izraelu! Tja se je odpravil dokumentirat »magični vrt« na robu Haife, spiritualno središče pobeglih pripadnikov vere Baha'i, ki je nastala v Iranu pred 170 leti in ki danes šteje preko sedem milijonov vernikov. Baha'ijci so bili pregnani iz Irana, med drugim tudi zato, ker verjamejo, da njihova vera ni izklju- čujoča, temveč da združuje vse starejše veroizpovedi (islam, judaizem, krščanstvo, budizem). Predvsem pa so prepričani, da je v primeru, če verski konflikti porajajo vojne, za vse skupaj bolje, da religija sploh ne obstaja. Zelo hitro se izkaže, da Ma- khmalbafov *The Gardener* (2013; nastal je v korejski koprodukciji, kar lepo ilustrira produkcijsko razvejanost njegovega opusa zadnjih dvanajst let) ne bo govoril le o baha'ijcih, temveč o konfliktih religij ter o generacijskih prepadih v odnosu do vere. Oče Mohsen tako angažira svojega dvajsetletnega sina Maysama, ki je kot mladi Iranec pod Ahmadinedžadom iz- gubil vsakršen odnos do islama. Tako se v filmu aktivirajo tri kamere; z eno snema oče, z drugo sin, medtem ko je tretja »uni- verzalna«. In ko vsi skupaj pridejo do ugo- tovitve, da zrcalo odraža človekovo dušo, se prične še sugestivna igra odsevov. *The Gardener* je psevdodokumentarec v najboljši tradiciji iranskega filma 90. let; ponuja igrivo, čustveno nabito dialektiko med veroizpovedmi, ateizmom in genera- cijskimi prepadi oziroma med tehnološko »ozaveščeno« in »ignorantsko« generaci- jo. In kaj stori oče v tem primeru? Svojo kamero dobesedno posadi v zemljo in jo zalije z vodo v upanju, da bo v tem skrbno gojenem raju pognala kot rastlina.



Simon Popek

# Alije

# pilot

# v letalu?

## 63. Berlinale 2013

## (7.-17. 2. 2013)



Letošnji Berlinale je prispeval eno najboljših izdaj zadnjega časa; v prvi polovici februarja se je okrog prizorišč na Potsdamer Platzu zvrstilo veliko spodobne fikcije in nekaj naravnost izjemnih dokumentarcev. Podoba nadstandardnega dogodka seveda vsebuje tradicionalno lepoto napako. Tekmovalni program, na papirju vodilni segment festivala, je (še enkrat/znova/ponovno/še vedno/koliko časa še?) vrtel predvsem podstandardne novosti in ostajal zvest kosslickovskemu dojemanju sodobnega filma: predvajali so precej predoskarjevske amerikane, kopico angažiranih filmov, katerih »angažiranost« je bolj kamuflaža za pomanjkanje talenta kot izhodišče za resno obdelavo relevantnih tematik, ter kolono uveljavljenih tigrov evropskega art filma, ki jih v konkurenci za nagrade ne bi zavrtel noben drug festival.

Lep primer zamujene priložnosti med že zdavnaj dozorelimi cineasti je vključitev Thomasa Arslana v tekmo za medvede. Arslan, eden najboljših, predvsem pa najbolj konsistenten avtor novega nemškega filma je dolga leta – iz filma v film – snemal sijajna dela, toda vedno je bil zreduciran na »najmanj prestižno« berlinsko sekcijo, Forum mladega filma. Po petnajstih letih je s filmom **Gold** (2013) prvič prišel do spodobnega proračuna, prvič je lahko angažiral nemško zvezdnico (Nino Hoss), prvič se je lahko lotil zgodovinske tematike ... Sosledje dogodkov je seveda privedlo do logičnega (in predvidljivega) zaključka: **Gold** je bil uvrščen v tekmovalni program, čeprav gre brez dvoma – in to pišem kot velik Arslanov občudovalec – za njegov najšibkejši film. Postavljen je v kanadsko Britansko kolumbijo, kjer se poleti 1898 znajde skupina nemških priseljencev v iskanju zlata. Čaka jih mukotrpa, 2000 kilometrov dolga pot do mesteca Dawson. **Gold** bolj kot konkretno zaokroženo naracijo ponuja serijo predvidljivih incidentov in preprek, ki naše jezdece (med njimi je Marko Mandić) loči od objubljenega bogastva: zlomi se kolo na vozu, prečkati je treba reko, pa blatno mlakužo, se izogniti zasledovalcem. Nekdo stopi v past za medvede in odžagati mu je treba noge, drugemu se zmeša itd. Vsa ta naključja in malce komična premagovanja preprek prej kot občutek suspenza generirajo dobršno mero hihitanja (in vzdihovanja). **Gold** se skuša pozicionirati med skrivnostnim eksistencializmom filma *Meek's Cutoff* (2010, Kelly Reichardt) in kavbojsko klasiko *Mrtvec* (Dead Man, 1995, Jim Jarmusch). Arslanov



Before Midnight

komponist si med drugim »sposodi« električni kitarski soundtrack Neila Younga, toda njegov film žal ne premore Jarmuschevega smisla za poetični absurd, saj je preprosto preveč abstrakten in čustveno otopel, da ne rečem nedomišljen.

Če je bil Arslan v konkurenci za nagrade povabljen prepozno, je bil Richard Linklater iz nje izključen povsem po nepotrebnem. Hočem reči, zakaj je festival forsiral grško režiserko Athino Rachel Tsangari kot članico žirije in s tem sijajni film **Before Midnight** (2013), sklepni del Linklaterjeve trilogije, posledično degradiral na status filma »izven konkurence«. Ob pomanjkanju dobrih filmov v tekmovalnem programu bi *Before Midnight* gotovo poživil tekmo za medvede, saj je obveljal za enega najboljših filmov festivala, zaradi stranske vloge Tsangarijeve (in »nje« igralke Ariane Labeled) pa je vse skupaj seveda padlo v vodo. *Before Midnight* je pri pisanju izjemno avtentičnega scenarija in dialogov znova združil Linklaterja, Ethana Hawka in Julie Delpy. Potem ko sta se po hipni romanci na Dunaju (*Before Sunrise*, 1995) v *Before Sunset* (2004) po dvanajstih letih znova srečala v Parizu, sta se Celine in Jesse poročila in dobila dvojčici, s katerima zdaj na Peloponezu preživljata počitnice. Stara sta nekaj čez štirideset, še vedno sta zaljubljena, toda Jessejeva želja, da bi se bolj posvetil štirinajstletnemu sinu iz prvega zakona, ki z mamo živi v Chicagu, med njima povzroča nesoglasja, saj bi ponovna selitev v ZDA minirala Celinino kariero ... Linklater ostaja eden najzanimivejših avtorjev ameriškega neodvisnega filma. *Before Midnight* v nasprotju s filmom *To so 40* (This Is 40, 2012, Judd Apatow) spregovori o resničnih zakonskih tegobah štiridesetletnikov; lahko bi ga celo primerjali s slovito dokumentarno serijo *Up* Michaela Apteda, ki od 60. let

dalje v sedemletnih intervalih že več kot pol stoletja spremlja iste protagoniste in dokumentira njihova intimna in družbena razmerja. Linklaterjeva trilogija je seveda fikcijska, toda v realističnem dispozitivu ni nič manj prepričljiva. Linklater še nikoli ni bil tako samozavesten, tu namreč nasprotuje večini idiomov ameriškega narativnega filma; povrh vsega grška obmorska kulisa še poudarja kontrast med urejeno zunanostjo in nemirno notranostjo protagonistov.

Tekmovalni program si z moje strani po tradiciji ni prislužil pretirane pozornosti, zato nagrad ne morem komentirati. Videl sem ščepec filmov, med katerimi je vredno omeniti **Closed Curtain** (Pardé, 2013), drugi film, ki ga je Jafar Panahi (ob asistenci Kam-buzije Partovija) posnel v hišnem priporu. *Closed Curtain* je metafilmska alegorija Panahijeve stiske in nezmožnosti svobodnega ustvarjanja, obenem pa – vsaj posredno ali pač ne – tudi krik bolečine in latentni namig po samodestruktivnih težnjah. Slednje bi bil res radikalen poseg ustvarjalca, čigar filmi so od nekdaj sloveli po igrivosti, ki pa je v zadnjem filmu ni na spregled; ostaja zgolj veliko metaforične prtljage, ki zahodnjaškemu gledalcu ni vedno povsem jasna. *Closed Curtain* se odvija v notranosti Panahijeve vikendice ob Kaspijskem jezeru, kamor se s svojim psom pred oblastmi skriva scenarist v srednjih letih (igra ga so režiser Partovi). Preko TV-poročil izvemo, da so psi v radikalnem islamu »nečiste« živali, zato jih oblasti ne nameravajo več tolerirati. Mož v strahu pred zasledovalci vsa okna zagrne s temnimi zavesami, toda že čez nekaj trenutkov se v hiši znajde tudi skrivnostno dekle, za katero scenarist kasneje »izve,« da bi utegnila biti oseba, ki je v medijih v ne ravno prijateljskih tonih pisala o njem. Njun odnos se zaostrojuje, dokler se v hiši kot nekakšno fantomsko





Shirley: Visions of Reality

bitje ne pojavi sam Panahi in ko scenarist in dekle postaneta eterični simbolni figuri, ki po eni strani predstavljata onemogočenega ustvarjalca in po drugi simbol političnega zatiranja. *Closed Curtain* je težak, moreč, ne ravno komunikativen film, nabit z metafizijskimi elementi, ki samo poglobljajo občutek ustvarjalčeve agonije.

Nekaj najboljših filmov festivala so podpisale režiserke, npr. Nizozemka Nanouk Leopold, ki me s svojim opusom doslej ni prepričala. *It's All So Quiet* (Boven is het stil, 2013) to razmerje korenito spremeni; gre za veliko presenečenje, posneto po literarni uspešnici Gerbranda Bakkerja, za zgodbo o petdesetletnem samcu Helmerju, čigar komaj premični oče mu je predvsem v napoto, zato ga sin deložira na podstrežje, kjer stari ob minimalni oskrbi počasi umira. To je film počasnega ritma, zgovornega minimalizma, izvrstne in zelo mračne fotografije, predvsem pa mojstrovina elegantnih, komaj opaznih sugestij, npr. homoerotičnih afinitet Helmerja in nekaterih ljudi okrog njega. Krasen portret človeške osamljenosti, ki izhaja tudi iz čustvene otopelosti in neizkoriščenih priložnosti. Da znotraj tega grenkega vsakdana Leopoldovi uspe nanizati tudi serijo spontano duhovitih momentov, je samo potrditev njenega talenta in samozavesti.

Avstrijka Anja Salomonowitz nadaljuje sijajno serijo insceniranih družbeno kritičnih dokumentarcev, ki niso v svoji brechtovski odtujenosti nič manj ostri. V primeru filma *The 727 Days Without Karamo* (Die 727 Tage ohne Karamo, 2013) so »protagonisti« zgodbo o imigrantski politiki Avstrije postavljeni v okolja, kjer znova dominira ena barva (tokrat rumena, kot je rdeča definirala *Zgodilo se je ravnokar* [Kurz davor ist es passiert, 2006]), s katero avtorica estetsko dopolnjuje realna

okolja njihovega vsakdana. Avstrija ima enega najstrožjih zakonov o priseljencih, sploh tistih, ki prihajajo iz tretjega sveta. Nema lokrat jim niti poroka z avstrijskim državljanom, opravljen izpit iz nemškega jezika in dolgoletni status tujca ne zagotavljajo državljanstva ali vsaj dovoljenja za delo, zato prihaja do absurdnih pravnih in praktičnih situacij, ko npr. mož Avstrijke lahko živi v Avstriji, a nima dovoljenja za delo, medtem ko mora njegova žena zaslužiti ekonomski minimum za moževo prijavo! Kar pomeni, da so nemalokrat deportirani celo tujci (največkrat Afričani), ki so si v Avstriji ustvarili družine in tam plačujejo davke. Salomonowitzeva s simpatijami seveda stoji na strani navadnega človeka. Argument, da druga, birokratska stran v filmu nima besede, nima podlage, v njenem imenu namreč »spregovori« zakonodaja, ki nemalokrat meji na fašizem.

Omeniti je treba še dva filma z nemškega govornega področja. S filmom *Shirley: Visions of Reality* (2013) je Gustav Deutsch ustvaril sintezo med filmom in slikarstvom Edwarda Hopperja; izbral je trinajst njegovih del, v katerih »nastopa« ženska v modrem, ki jo je za potrebe filma poimenoval Shirley. Hopperjeva platna o osamljenosti in odu-

jenosti so Deutschu ponudila izhodišče za neke vrste naracijo, vsako izmed trinajstih »pripovednih platen« se namreč odvija 28. avgusta med letoma 1932 in 1963. Posamično epizodo oziroma sekvenco odprejo radijska poročila, ki intimno zgodbo liberalne in svobodomiselnne Shirley postavijo v družbeno politični kontekst (depresija, druga svetovna vojna, makartizem, civilna gibanja, rasizem). To je film skrbno zasnovane vizualne podobe, ki mnogo tega dolguje Hopperju, čeprav bi težko trdil, da je Deutsch »oživel« slikarka platna. Onstran Hopperja film zaživi lastno življenje. Kaj so imele v mislih slikarjeve osebe na platnih, ostaja skrivnost; o čemer razmišlja Shirley, jasno artikulira njen notranji monolog.

In še najprijetnejše presenečenje festivala, ki ga je naplavil Forum mladega filma: *Strange Little Cat* (Das merkwürdige Kätzchen, 2013) je diplomski film mladega Ramona Zürcherja, dobro uro trajajoča bravura, ki navduši s preprostim pristopom, šarmantnim sarkazmom, predvsem pa s samozavestjo v rokovanju z minimalistično mizansceno. Ne le da se film z izjemo dveh kratkih prizorov v celoti odvija v stanovanju, odvija se celo v majhni kuhinji, poseljeni s člani številčne družine, ki se tam zberejo na družinskem vikendu. Dvojčka Karin in Simon prideta na obisk k staršem in mlajši sestri Clari, malo kasneje se pridružijo še drugi sorodniki. Film nima konkretnega zapleta, ne vsebuje nobene skrivnosti, ki jo pričakujemo ob tovrstnih družinskih prilikah. Gre za magično-impresionistično minimalko, kjer štejejo detajli, komaj opazni dovtipi, dogodki v ozadju (težko bi rekel v globini polja, ker je režiser zaradi redukcij ni mogel ustvariti), predvsem pa izjemno sugestivna zvočna komponenta, ki obogati na videz »siromašno« zasnovane kadre. Zürcher je novi veliki talent nemškega filma, ki počasi, a zanesljivo postaja vodilna filmska velesila.



The 727 Days Without Karamo



Peter Jarh

# Uspešen festival - katastrofalni filmi

## Razmislek ob 63. Berlinalu

Harmony Lessons

Letošnji Berlinale je bil preprosto totalna katastrofa. Kajpak se zavedam ostrine besed, celo svojevrstne nestrpnosti, morda različice napuha, ki zavrača celo vrsto umotvorov posameznih kultur, nacionalnih produkcij, subkultur, neodvisnih producentov in avtorjev. Toda ni mogoče reči, da je festival ponudil kaj več kot borno peščico filmov, ki so presegli raven bledega, neprepričljivega, konvencionalnega filmskega horizonta, zgodb, umetniške imaginacije, miselnega poguma.

Organizatorji Berlinalea obenem s ponosom objavljajo resnično presenetljive številke o rekordnem obisku, uspešnem marketu, sklenjenih poslih, prodoru mladih avtorjev, koprodukcijah, pa vendar je vse to bolj ali manj obfilmsko kramarsko početje, ki s pravim filmom očitno nima nobene zveze: glavnina festivalskih del v tekmovalnem (še bolj osupljivo pa tudi v Panorami in Forumu, ki sta od nekdaj veljala za »posebni, nekonvencionalni, nekomercialni, avtorski« sekciji) programu ne prinaša ničesar novega, presežnega, nobene relevantne avtorske misli, kritike, upora, distance.

Očitno so daleč siloviti, prevratni časi, skoraj pol stoletja je že tega (točneje, 43 let, kolikor je star Forum!), ko so nezadovoljni ljubitelji filma dobesedno v osupljivem besu razsuli festival, ki se je uдинjal svetovnim trendom, impotentnemu glamurju, in zahtevali nov koncept, drugačno produkcijo, drugačen pogled na svet in film. Zato so organizatorji »izumili« Forum mladega filma, ki naj bi predstavljal alternativni pogled. Danes ostaja žal ustvarjalna, miselna, avtorska praznina, ki jo (kolikor je obsežnejša, toliko glasneje) skuša prekriti in prevpiti silovita globalna medijska produkcija bledikavih, površnih, kvaziintelektualnih »poročil«, »kritik«, »razmišljanj«, predvsem pa bebastih novinarskih prispevkov, ki morajo vsakodnevno napolnjevati časopisne stolpce, TV-poročila, internetne strani in tako seveda ustvarjajo neko drugo, splošno veljavno, lažno, virtualno »resnico«, da je vse v najlepšem redu, čeprav je v resnici prav nasprotno. Logično, tu je posredi diktat trga, globalnega kapitala, ki ne dovoljuje prekinitev kroga, ko gre za vprašanje neverjetnih investicij, odvratne, banalne, kapitalske igre, ki se mora nadaljevati ne glede na vse ...

OB VSEM TEM OSTAJA VPRAŠANJE, KAKO JE SPLOH MOGOČA, KAJ PRAVZAPRAV POMENI TA SVETOVNA, OBSEŽNA, NEZANIMIVA, KONVENCIONALNA, IMPOTENTNA, BREZSUBSTANCIALNA, NEAMBICIOZNA, STERILNA, BIZARNA, CENENA, POVPREČNA, PRITLEHNA IN PRAZNA FILMSKA, ARTISTIČNA IN MISELNA PRODUKCIJA, KI JE NE MORE OPRAVIČITI ŠE TAKO BLAGA IN STRPNA MISEL. Od kod takšna usodna izguba orientirjev, nevednost, nezmožnost (kritično, analitično) misliti in ustvarjati, od kod takšna izgubljenost – paradoksalno – v času, ko so stvari v sodobnih družbah postavljene tako rekoč na »nož«, ko je kriza, predvsem evropska,<sup>1</sup> najbolj prezentna, brezizhodna in uničujoča, ko se sesuvajo vsi družbeni varnostni sistemi, ki so delovali desetletja? Pravzaprav ne more biti dvoma, niti izgovora o tem, da filmarji za to »ne bi vedeli«? Kaj, zakaj in kako?

Ali to lahko pomeni le, da je tako »obglavljena« svetovna (umetniška) produkcija – cinično rečeno – namerno v krizi in mrtvem teku, namerno neambiciozna, plitka, miselno

1 Hkrati pa je prav evropska produkcija filmov v okviru festivala v največjem porastu in to, da bo paradoks še večji, celo v okviru Forumu, ki naj bi prinašal nove vsebine, alternativne, radikalnejše poglede, rešitve, razmišljanja, estetske rešitve ...



in ustvarjalno povsem na dnu? Hkrati pa je to dejstvo popolnoma prazne, mrtvoudne svetovne, nacionalne, celo subkulturne produkcije uspešno pervertirano, to je (s) preobrnjeno s pomočjo silovite in omni-prezentne medijske globalne mašinerije v vrsto virtualnih dogodkov, kot so poročila, konference, reportaže, intervjuji, časopisne objave, kritike, glamurozni spektakli itn. To seveda pusti vtis, da je vse v redu, da stvari tečejo svojo pot, da problemov sploh ni. Fantastična in hkrati usodna, medijsko napihnjena produkcija retorike neoliberalne »pravšnosti« je torej substitut za nekaj, kar bi moralo biti (kritika, resnica, drama sodobnega eksistiranja, družbeni, generacijski, človeški konflikti, kri, znoj, sperma in solze sodobnega slehernika ...), pa tega ni mogoče (ali bolje: sploh ni potrebno) prikazati, zato vam ponujamo vizualno konstrukcijo Festivala, Dogajanja, Spektakla, Zvezd, Glamurja, Novinarstva, ki vse to nadomešča.

To je seveda na svoj način konec festivala kot fokusa razbiranja in premisleka o sodobnem filmu, tendencah v svetovni produkciji, artistični potenci, avtorski občutljivosti, miselni prodornosti ...

Ta cinična manipulacija je mogoča le z obvladovanjem in nadzorovanjem faze produkcije filmov, s totalno miselno, vsebinsko, scenaristično, ustvarjalno supervizijo in z nadzorovanjem naravnost »sovjetskega« tipa, seveda v precej bolj mehki, sofisticirani, inteligentni, prikriti obliki cenzure in kontrole preko različnih »koprodukcij«, scenarističnih doktoriranj, finančne pomoči, skladov itn., ki znajo spretno oktroirati svoje specifične neoliberalne, artistično in miselno povsem



A Single Shot

mrtve in izpraznjene konvencije in stereotipe.<sup>2</sup> Letošnji Berlinale kaže, da sodobna postkapitalistična kulturna produkcija pravzaprav sploh ne potrebuje več kakovostnih, angažiranih filmov, ampak samo še veliko število naslovov, dogodkov, projekcij, spretnih prireditev in cirkusa, panoram, forumov, perspektiv, generacij, klasik, retrospektiv, selekcij kratkega filma, posebnih projekcij, posvetil, campusov talentov, kulinaričnega

2 Na podoben način se dogaja npr. uspešno amputiranje vsakršnih drugačnih, kritičnih, prodornejših potez in projektov tudi v tako obskurnem kulturnem prostoru, kot je slovenski film, kjer zna vrsta slaboumnih komisij spretno voditi to nesrečno (ko)produkcijo iz enega flopa v drugi, tretji in tako naprej in imajo za to svoje početje vso institucionalno podporo in neokrnjen ugled komisionarjev, ne da bi pravzaprav kdorkoli hotel in imel možnost to preprečiti ... Saj se vrsta sicer povsem brezveznih medijskih trobil in trop »kritikov« vneto trudi to predstaviti kot zadovoljivo in uspešno stanje v slovenski kinematografiji, kjer je vse v najlepšem redu – gledanost neverjetna, kultura na visokem nivoju, teme aktualne in prebojne ...

kina, otroških in mladinskih filmov in seveda filmske tržnice (če naštejemo programske alineje letošnjega Berlinale) čimveč vsega, samo da je Spektakel obsežen in osvetljen z neskončno miriada luči potsdamerskega arhitekturnega cirkusa.

Ob vsem tem je seveda nujno, da »sistem« neoliberalne pravšnosti v Berlinu nagradi tiste filme in sredine, ki znajo do potankosti obvladovati procese mimikrije in imajo ubogljiv in vodljiv produkcijski aparat, ki producira točno takšne filmske izdelke, kakršne radi vidijo zahodni Evropejci: tu sta vzhodna in jugovzhodna Evropa, kjer spretno in ubogljivo producirajo filme, ki zahodnjakom všečno portretirajo pitoreskno, vendar »srečno«, »avtentično« življenje lokalnih posebnosti (»skupljačev« perja, železa, Romov ...) ali pokvarjenih lokalnih elit, ki so si vzele v last tranzicijske države in tam harajo, kolikor jih je volja, saj sta njihova oblast in moč tako rekoč neomejena ...<sup>3</sup> Torej nekakšen perverzen kulturni filmski »slumming«, ki ga tako radi prakticirajo zahodni liberalni pravoverni intelektualni kičarji ... in zahodna, mrtva kultura nasploh.

Na prste ene roke je mogoče prešteti filme z letošnjega Berlinale, ki za nianso presegajo opisano raven in bi jih lahko šteli

3 Zanimivo, da imamo na Slovenskem podobna »civilizacijska« izhodišča za takšno »dramaturgijo«, tudi pridno znamo »koproducirati« tvrsten gnoj, mogoče je le pomanjkanje malo bolj profesionalnih scenaristov vzrok, da še nismo začeli s svojimi »skupljači« in z njihovimi štorijami, čeprav je že *Šanghaj* (2012, Marko Naberšnik) zagotovo utrl pot in dal prispevek in pospešek k tovrstni blaznosti in produkciji »slumming kiča«.



Rock The Casbah





Materia oscura

kot polnovredne, izrazno močne, inspirativne in provokativne, prebojne filme, ki so sposobni odkrivati nove ali vsaj malo znane razsežnosti človekovega bivanja, filme, ki znajo zastavljati zares pomembna vprašanja.<sup>4</sup> V vseh teh berlinskih dneh in nočeh projekcij in štorij izstopa in ostaja v neizbrisnem spominu oster, intriganten, brezkompromisen, pronicljiv kazaški film **Harmony Lessons** (Uroki harmonii, 2013, Emir Baigazin), neverjetno krut film o osamljenosti, brezobzirni moči in surovosti, obupnem, morilskem uporu človeka, ki ga družba izloči in potepta. Njegovo maščevanje v pobsesnelem svetu moči ne more obroditi nikakršnega sadu: krog nasilja in zla se zavrti znova, še bolj strašljivo, še bolj okrutno ...

Baigazinova filmska zgodba je grozljivo natančna in neprizanesljiva: krog brezobzirnega nasilja je, četudi gre za mladostnika, ali morda prav zaradi tega, še bolj grozljiv,

4 Kakšna nepojmljiva in osupljiva razlika med letošnjim in lanskim Berlinom. Lani cela vrsta neverjetnih filmov, letos – tako rekoč en sam film (!), vreden premisleka. Lani vrsta izrazno močnih, političnih, intrigantnih filmov – letos totalna, tesnobna praznina, produkcija brez poguma in izraza. Ko berem svoje lansko poročilo, se pač ne morem načuditi – kot bi bilo to z drugega sveta. Kot da se filmska produkcija usodno vrtinči v strmi spirali k svojemu dnu, kot da se bo moral zgoditi kot na polju družbenega tudi na polju filmskega radikalen preobrat in prevrednotenje, nastanek novih oblik kooperacij ali samoorganizacije.

izhoda ni in ne more biti, svet in ljudje ostajajo gluhi in brezbržni, zidovi med ljudmi so previsoki, strah premočan. Vsak dan je hujši od prejšnjega, pekel strašnejši od pekla in nemoč grozljivejša od smrti. Zgoditi se mora brezobziren umor, ki ne prinese ničesar, blaznost nasilja se v tem praznem svetu začne znova, samo z drugimi, močnejšimi akterji ... Protagonist je kljub krhki deškosti ustvaril tesnobno, hamletovsko figuro spopada z brezsravnim zlom, ki obvladuje ta svet in ljudi. Vseskozi ostaja sam, nikogar ni, ki bi mu prišel nasproti, ta neskončni molk sveta pa srhljivo dopolnjuje brezkončna praznina kozaških step in puščav sredi zime. Kdor osamljen živi s smrtjo, ve, da je ta zadnji in nepreklicni zakon vsega: tudi totalna moč, oblastništvo, še tako pretkana manipulacija in podjeten um so lahko le slepila, ki usodno zavajajo oblastnike v veri, da je njihova zmagovitost vseobsežna. Tukaj ni mogoča nikakršna katarza, vse je odčarano, brez iluzij – vsi ti spopadi se ne morejo končati z uspehom, maščevanje ne more obroditi nikakršnega sadu – edina zmagovalca sta smrt in molk.

Seveda je bil silovit in blazen kozaški film več, kot zmorejo konvencija festivala, diskurz omejenega neoliberalnega pravo-rečja, pravšnosti, tolerance – že to, da smo ga videli v tekmovalnem sporedu, je bilo

svojevrstno presenečenje. Vse drugo, sem ter tja kakšen pogumnejši, omembe vreden režijski, artistični preblisk – grški film dveh mladih režiserjev **To the Wolf** (Sto lyko, 2013, Christina Koutsospyrou, Aran Hughes), tesnobno, aktivistično posnet film o razpadajoči grški vaški srenji, **A Single Shot** (2013, David M. Rosenthal) – eksploatacija dramaturgije in ameriške blazne provincialnosti, kot jo je promoviral že film **Na sledi očetu** (Winter's Bone, 2010, Debra Granik), angažiran, preveč poetično posnet dokumentarec **Materia oscura** (2013, Massimo D'Anolfi, Martina Parenti) mladega italijanskega režijskega tandema, nenavaden, vendar nekako premalo ambiciozen **Cold** (Soğuk, 2013) turškega režiserja Ugurja Yücela, simpatičen, a premalo provokativno in angažirano posnet izraelski film **Rock the Casbah** (Rock Ba-Casba, 2012, Yariv Horowitz), subtilen, tesnoben **The Weight of Elephants** (2013, Daniel Borgman) ...

In Slovenci v Berlinu 2013? Neutrudni in vedno zvesti koproducenti najbolj bebavih filmov naših sosedov z juga, seveda ob dejstvu, da ne bomo doma zmogli posneti filma za katero od sekcij festivala A-kategorije. Pri tej kadrovski sestavi slovenske filmske scene še dolgo ne.



# 16. GRAŠKA

## D I A G

Paradiž: Upanje

Medtem ko Michael Haneke s svojo *Ljubeznijo* (Amour, 2012) kot po tekočem traku pobira najprestižnejše nagrade, deset let mlajši Ulrich Seidl, še en avstrijski »mojster nelagodja«, v naglem tempu snema: v manj kot letu dni je končal tri igrane celovečercer in se z vsakim od njih uvrstil v tekmovalni program enega izmed treh najpomembnejših evropskih filmskih festivalov. Letošnja, 16. izdaja festivala avstrijskega filma Diagonala se je začela prav s Seidlovim najnovejšim celovečercem **Paradiž: Upanje** (Paradies: Hoffnung, 2013), ki je premiero doživel nekaj tednov prej na Berlinalu. S tem filmom je režiser končal trilogijo o treh hrepenečih ženskah, v okviru katere je lani posnel *Paradiž: Ljubezen* (Paradies: Liebe), ki je bil krstno predvajan v Cannesu, novembra pa ob veliki pozornosti tudi na LIFFu, in *Paradiž: Vera* (Paradies: Glaube),

ki je tekmoval na beneškem festivalu. Na Diagonali si je bilo prvič mogoče ogledati tudi vse tri filme v enem večeru.

Tridelni *Paradiž* se torej začne z *Ljubeznijo* – zgodbo o Dunajčanki Teresi, korpulentni 50-letni materi samohranilki, ki se odpravi v Kenijo iskat ljubezen, najde pa zgolj seks in razmerja, v katerih ni jasno, kdo koga bolj izkorišča – starejše bele turistke mlade temnopolte domačine ali obratno. *Vera* sledi Teresini sestri Anni Marii, fanatični katoličanki in pristočasni misijonarki, ki med dopustom hodi po hišah s kipcem Matere božje v rokah in pod geslom »Avstrija mora znova postati katoliška« skuša spreobrniti nevernike. *Upanje* pa se osredotoči na Teresino preobilno 13-letno hčer, ki poletje, ko se mama kot seksualna turistka potika po Keniji, teta pa misijonari po avstrijskih do-

movih, preživlja v shuševalnem kampu za mladostnike. Tu se med špartanskim drilom v telovadnici, predavanji o zdravem prehranjevanju in najstniškimi pogovori o seksu v njej prebudi ljubezen do štirideset let starejšega zdravnika, ki nadzoruje hujšanje mladoletnih preobilnežev. *Paradiž* je vsekakor izjemen filmskomaratonski podvig, a žal njegova zadnja etapa v primerjavi s prvima dvema zapusti precej bled vtis.

Sicer pa je Diagonala, namenjena vsakoletnemu pregledu avstrijske filmske ustvarjalnosti, med približno 500 prijavljenimi avstrijskimi (ko)produkcijami z letnico 2012 ali 2013 izbrala za predvajanje v osrednjem, tekmovalnem sporedu 46 celovečercer (22 igranih, 20 dokumentarnih in štiri eksperimentalne) in 52 kratkih filmov, mednje pa razdelila 15 nagrad v



# Festival avstrijskega filma Gradec (12.-17. 3. 2013)

Anja Naglič



skupni vrednosti skoraj 155.000 evrov. V spremljevalnem programu je bilo tokrat prikazanih 58 filmov.

V igrani sekciji tekmovalnega sporeda sta poleg Hanekejeve *Ljubezni* in prvih dveh delov Seidlove trilogije izstopala še dobitnik Diagonaline nagrade za najboljši igrani celovečerec *Sijaj dneva* (*Der Glanz des Tages*, 2012) in na lanskem Berlinalu nagrajena *Stena* (*Die Wand*, 2012). *Sijaj dneva* je režiral že uveljavljeni italijansko-avstrijski režijski tandem Tizza Covi in Rainer Frimmel. Tako kot njun prisrčni igrani prvenec *Punčka* (*La Pivellina*, 2009) tudi *Sijaj dneva* v psevdodokumentarnem slogu pripoveduje o neobičajnem življenju neobičajnih ljudi – tokrat so to nekdanji cirkuški artist Werner (znan že iz *Punčke*), gledališki igralec Philipp, moldavski emigrant Victor in njegova

majhna otroka. V osnovi fiktivna zgodba, ki je nastala skozi improvizacijo, vsebuje številne elemente iz življenja nosilcev glavnih vlog, osrednji temi filma pa sta pojmovanje svobode in odnos igralcev do zunajgledališke realnosti.

Nekaj povsem drugega je *Stena* – napat in natančno zasnovan komorni film, ki ga je po kulturnem, leta 1963 objavljenem istoimenskem romanu avstrijske pisateljice Marlen Haushofer režiral Julian Roman Pölsler. Kdor pozna knjigo, si najbrž težko predstavlja, da bi bilo po njej mogoče posneti dober film, a Pölslerju je uspelo ustvariti pravo malo filmsko mojstrovino – o ženski, ki se nekega dne v idilični gorski pokrajini, kamor se iz mesta pripelje na krajši oddih, zaleti v nevidno steno in kmalu zatem spozna, da jo je nedoumljiva prepreka, ki ji onemogoča vrnitev domov,

obsodila na bivanje brez človeške družbe. Vse, kar ima na voljo za nadaljnje življenje, ki ga mora zastaviti povsem na novo, je lovsko koč, pet domačih živali, travniki in gozd. Da ne bi izgubila razuma, začne pisati: poročila o težkem vsakdanu, ki ga zaznamujejo skrb za domače živali, obdelovanje zemlje, lov na divjad ter občutja strahu, žalosti in obupa, se prepletajo s temeljnimi eksistencialnimi vprašanji in ostro družbeno (samo)kritiko – edino bitje, ki ruši harmonijo v naravi, je človek ... V cinemascopu posnet in z Bachovo glasbo podložen film je poln impresivnih podob veličastne, a obenem grozljive alpske narave, prežema pa ga otožno-skrivnostna atmosfera. Režiser je kar dvajset let čakal, da je lahko odkupil pravice za adaptacijo romana, za pisanje scenarija je porabil sedem let, snemanje pa je trajalo štirinajst mesecev.





Stena

V dokumentarni sekciji je bilo, kot je za avstrijsko kinematografijo značilno že vrsto let, ogleda vrednih filmov še več kot v igrani. Eden od njih je **Moja nikakršna družina** (Meine keine Familie, 2012) – šokantno pričevanje 34-letnega režiserja Paul-Juliena Roberta o zloglasni komuni Friedrichshof, ki jo je leta 1972 na vzhodu Avstrije osnoval in skoraj dvajset let vodil dunajski akcionist Otto Muehl. Namen komune je bila vrnitev ljudi k naravi in svobodni seksualnosti, za dosego tega cilja pa je bilo po Muehlovem prepričanju treba odpraviti osebno lastnino, zatreti vsakršne tabuje ter zavrniti koncept jedrne družine in z njim povezano »bolestno fiksacijo« v odnosu med materjo in otrokom. Režiser, ki se je rodil in do svojega dvanajstega leta živel na Friedrichshofu, v dokumentarcu skozi intervjuje z mamo in nekaj prijatelji ter s pomočjo tokrat prvič javno prikazanih arhivskih posnetkov razkriva Muehlovo avtokratsko-hierarhično ureditev te nekoč največje evropske komune ter različne oblike eksperimentiranja in zlorab, ki so zaznamovale vsakdan tamkajšnjih otrok.

Zelo zanimiv je bil tudi dokumentarec **What Happiness Is** (2012). Režiser Harald Friedl se je pred tremi leti odpravil v Butan, kjer je od septembra 2010 do avgusta 2011 spremljal izvedbo nenavadnega državnega projekta – merjenja »bruto nacionalne sreče«, na budistični filozofiji osnovanega indeksa dobrega duševnega in telesnega počutja prebivalstva. Skupine anketarjev, opremljene z obsežnimi vprašalniki, so osem mesecev potovale po državi in spraševale prebivalce o njihovih željah, strahovih, zdravju, delu, premoženjskem stanju, družinskem in družabnem življenju, zadovoljstvu s politično ureditvijo države in o vsem drugem, kar vpliva na občutje sreče. Butanska vlada želi zdaj na osnovi rezultatov anket začrtati smernice nadaljnega razvoja te demokratične ustavne kraljevine, velike za dobri dve Sloveniji, pretežno gozdno-gorate, težko prehodne, poseljene z le malo več kot 700.000 prebivalci in za vplive iz tujine precej nedostopne. Butan je po mednarodnih merilih še vedno ena najrevnejših držav na svetu, hkrati pa je skoraj edina, katere z ustavo določen

model gospodarstva sploh ni usmerjen k rasti; v tej azijski deželi bolj kot BDP cenijo zdravje, neokrnjeno naravo, mir in – srečo.

Navdušujoča sta bila tudi glasbeni dokumentarec **Oh Yeah, She Performs!** (2012, Mirjam Unger) in angažiran dokumentarni kolaž **727 dni brez Karama** (Die 727 Tage ohne Karamo, 2013, Anja Salomonowitz). Prvi prikazuje dve leti iz življenja štirih mladih in uspešnih avstrijskih glasbenic – Gustav, Clare Luzie, Terese Rotschopf in Luise Pop –, ki se preživljajo z izvajanjem pesmi, ki jih tudi same pišejo in producirajo. **727 dni brez Karama** pa v izrazito estetizirani obliki predstavi, s kakšnimi nečlovečnimi birokratskimi zahtevami se morajo v Avstriji spopadati zakonski pari, če je eden od partnerjev prišel iz katere od držav »tretjega sveta«.

Iz pestrega spremljevalnega programa letošnje Diagonale izpostavimo retrospektivo, posvečeno enemu najproduktivnejših, najbolj vsestranskih in samosvojih nemških režiserjev – 61-letnemu Dominiku Grafu, ki se je od leta 1975 do danes podpisal pod več kot 60 televizijskih in kinematografskih produkcij. Uveljavil se je predvsem s kriminalnimi filmi in serijami (ki jih med drugim odlikujejo hibridnost, rafinirani dialogi, mojstrska igra in nenavadni, večplastno oblikovani liki), ob teh pa v njegovem opusu najdemo tudi čisto drugačne stvaritve – filmske eseje, avtorske melodrame, zgodovinske filme ...

In če se za konec vrnemo k osrednjemu programu: 16. Diagonala je potrdila, da je avstrijska kinematografija še vedno v vrhunski kondiciji, interesi in angažiranost tamkajšnjih filmskih ustvarjalcev pa so vse prej kot omejeni.



Oh Yeah, She Performs!



Sijaj dneva



Paradiž: Upanje



**Dokumentaristka**

**in producentka**

**Hanka**

**Kastelicová**

Tina Bernik, foto: Maša Pfeifer





HANKA KASTELICOVÁ JE SLOVENSKA DOKUMENTARISTKA ČEŠKEGA (IN PO DEDKU TUDI BOLGARSKEGA) RODU. NA ZNAMENITI FAMU JE ŠTUDIRALA DOKUMENTARNI FILM IN TAM SREČALA BODOČEGA MOŽA BOJANA, KI JE ŠTUDIRAL KAMERA (IN JE DANES PRIZNAN DIREKTOR FOTOGRAFIJE). 27 LET JE ŽIVELA IN DELALA V SLOVENIJI, OD LANSKEGA JULIJA PA JE ZAPOSLENA V BUDIMPEŠTI NA HBO EUROPE KOT GLAVNA PRODUCENTKA ZA DOKUMENTARNI FILM. HBO EUROPE ODDAJA V PETNAJSTIH DRŽAVAH OD POLJSKE DO BALKANA TER NIZOZEMSKÉ. V NJIHOVI PRODUKCIJI JE OD LETA 2007 DO DANES NASTALO 65 DOKUMENTARNI FILMOV, VEČINOMA CELOVEČERNIH. HBO EUROPE IMA REDNO PRODUKCIJO NA POLJSKEM, ČEŠKEM, MADŽARSKEM IN V ROMUNIJI, VMES PA SO PRODUCIRALI TUDI DVA FILMA V BOLGARIJI. TO PA NE POMENI, DA SE V PRIHODNOSTI NE BI MOGLI ODLOČITI VSTOPITI V PRODUKCIJO TUDI KJE DRUGJE.

**Kateri dokumentarni film se vas je v zadnjem času dotaknil?**

Brazilski film *Elena* (2012), v katerem režiserka Petra Costa pripoveduje zgodbo svoje sestre, ki je davno tega naredila samomor. Intimna pripoved, v kateri se čas topi, sestri pa se po dolgih letih spet zazreta ena v drugo. Navdušil me je tudi čudovit, kreativen portret bolgarske zdravnice *Cvetanka* (Tzvetanka, 2012, Youlian Tabakov), ki je letos dobil glavno nagrado v regionalni selekciji festivala ZagrebDox. Obe deli odlikuje krasna, močna vizualna pripoved. Žal mi je, da kreativni dokumentarni film v mnogih državah nazaduje. Le malokatera kina vrtijo tudi najboljše dokumentarce, televizije pa se umetniških dokumentarcev otepajo. RTV Slovenija še vedno posveča veliko programskega časa kakovostnim dokumentarnim filmom, a bi lahko ponujali več filmov z Balkana in iz držav vzhodne Evrope. Tu nastajajo imenitna dela, gre pa tudi za nam najbližje države, o katerih vemo le malo. Vemo, kako je v Kanadi ali v brazilskem pragozdu, ne pa kako živijo v Moldaviji, kakšne so težave na Poljskem ali kaj navdihuje Bolgare. To mi je na HBO zelo všeč, da lahko skozi film vzpostavljamo komunikacijo med temi narodi. V tem smo brez konkurence.

**Kako ste postali prva izvršna producentka za dokumentarne filme pri HBO Europe?**

Do lani so produkcijo dokumentarnih filmov HBO Europe vodili lokalni producenti, ki so skrbeli tudi za igrani program. Ker pa se naša dokumentarna produkcija povečuje, je bilo potrebno najti nekoga, ki bi stal za uredniško politiko in usklajeval delo produkcijskih timov HBO v posameznih državah. Ta hip imamo v različnih fazah produkcije skoraj 30 filmov, kar je zajetno delo, zato se je HBO odločil, da v centrali na Madžarskem potrebuje človeka, odgovornega za dramaturški plan, izbor tém in produkcijskih hiš, ter produkcijo in promocijo filmov v vseh državah.

**Dramaturški plan?**

V vsakem obdobju se pojavljajo značilne teme, trenutno so to meje, migracije in Romi. Skrbeti moram, da se iste teme ne ponavljajo v več državah, da posamezni filmi skupaj tvorijo neko celoto, da lahko zadovoljimo različne gledalce ali prinesemo različne poglede na podobne vsebine. Intenzivno sodelujem tudi med snemanjem in postprodukcijo. Nekatera snemanja trajajo več let in iz vsega tega materiala želimo ustvariti najboljši možni film. V montažo stopam z distanco in lahko zelo pomagam. Na meni lahko tudi preizkusijo, do katere mere so stvari razumljive, logične in zanimive za nekoga izven njihove države.

**Kakšne trende trenutno prepoznate v dokumentarnem filmu?**

Viden je močan vpliv televizijskih žurnalističnih form. Spomin na to, kaj je zares dokumentarni film, se do neke mere izgublja. Slovenija je idealen primer. Mnogi mislijo, da če posedojo človeka pred kamero in mu pustijo govoriti, že snemajo dokumentarce. Imam se za borko proti žurnalizaciji dokumentaristike. Občutljivost za zgodbo, vizualna pripoved, izpiljena dramaturgija – vse to naredi film za magično in privlačno sredstvo komunikacije. Zelo blizu mi je eno od pravil Victorja Kossakovskega: »Če želite nekaj povedati, to raje recite ali napišite. Snemajte le, če želite nekaj pokazati ljudem.« Zgodbo lahko povemo tudi brez besed, če smo dobri opazovalci. Najboljši primer za to je film *Deset minut starejši* (Vecāks par desmit minūtēm, 1978) pred kratkim preminulega latvijskega mojstra Herza Franka. To je zame osnovni učbenik dokumentarnega filma, ki dokazuje, da morata biti naši glavni veščini sposobnost opazovanja in intuicija.





Goreči grm

### ***In to je observacijski dokumentarec?***

To je vrhunski observacijski dokumentarec, ker je v njem zgodba, ki te potegne v čustva, ker gre za 10 minut, v katerih je zajeto vse življenje.

### ***V Sloveniji ste organizirali delavnico observacijskega dokumentarca z Audriusom Stonysom – pogovor z njim smo objavili tudi v Ekranu aprila lani ...***

Bila sem predvsem priden slušatelj. Zelo ga občudujem, ker mu uspe vrhunsko delo v zapletenih okoliščinah. V baltskih državah ni veliko denarja, pa imajo dokumentaristi odlične rezultate. Nekaj mojih najljubših filmov je prav od tam. Audrius je še pred kratkim snemal na 35mm trak, kar prinaša povsem drugačen način razmišljanja. Ko smo še snemali le na filmski trak, je bila nuja po dobri pripravljenosti mnogo večja kot danes. Producenti pogosto težijo k zmanjšanju stroškov na nepravem mestu. Priprave pomagajo izostriti fokus, brez njega pa je možnost nastanka dobrega filma omejena. Zato si na HBO prizadevam, da za nekatera dela financiramo tudi razvoj.

### ***Koliko dokumentarnih filmov vidite letno?***

Tega ne štejem, a včasih tudi več na dan. Kot članica žirije na festivalu si moram ogledati ves izbor v zelo kratkem času. Sicer pa vidim posebej veliko filmov evropskih dežel, kjer oddaja HBO. Stalno iščemo zanimive avtorje in nove teme.

### ***Kako to, da pokrivata večinoma države vzhodne Evrope?***

V 90. letih, ko je HBO začela oddajati, še ni bilo prenasičenosti s ponudbo in so bile verjetno te države primernejše za vstop na evropsko tržišče. V bistvu je v večini teh držav to, kar ponuja HBO, še danes precej unikatno.

### ***Torej morate biti seznanjeni z vsem, kar se dela po Evropi?***

Da, vsaj v vzhodni, čeprav iščemo tudi na Nizozemskem prvo temo za dokumentarni film v produkciji HBO. Nizozemska je precej zahtevno tržišče, ker je javna televizija zelo močna in razvejana, mi pa iščemo ekskluzivnost za naročnike. Če financiramo dokumentarni film, nam je v interesu, da ga na našem območju ne bodo prikazovali na nobeni drugi TV-postaji.

### ***Velja to za vse filme HBO?***

Za dokumentarno in tudi drugo produkcijo. Ko sem prišla na HBO, je bilo veliko filmov financiranih zgolj iz virov HBO, sama pa menim, da je za filme, posebno v vzhodni Evropi, zelo koristno, da gre za širše koprodukcije. Običajno koprodukcija omogoči večji proračun, je pa to tudi pritisk na avtorje, da svoje teme obravnavajo na bolj univerzalen način in da nagovarjajo širši krog gledalcev. Brez zamere, a ko sem bila še v Sloveniji, sem večkrat rekla, da delamo dokumentarne filme za Zgornjo Kungoto in okolico. Včasih avtorji želijo razložiti vsak, še tako nebistven detajl. Tak pristop zgodbi pogosto vzame ostrino. S čimer ne trdim, da ne more biti lokalna tema univerzalna.

### ***Kot vaše Polne vreče zgodb (2011), ki se dogajajo v Jurovskem Dolu?***

Recimo, je pa veliko boljših primerov. Na primer film bosanskega režiserja Srđana Šarenca *Vas brez žensk* (Selo bez žena, 2010), ki ga lahko gledaš kjerkoli, saj se ljudje prepoznajo v njem. Kljub lokalni zgodbi obravnava razširjen problem osamljenosti.

### ***Je neuniverzalnost zgodbe glavna napaka režiserjev dokumentarnih filmov?***

Težko vprašanje. Vsekakor bi morali avtorji in uredniki stremeti k temu, da nagovorijo čim širši krog gledalcev, a morajo tudi



upoštevati namen filma. Moj fokus je zdaj le nekoliko drugačen, saj morajo filmi, ki nastajajo v produkciji HBO Europe, zadovoljiti izjemno širok krog gledalcev.

### **Ali pri HBO izberete témo šele, ko se odločite, v kateri državi boste snemali film?**

Ne, v vseh naših državah iščemo izjemne téme in močne zgodbe, to je glavno vodilo. Trenutno na Češkem pripravljamo projekt o posvojitvah, za katerega načrtujemo tri filme v roku 20 let. Leto in pol smo sledili zgodbam družin, ki so si prizadevale posvojiti otroka, nato pa se nameravamo k tem družinam vrniti čez pet let, ko otroci malo zrastejo, in potem spet, ko bodo polnoletni. Neredko snemanje naših projektov poteka tudi pet ali več let.

### **Kakšen je postopek, ko HBO odobri snemanje filma?**

HBO komunicira s filmarji v vseh državah in neodvisne produkcije nam redno pošiljajo predloge. Sama obiskujem tudi veliko pitching forumov, na katerih filmarji potencialnim financierjem predstavijo ideje. Pripravijo natančen pisni predlog, finančni načrt, predstavijo tudi trailer, včasih še dodatne videomateriale.

### **Trailer, preden je film posnet?**

Da. Na pitching forumih, kjer sedimo uredniki z različnih televizij, iz fundacij in drugih organizacij, imajo avtorji sedem minut za predstavitev, od tega so ponavadi tri minute namenjene za trailer, ki predstavi vizualni stil. Je tudi dokaz, da ima ekipa zaupanje protagonistov in da ti dobro funkcionirajo pred kamero. Po moji oceni je dober trailer danes nujen za zbiranje produkcijskih sredstev.

### **Zakaj prav sedem minut?**

To je najpogostejša praksa, praviloma je razpoložljivih sedem minut za predstavitev in sedem minut za dodatna vprašanja. Je pa res, da so najboljši filmarji pripravljani nagovoriti financierje še v krajšem času, tudi z »elevatorskim pitchem« v eni minuti. Pred dvema letoma sem bila na pitching forumu v Jihlavi, na katerem sta mi dva Madžara hotela predstaviti svoj film. Čeprav sem jima večkrat rekla, da nimam možnosti podpreti madžarsko produk-



Hanka Kastelicová



Polne vreče zgodb

cijo, sta bila zelo vztrajna in sem jima na koncu prisluhnila. Po manj kot enem letu, ko sem bila prvi teden v novi službi na HBO Europe, sta bila to prva filmarja, ki sta vstopila v mojo pisarno. To, da sem poznala projekt od prej, je bilo zelo koristno in je olajšalo nadaljnja pogajanja. Vedno ko morajo avtorji nekemu razložiti, kaj je njihova vizija, jo pravzaprav pilijo in se tako približajo srcu zgodbe.

### **V kolikšni meri se zanašate na instinkt, ali bo film deloval?**

Zame je najpomembnejši vizualni material, ki me nagovori ali pa ne, pa tudi za HBO je pomembna visoka raven vizualne pripovedi. Se pa zgodi, da me, ko poslušam ali gledam kakšno idejo za dokumentarec, oblije kurja polt. Postanem še bolj pozorna, zaupam intuiciji, kar se mi je že večkrat obrestovalo.

### **Ko ste prišli na HBO Europe, je bil eden njihovih najodmevnejših projektov, nova serija Goreči grm (Hořící keř, 2013), že v postprodukciji. Čeprav se povsem osredotočate na dokumentarce, lahko o tem poveste kaj več?**

*Goreči grm* je izjemna miniserija iz treh enoinpolurnih delov v režiji Agnieszke Holland in je bil najzahtevnejši igrani projekt HBO Europe doslej. Resnična zgodba nas vrača v čas po letu 1969, ko se je na protestu proti okupaciji Češkoslovaške s strani vojsk Varšavskega pakta zažgal mlad študent Jan Palach. Njegova družina je kasneje tožila državo in ta, za več generacij neznan zgodba, je glavna tema izjemne in za današnji čas sporočilne stvaritve. Odmevi po premieri so bili fenomenalni.

### **Menite, da lahko dokumentarne téme vplivajo na dogajanje v družbi?**

Eno od vodil HBO pri sprejemanju novih tém v produkcijo je, da si želimo zgodbe, ki lahko sprožijo razmišljanje in debato v družbi. S filmom ne moremo spremeniti sveta, lahko pa navdihujemo in ozaveščamo.





Elena

***Kaj menite, glede na to, da ste delali na RTV Slovenija, da je glavni problem dokumentarnih filmov v Sloveniji?***

Žal mi je, da se je pretrgala šola slovenskega dokumentarnega filma, ki je bil na zelo visoki ravni od 60. do 80. let, v Sloveniji pa sem imela tudi velik občutek izoliranosti. Manjka platforma za strokovno izmenjavo mnenj, vedno mi je manjkal tudi festival, kjer bi se lahko dokumentaristi pomerili po strokovnih merilih, da bi lahko napredovali, prejeli resne odzive. Je pa to tudi dokaz stanovske neaktivnosti in razdrobljenosti. V mnogih državah so si te platforme uredili filmarji sami – primera sta Institut dokumentarnega filma na Češkem ali ZagrebDox. Vse stoji na močnih posameznikih, zaljubljenih v dokumentarni film, na njihovi požrtvovalnosti. Slovenski filmarji bi v večji meri lahko postali del širše, evropske dokumentaristične družine.

***Na nedavnem koprodukcijskem srečanju v Pragi sta bila kar dva projekta iz Slovenije ...***

Upam, da se bo situacija izboljšala, da bo v prihodnje več mednarodnih koprodukcij in se bodo slovenski dokumentarci začeli uvrščati na najprestižnejše festivale.

***V Sloveniji večina teh del nastane v (ko)produkciji RTV Slovenija.***

Vedno sem bila prizadeta nad pljuvanjem po RTV. Kot tujka nisem razumela, kaj ti ljudje želijo, saj prihajam iz dežele, kjer je skrb za kulturo še vedno izjemna, umetniki pa so v družbi spoštovani. Kdo pa naj bi skrbel za kulturo, če ne javna televi-

zija? RTV, čeprav je iz leta v leto težje, opravlja zaslužno delo in mnogi se ne zavedajo, koliko truda in predanih ljudi je vpletenih. RTV še vedno ponuja več kakovostnih dokumentarcev kot večina javnih televizij po Evropi.

***Kako ste se na RTV počutili kot režiserka?***

Vedno sem imela dobre pogoje za delo in sem ga tudi pošteno opravila. Največ mi je pomenilo, da so gledalci prepoznali moje oddaje in so jih radi gledali.

***Po čem menite da so jih prepoznali?***

Najbrž po mojem načinu gledanja na svet, po pripovedi. Vedno sem imela rada detajle in vedno so me zanimala čustva v filmu.

***Ter pozitivne zgodbe?***

Za film z neko ostrino potrebuješ več kot deset dni, ki so na voljo za snemanje dokumentarnega filma po normativu RTV. Poleg tega pa sem bila vedno prepričana, da je premalo pozitivnih zgodb, zato sem iskala neko lepoto, harmonijo. Zdi se mi fantastično, da znaš videti lepo okrog sebe, da znaš pokazati življenje, ljudi, naravo na nek drugačen način in da se film o tem ljudi dotakne.

***Ali pogrešate režijo?***

Malo, a po drugi strani imam zdaj vsak teden nov projekt, včasih tudi po več na teden, v katere grem na polno tudi kot pro-





Deset minut starejši

ducentka. Filmskim ekipam pogosto pomagam pri sprejemanju kreativnih odločitev. To, da sem dolgo delala kot režiserka, mi je v veliko pomoč, ker dobro vem, s čim se soočajo.

### ***Ste imeli v Sloveniji kakšnega mentorja?***

Na začetku moje ustvarjalne poti je to bil Drago Pečko, eden izmed najboljših urednikov. Imel je čut za mladega avtorja ter pogum dati mu priložnost. Zelo dobro sem sodelovala tudi s kolegico Almo Lapajne, bila pa so obdobja, ko sem ustvarjalni dialog zelo pogrešala.

### ***Ste pa imeli Bojana Kastelica, moža in direktorja fotografije ...***

Ja, in še sina, ki je montažer. Z Bojcem sva veliko sodelovala, čeprav delo v krogu družine ni vedno lahko. V zadnjih letih je bilo to sodelovanje fenomenalno, lahko sva se samo spogledala in je bilo vse jasno, ta energija pa se je prenašala tudi na druge člane ekipe in to so trenutki, ko se pred kamero začnejo dogajati čudeži.

### ***Lani ste bili kot članica žirije na Festivalu slovenskega filma precej ostri do prikazanih filmov.***

Ostra sem bila, ker mislim, da v Sloveniji potencial za dokumentarni film ni polno izkoriščen in da zaradi težjih časov

hodimo po lažjih poteh. So pa avtorji v marsičem prepuščeni sami sebi, o filmu na žalost velikokrat odločajo ljudje, ki ga ne razumejo ali celo ne marajo. Kar se trenutno dogaja v Sloveniji, je skregano z zdravo pametjo. Nespoštljiv odnos do stroke je nespoštljiv odnos do lastne kulture. Filmski poklici gredo na žalost skozi totalno razvrednotenje. Upam, da lahko ta slaba klima prinese resnično željo po premikih in da bo filmarjem združeno uspelo rešiti prihodnost. Borbo spremljam in podpiram. Nikoli nisem imela slovenskega državljanstva, sem pa ustvarjala predvsem v Sloveniji in se imam za slovensko režiserko.

### ***Kaj vas je na FSF najbolj razočaralo?***

To, da se film spreminja v intervju. Mestoma pa tudi neobčutljivost avtorjev do dogajanja pred kamero. Malokateri film je zares imel zgodbo, te so pogosto linearne, veliko je nepotrebnega ponavljanja ... Kriza.

### ***Kaj dokumentarnemu filmu trenutno najbolj manjka?***

Absolutno je prevladala racionalizacija. Včasih je zadosti le v tišini opazovati in pustiti situaciji, da izzveni. V filmu pričakujem filmsko govorico, besede lahko le pomagajo. Ko gledam film, pričakujem čustva in doživetje.





Vas brez žensk

### ***Sicer pa poleg dokumentarnega v Sloveniji ne prosperirajo niti drugi filmski žanri ...***

Zame je še posebno pomembna usoda dokumentarca. Tega sem šla študirat, ker se mi je zdelo vznemirljivo pustiti za sabo pričevanje o nekem času, o nekih usodah skozi prizmo svojega videnja in čutenja. Ko smo zadnja leta na RTV delali na ideji oživitve nekaterih zelo starih filmov, sem videla nekaj čudovitih televizijskih stvaritev iz 60. let. Bila sem kot uročena. Kako se je v kratkem času spremenilo življenje, navade, oblačila, govorica teles, obrazov, čisto drugačno izžarevanje. Nujno je, da delamo filme o tem, kar se dogaja tukaj in zdaj! Med filmi, ki se snemajo v Sloveniji, je nesorazmerno veliko takšnih, ki govorijo o preteklosti. Mene pa zanimajo resnične usode junakov, ki jih je nekdo našel, se navdušil nad njihovimi zgodbami, jih spremljal. Drama-

turgija in struktura dokumentarnega filma sta blizu igranemu filmu. V tej očaranosti nisem sama. Na festivalih dokumentarnih filmov so dvorane polne mladih obrazov in za prihodnost se ni bati.

### ***Kakšen pa se vam zdi ljubljanski Festival dokumentarnega filma?***

Letos me v času festivala ni bilo, v preteklih letih pa sem se ga s slušatelji svojih tečajev redno udeleževala in smo po projekcijah debatirali dolgo v noč. Dober festival ni odvisen le od selekcije, moral bi biti tudi priložnost za srečanje vseh, ki so z dokumentarnim filmom povezani; moral bi biti dogodek, ki prinaša nove smernice in ga nihče iz dokumentaristične »družine« ne bi smel zamuditi. Spremljevalni program bi lahko ponujal mnogo več, na mednarodni in predvsem lokalni ravni. ZagrebDox je mnogo bližje temu, kar si predstavljam kot dober dokumentaristični festival, ki ima tudi močan vpliv na domače ustvarjalce s Hrvaške in iz širše okolice.

### ***Na katero temo bi v tem trenutku posneli dokumentarni film v Sloveniji?***

Tu sem pustila več svojih tém, dva projekta sem predala mlajšim kolegom, en pa je ostal v moji glavi in me še vznemirja. Gre za temo samote, skromnosti, lepote in občutljivosti. Zgodba o tem, kako smo sami odgovorni za svojo srečo, o veri, predanosti, odnosu do materialnih dobrin. Tega filma verjetno ne bom nikoli posnela, a na srečo obstaja veliko načinov, kako izraziti kreativnost, izkušnje in filozofijo.



Cvetanka



# Dokumentiranje in/kot politično delovanje

Katja Čičigoj

15. Festival dokumentarnega  
filma Ljubljana (1.-8. 3. 2013)

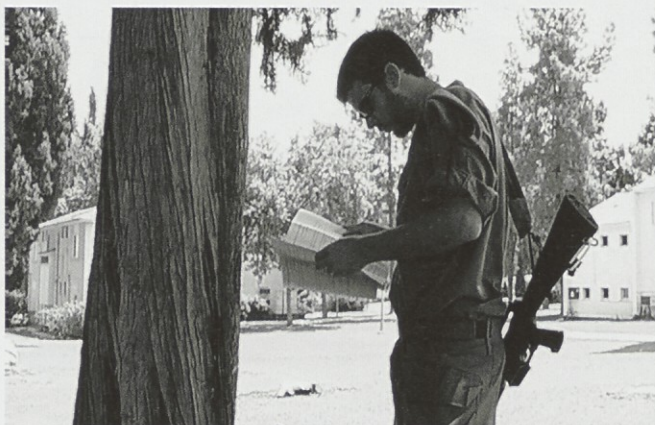
FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA JE HETEROGENA TVORBA, KI VSAKO LETO PREČEŠE SVETOVNO PRODUKCIJO, TA PA LAHKO SEGA OD *INTIMNIH PORTRETOV* DO *MITOV, IKON IN MEDIJEV*, ČE PARAFRAZIRAM DVE SEKCIJI FESTIVALA. IN VENDAR OSREDNJI TEKMOVALNI PROGRAM, KJER SE ZA NAGRADO AMNESTY INTERNATIONAL POTEGUJEJO FILMI, OSREDOTOČENI NA RAZLIČNE BOJE ZA ČLOVEKOVE PRAVICE, NAKAZUJE FOKUS, KI PRIPOZNAVA ENO OSREDNIH FUNKCIJ DOKUMENTARNEGA ŽANRA: DRUŽBENO ANGAŽIRANO ZRCALJENJE STVARNOSTI, KI VČASIH TUDI SAMO ŽE JE POSKUS POLITIČNEGA DELOVANJA S FILMSKIMI SREDSTVI. SEM BI LAHKO UVRSTILI TAKO ŠTEVILNE FILME NA TEMO MIGRACIJ (*REVIZIJA* [REVISION, 2012, PHILIP SCHEFFNER], *SLADKA LADJA* [LA NAVE DOLCE, 2012, DANIELE VICARI]), NA TEMO CERKVE KORUPCIJE IN PERVERZIJE (*MEA MAXIMA CULPA: MOLK V BOŽJI HIŠI* [MEA MAXIMA CULPA: SILENCE IN THE HOUSE OF GOD, 2012, ALEX GIBNEY]), NA TEMO BLIŽAJOČE SE OKOLJSKE KATASTROFE (*VEČ KOT MED* [MORE THAN HONEY, 2012, MARKUS IMHOOF]) TER POTROŠNIŠKEGA RAZVRATA (*KRALJICA VERSAILLESA* [THE QUEEN OF VERSAILLES, 2012, LAUREN GREENFIELD]) KOT TUDI OBSEŽNO RETROSPEKTIVO FREDERICKA WISEMANA, KI JE DOBRE POL STOLETJA V SKORAJDA POSTFOUCALTOVSKI MANIRI DOKUMENTIRAL RAZLIČNE DISCIPLINSKE INSTITUCIJE IN OKOLJA.





Jutri

Snovi za kritičen prerez sodobnosti in polpretekle zgodovine tako tudi na letošnjem FDF ni primanjkovalo; v tej luči pa velja nemara izpostaviti peščico filmov, ki se niso omejili le na funkcijo kritičnega zrcala stvarnosti, temveč so kritično naravnano dopolnili z afirmativno gesto mapiranja heterogenih oblik organizacije številnih opozicijskih gibanj bodisi z vidika najbolj neposredne bližine in sovpletenosti bodisi iz časovno in prostorsko oddaljenega gledišča; s tem pa so ti filmi sami pogosto sodelovali, nadaljevali ali prevrednotili dokumentirana politična gibanja. Pravo presenečenje je pripravil švedski dokumentarist Göran Olsson, ki je v svojem **Black Power Mixtape 1967–1975** (2012) zbral ter kronološko in tematsko uredil video material s poročanj švedske televizije o kontrakulturnem gibanju za pravice temnopoltih v ZDA, zlasti o najbolj militantni skupini Črni panterji. Švedska televizija je bila ena redkih v Evropi, ki je na valu eksplicitnega nasprotovanja ameriški imperialni politiki s strani švedskega establišmenta kritično poročala tudi o rasizmu in mizoginiji ameriške družbe, kar je sprožilo (tudi v ironični sekvenci tega filma dokumentirano) reaktivno obsodbo domnevnega švedskega »antiamerikanizma« s strani dominantnih ameriških medijev. Olsson mojstrsko rokuje z bogatim dokumentarnim materialom, s pomočjo katerega brez dodatnih razlagalnih intervencij sestavi narativno koherentno ter obenem montažno inventivno filmsko podobo geneze opozicijskega gibanja in »črnske zavesti«, mapira takratno politično zaostreno mladinsko kontrakulturo, raziskuje organizacijo različnih gibanj in odnosov med njimi, zlasti politično najbolj profiliranih (mar-



Vojak/državljan

ksističnih) in borbena naravnanih Črnih panterjev. Pravi biser filma predstavlja dokumentacija o politično motiviranem sojenju teoretičarki in aktivistki Angeli Davis, zlasti njen intervju v zaporu, v katerem od gladovne stavke močno izdelana, a neumorna avtorica zaprepadeno odgovarja na ključno (in danes še vedno ali vse bolj aktualno!) vprašanje o legitimnosti protestnega nasilja s hladnim prvoosebim opisom konstantnega systemskega nasilja, ki so mu podvrženi socialno, rasno, spolno ali ekonomsko marginalizirani subjekti in skupine. *Ali menim, da je protestno nasilje upravičljivo?* je torej retorično vprašanje.

Nasilnih posegov v zasebno lastnino, predvsem pa drobnih vandalskih akcij, uperjenih proti ruskemu političnemu razredu, predvsem pa policiji kot skrajno represivnemu državnemu organu, se poslužuje tudi ruska anarho-umetniška skupina Vojna. Filmar Andrej Griazev se je v svoji želji dokumentirati njihovo življenje, urjenje in izvedbo urbanih gverilskih akcij moral podrediti zahtevam skupine (snemanje brez denarja in brez producenta), obenem pa neopazno slediti vsakemu njihovega dejanju. Film **Jutri** (Zavtra, 2012) je tako borbenemu slogu skupine primerna gverilska stvaritev, v kateri se v eno staplja zasebno življenje skupine, njihove notranje razprtije, taktična planiranja, izvedba umetniških akcij, politični protesti, njihovo medijsko pokrivanje. Skupina, ki je politično blizu v zadnjem času mednarodno nemara bolj prisotnim Pussy Riot, izvaja akcije urbane gverile, ki jih dokumentira in objavlja kot umetniška dela: prevrnitev policijskega avtomobila, da bi domnevno »pobrali« otroško žogo, ki se je skotalila pod avto; uprizoritev orgij v Moskovskem muzeju na predvečer predsedniških volitev; »popestritev« delavnika strežajev v McDonaldsu z metanjem živih mačk; monumentalni grafit penis na dviznem mostu nasproti generalštaba FSB (naslednik nekdanje KGB), ki se ob zapori prometa zaradi prihoda ladje nonšalantno dvigne pred rusko javnostjo. Prav ta akcija, ki tvori sklepno sekvenco filma, je skupini paradoksalno priborila najpomembnejšo državno umetniško nagrado, financirano s strani ministrstva za kulturo (!), kar sicer v filmu ni dokumentirano, priča pa o paradoksalnem statusu politično kritične umetnosti znotraj umetniškega sistema: bolj kot ta doživlja represijo s strani državnih organov in vladajoče politike, bolj je cenjena s strani umetniškega sistema in – paradoksalno – deluje reprezentativno za državo, proti kateri je uperjena. Ob tem dodajmo vsaj to, da je bila zajetna denarna nagrada s strani skupine v celoti porabljen za pravno pomoč političnim zapornikom.

Najbolj neposredno pa je v aktivni del političnega boja, ki ga beleži, vpleten palestinski film **Pet razbitih kamer** (5 Broken Cameras, 2011, Emad Burnat, Guy Davidi). Ta dokumentira upor palestinskega prebivalstva v vasi Blil'in na Zahodnem bregu proti ilegalnim izraelskim naselbinam in konstantnemu vojaškemu nasilju takorekoč na samem filmskem telesu: film dejansko sestoji iz posnetkov življenja prebivalstva in miroljubnih protestov s petimi ročnimi kamerami prebivalca te vasi Emada Burnata, ki so bile med protesti razbite. David proti Goljatu ali sajenju oljk civilnega prebivalstva proti samovoljnemu vojaškemu pretepanju, streljanju in bombardiranju je zgolj nekaj formul, ki opisujejo asimetrično razporeditev moči in razliko v taktikah





Sladka ladja

delovanja sprtih strani v dokumentiranem primeru. Polomljeni, zabrisani, »pokvarjeni« posnetki v filmu se tako v svoji pomenski razsežnosti razplastijo, s čemer postanejo obenem materialna sled, ki dokumentira izraelsko nasilje; pomenski dokaz, ki priča o nasilju samem; naposled pa tudi poetično organizacijski formalni princip, ki nemožnost snemanja, omejitve in prepreke naredi produktivne s tem, da jih spremeni v formalni princip filmske organizacije (z gesto, ki nemara spominja na nek drug, intimnejši in manj nasilen, a še vedno politično nabit filmski boj, tisti Jafarja Panahija v filmu *To ni film* [In film nist, 2011]).

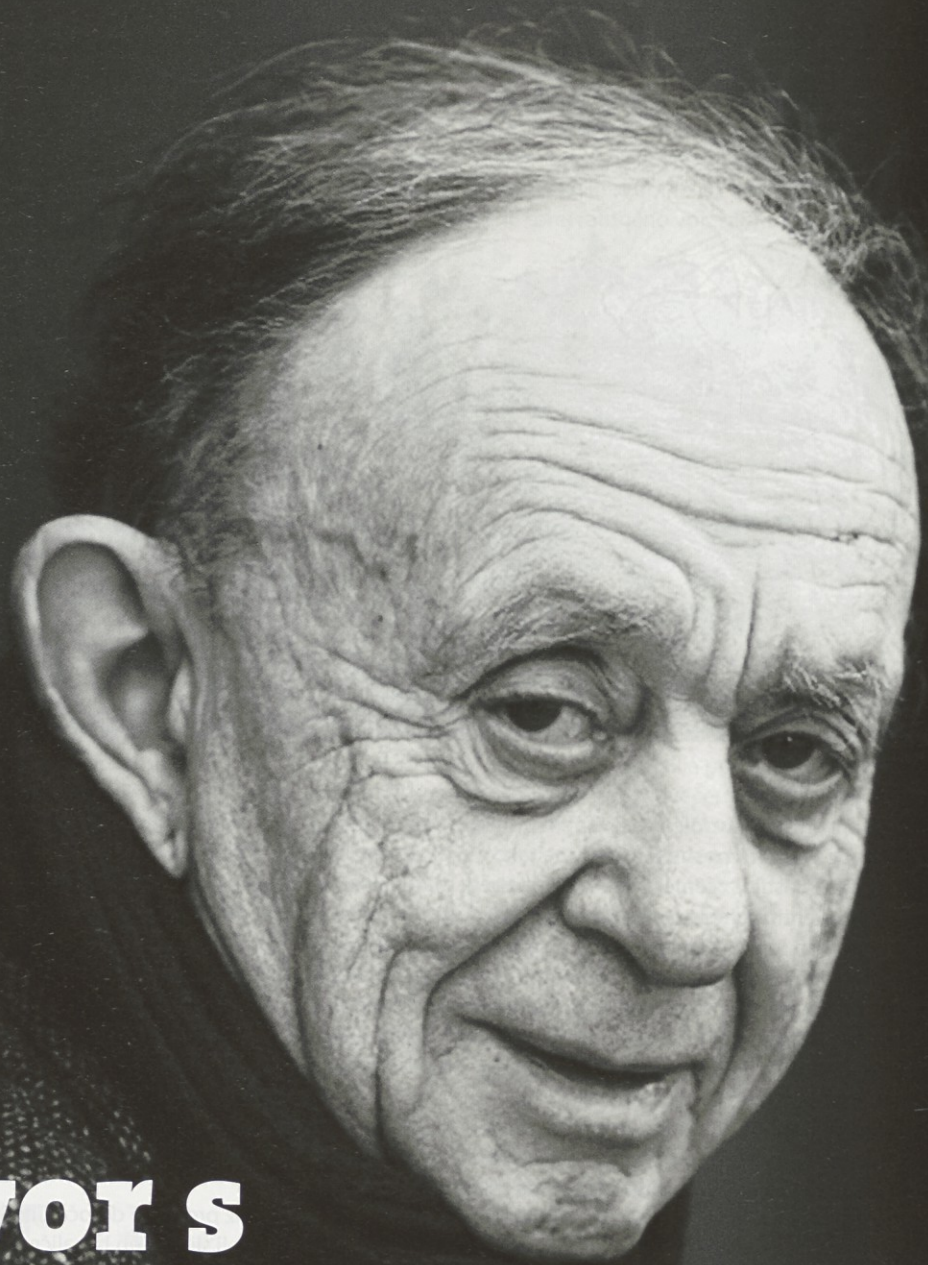
Ob tem velja omeniti še dva, formalno sicer bolj konvencionalna filma, ki pa z obravnavanim sestavljata trilogijo mapiranja vzrokov in posledic bližnjevzhodnega konflikta: **Čuvarji** (*The Gatekeepers*, 2012, Dror Moreh) je klasični razlagalni dokumentar, kjer kot »govoreče glave« nastopajo nekdanji načelniki zloglasne izraelske posebne enote za boj proti terorizmu Shin Bet, ki obenem prinašajo spomine na onkraj-etično, domala onkraj-človeško ravnanje s tistimi, ki se eni strani kažejo kot teroristi, drugi pa kot borci za svobodo (kar priznavajo tudi izraelski načelniki sami). Obenem pa pretresejo predvsem iz dolgoletnih izkušenj spremljanja izraelskih vojaških operacij in izraelske politike izhajajoča spoznanja o preštevilnih napakah, ki mirno rešitev konflikta vse bolj oddaljujejo. Nemara še bolj sprevrženo in srhljivo kot spomini na vojaške operacije proti »teroristom« (ki vselej vključujejo še »kolateralne žrtve« palestinskega civilnega prebivalstva) deluje lakonična dokumentarna vivisekcija zaključka triletnega vojaškega roka mladih Izraelcev, ki se izteče

s predavanji in izpitom iz državljske vzgoje v filmu **Vojak/državljan** (Bagrut Lochamim, 2012, Silvina Landsmann). Neverjetna blaznost ideološke zmede, s katero polnijo mlade glave vojakov, pride na dan v vsej svoji ostrini: po triletnem spreminjanju v stroje za ubijanje vsega, kar leze, diha in očitno deluje palestinsko ali arabsko, izraelskim vojakom pred zaključkom roka predavajo o človekovih pravicah, pravicah manjšin, enakosti, demokraciji, toleranci ... Vsak komentar s strani filmarjev bi bil odveč; pristop »muhe na steni« je povsem dovolj, da absurdnost dvojne in nasprotujoče si ideološke indoktrinacije populacije tega težavnega območja deluje v vsej svoji zmedi in srhljivi nepojmljivosti.

Iz pregleda določenih filmov letošnjega FDF torej ne izhaja zgolj slika vseh izmaličenih razmerij in plati sodobnosti, temveč obenem filmi, ki mapirajo aktivistična opozicijska gibanja in skorajda prinašajo vero, da se stvari utegnejo tudi spremeniti. Če se vrnem k palestinsko-izraelski trilogiji z nekoliko ironično opazko: ob ogledu kritično-aktivistične naravnosti filmov z obeh strani konflikta bi se komu utegnilo celo zdeti, da je mir na Bližnjem vzhodu vendarle dosegljiv.



# Pogovor s Frederickom Wisemanom



»V vseh filmih me zanima odnos med dobesednim in prenesenim pomenom.«

Mateja Valentinčič, foto: Borut Krajnc

Frederick Wiseman je človek, ki zna delati filme in je obenem – kot pritiče priimku – pravi modrec, kakršnih med dokumentaristi in filmarji nasploh ni prav veliko. Že več kot štirideset let neumorno snema filme o ameriških družbenih institucijah, tako da je pri 83 letih sam postal institucija dokumentarističnega ustvarjanja. Wiseman pravi, da ne dela dokumentarcev, ampak dramatične pripovedne filme. Dramatičnost v njegovih filmih pa ni stvar presenetljivih obratov ali razgibanega sosledja dogodkov, temveč izhaja bolj iz napetosti – podobno kot v poeziji – med dobesednim in metaforičnim pomenom, čeprav so njegovi filmi glede na dolžine bolj epski kot lirski. Wiseman je neprekosljiv v tem, kako se infiltrira v kolesje institucij in kako zmore s svojim objektivističnim, na videz neangažiranim, neideološkim pristopom osvetliti različne nianse simbolnega nasilja sistema nad posameznikom in drugih vrst nasilja med posamezniki, vpetimi v ta sistem. Njegovi filmi so družbena vivisekcija 20. in 21. stoletja, ki razkriva sodobno človeško komedijo kot na primer v filmu *Primat* (Primate, 1974), v katerem se ljudje, znanstveniki in raziskovalci, ki eksperimentirajo na opicah – prosto po Errolu Morrisu – izkažejo za zlobne primate. Po drugi strani pa Wiseman v filmu *Meso* (Meat, 1976), študiji moderne mesnopredelovalne industrije, prikaže tehnokratski proces od krave na pašniku do zrezka v supermarketu kot bolj usodnosten za tega »zlobnega«, inteligentnega primata kot za procesirano govedo in drobnico. Wiseman kot »muha na steni« opazuje, kako ideologija, ki nas konstituira kot subjekte in kot družbene subjekte, deluje skozi sistem demokracije in njenih institucij: v filmu *Belfast, Maine* (1999) na primer zdravnica kaže materi z otrokom plastične imitacije kosov mesa (!) in jo sprašuje, kakšne količine le-tega poje njen malček, na koncu pa jo pohvali, kako zdravo in obilno ga hrani ... Teme njegovih filmov so raznovrstne in kompleksne kot življenje samo. Nikoli ne zavzema pozicije, nikoli ne obsoja, temveč presojo prepušča gledalcu. Wiseman je skoraj vse svoje filme posnel na 16mm filmski trak in jih montiral ročno. Vsako leto en film. Ker so zaradi digitalizacije zaprli večino laboratorijev za razvijanje filmov, je njegov zadnji film posnet na super 16mm, *Ples – Balet Pariške opere* (La danse, 2009), ki ga je montiral v Avidu, ne več analogno. Nad digitalizacijo ni navdušen, ker kakovost slike po njegovem še vedno ne dosega filma. Nekaj obrtniškega je bilo v tem, pravi, da si trakove pri montaži lahko držal v rokah, čeprav nekateri mislijo, da je digitalna montaža hitrejša. On še vedno ne zmontira filma prej kot v enem letu. Ne montira jih stroj, ampak človek, ki sprejema odločitve. Tisto, kar ostane po gledanju Wisemanovih filmov, je ravno zavedanje, da je človek tisti, ki sprejema odločitve in je odgovoren za svet, v katerem sobivamo z drugimi. Njegov veličastni opus je vizualna socialna antropologija naše sodobnosti, pogosto ironičen prikaz človeške vrste, dosežkov in bizarnosti ne le demokracije, temveč kar civilizacije.





Bazično urjenje

**Znani ste po tem, da svoje filme delate na način *direct cinema* ali *cinéma vérité* brez intervjujev ali pripovedovalca. Vedno posnamete ogromno materiala, ki šele v montaži najde svojo pravo formo, dramaturško strukturo in poanto. Zakaj tak pristop?**

Pač rad delam na tak način. Vedno sem tako delal. Začel sem delati le nekaj let po tem, ko se je zgodil tehnični napredek, ki je omogočil boljše snemanje svetlobe in zvoka na 16mm film. To je omogočalo snemanje na terenu brez dodatnih luči. Vsakdanji svet je naenkrat postal odprt za raziskovanje v filmskem smislu. Tudi v izkušnji vsakdanjega življenja so stvari, ki so enako dramatične, smešne, žalostne, tragične kot v vrhunski književnosti. Imeti morate le srečo, da ste tam, ko se zgodijo, in potem presodite, kako jih najbolje uporabiti. Moj način uporabe 16mm je bolj romanesken kot žurnalističen. Do strukture in tega, kaj sploh hočem povedati, pridem šele po več mesecih dela v montaži. Zelo me zanimajo primerjalne oblike. In problemi montaže so zelo podobni problemom pri pisanju romana, drame ali poezije.

**V pol stoletja ste posneli več kot 40 dokumentarnih filmov. V njih se posebej osredotočate na interakcijo posameznika z institucijo. Je vaše zanimanje za to tematiko povezano z vašo pravniško izobrazbo?**

V resnici se nisem šolal kot pravnik, ker nisem hodil na predavanja. Na pravni fakulteti sem ves čas bral romane. Prijatelji so mi posojali zapiske, znal sem dobro pisati, zato sem bil uspešen pri izpitih. Moja mala šala glede fakultete je, da sem bil fizično prisoten. Ko sem bil mlad, sem tako kot moji prijatelji želel postati novi Fitzgerald ali Hemingway, ker me je resnično zanimalo pisanje. Kmalu sem ugotovil, da nisem ne eden ne drugi, a zanimali so me tudi filmi. Moje raziskovanje sodobne realnosti pa gotovo vsaj delno izhaja iz zanimanja za pisanje literature.

**Kako ste sploh postali režiser, dokumentarist? Kaj je bil tisti odločilni preobrat?**

Ni mi bilo vseč, kar sem počel v življenju. Po fakulteti sem šel v vojsko, potem sem par let živel v Parizu, ko pa sem se vrnil, sem začel učiti na pravni fakulteti. To sem sovražil. V Parizu sem veliko hodil v kino in gledališče. Posnel sem veliko 8mm filmčkov. Pri 35 letih sem se odločil, da je čas, da končno začnem delati



Sodišče za mladoletne

nekaj, kar me veseli. Poznal sem zapor Bridgewater, kjer sem posnel *Titicutske norčije* (*Titicut Follies*, 1967), svoj prvi film, ker sem tja vodil svoje študente na terenske vaje. Zdelo se mi je, da bo to dobra tema za film. Ko pa sem se ukvarjal s tem filmom, mi je prišlo na misel, da bi lahko isto naredil v drugih institucijah. Te so se mi zdele primerne za snemanje, ker so lokacijsko in geografsko omejene.

**Titicutske norčije ste posneli v instituciji za duševno motene kriminalce, film vam je prinesel prepoznavnost, pa tudi nekaj tožb. Legalno ste ga smeli predvajati v javnosti šele na začetku 90. let ... Kje se je zalomilo?**

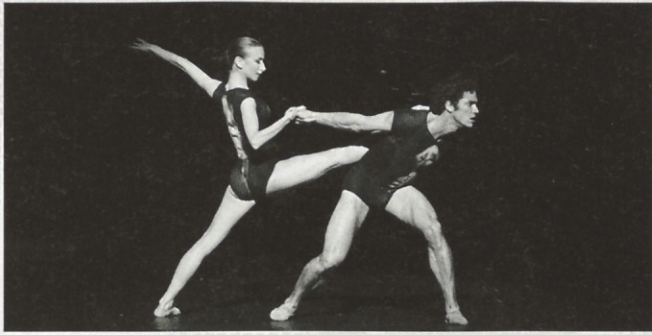
Da bi posnel film v zaporu Bridgewater, ki je imel najvišjo stopnjo varovanja, sem potreboval dovoljenje direktorja zapora, nadzornika vseh kazensko popravnih institucij v Massachusettsu ter pravosodnega ministra. Najprej je direktor privolil, nadzornik pa me je zavrnil. Šel sem do namestnika guvernerja, ki je telefoniral nadzorniku, naj mi omogoči posneti film. Ko je bil film končan, je namestnik guvernerja postal pravosodni minister. Film mu je bil vseč, ko ga je videl. Ko pa je film postal medijsko vse bolj odmeven in so začele leteti kritike na sam obstoj ustanove kot je Bridgewater, se je zbal za svojo politično kariero. Zato je izdal sodni nalog za prepoved prikazovanja.

**Kakšen je vaš odnos do cenzure umetniških del? Je kdaj lahko upravičena?**

Sem jasno proti. Ne vem, kdaj bi lahko bila upravičena. Tako v prejšnjih kot v 20. stoletju so pomembnost umetnosti pripoznali oblastniki; diktatorja kot Stalin in Hitler, ki nista čutila potrebe zgolj po cenzuriranju umetniških del, temveč sta zapirala in ubijala same umetnike. Mislim, da sta se Hitler in Stalin motila, da lahko z družbenega vidika umetnost karkoli doseže. Lahko bi prihranila mnogo življenj, pa njuna pozicija zato ne bi bila nič bolj ogrožena.

**Pa vendar umetnost kljub družbeni marginalizaciji proizvaja neke učinke – sodne prepovedi, različne interpretacije, ker s svojo estetsko funkcijo širi polje svobode v družbi ... Kot vaš film Gimnazija (*High School*, 1968), v katerem ste prikazali rigiden proces edukacije oziroma poneumljanja dijakov v tistem času na neki ameriški šoli. 60. leta so bila vendar čas osvobojanja, mladinske kontrakulture ... Zakaj ste naredili ta**





Ples - Balet Pariške opere

### **film sploh glede na zadnjo sekvenco, ki je hkrati ganljiva in srhljiva?**

V zadnji sekvenci ravnateljica šole bere pismo nekdanjega maturanta, ki se je javil za služenje vojske v Vietnamu in je tik pred tem, da ga pošljejo na nevarno misijo za bojno črto. Bil sem slučajno na tistem zboru šolskih delavcev in vedel sem, da bom posnetek uporabil, samo nisem vedel, kako. V procesu montaže so teme represije, družbenega nadzora, demotiviranja učencev, da bi razmišljali z lastno glavo, postale prevladujoče v filmu. To pismo je napisal nekdo, ki je z vidika šolskih oblasti uspešen maturant, saj je nekritično sprejel vrednote šole. Žalostno pa je, ker je izrabljen, ne da bi se tega sam zavedal.

### **26 let pozneje, v 90. letih, ste znova šli snemat na gimnazijo, čeprav ne na isto. Kaj se je spremenilo v tem času in kako te spremembe odražajo spremembe v družbi nasploh?**

Na ta tip vprašanja ne morem odgovoriti, ker nisem strokovnjak niti za izobraževalni sistem niti za družbene spremembe. Lahko govorim le o razlikah med obema srednjima šolama. Edina podobnost med obema je bila, da so bili dijaki iste starosti in da sta oba filma posneta v stavbah. Prva šola je imela 4000 dijakov, druga pa 250, razmerje med učenci in učitelji je bilo v prvi 1:30, v drugi pa 1:3. V prvi gimnaziji je bil učni program vsiljen, v drugi pa so ga učenci pomagali sooblikovati, in sicer na način, da se je upoštevalo socialno in etnično ozadje dijakov. Druga gimnazija je bila majhna, eksperimentalna srednja šola. Takih je bilo le nekaj v New Yorku in v državi nasploh. Vendar ne morem o njih razpravljati, ker jih nisem obiskal. Običajno nekaj izvem o institucijah, ko v njih snemam. Zato ne morem generalizirati o izobraževanju ali o čem drugem.

**Vaši filmi so observacijske študije ljudi, ki so pogosto v neprijetnih, nerodnih situacijah, na sodišču, v bolnišnici, dobivajo socialno podporo ali pa so ujeti v krog družinskega nasilja in podobno. Kako obravnavate različne situacije z etičnega vidika? Ali se dogovorite vnaprej z ljudmi o pogojih sodelovanja, na primer v filmu *Nasilje v družini* (*Domestic Violence*, 2001)?**

Predem sem začel snemat *Nasilje v družini*, sem se sestal z vsemi ženskami. Bilo je majhno zatočišče. Razložil sem jim, kaj bi rad naredil, in jih vprašal, če bi želele sodelovati. Mislil sem, da bodo dve ali tri privolile, vendar so na moje začudenje in za-



Socialna podpora

dovoljstvo pristale kar vse. Ko je bil film končan, sem jih vprašal, zakaj so privolile v sodelovanje. Rekle so, da so se odločile spregovoriti o svojih intimnih zgodbah in izkušnjah, ker so menile, da bi film lahko pomagal drugim ženskam. Izjemno velikodušno od njih.

### **Kako vam uspe ostati neviden med snemanjem, da lahko ulovite vse, kar se zanimivega dogaja v neki situaciji? Ali že prej raziščete tematiko in lokacijo ali improvizirate med snemanjem?**

Za *Nasilje v družini* sem v zatočišču preživel en dan, predem sem začel snemat. To je zame običajno. Le nekajkrat se mi je zgodilo, da sem porabil več časa. Na primer za *La Comédie-Française ou L'amour joué* (1996) sem porabil tri mesece, ker sem moral pridobiti dovoljenja triindvajsetih sindikatov. Edina tehnika, ki jo imam, je, da sem odkrit z ljudmi. Razložim jim, kaj delam, zakaj to delam in kako bom to v filmu uporabil. Rečem jim, da če nočejo biti v filmu, naj mi povejo in spoštoval bom njihovo željo. Zelo redko me kdo zavrne. Proces snemanja filma skušam demistificirati. Če kdo želi pogledati skozi kamero ali želi vedeti, kako deluje snemalnik zvoka, mu to pokažem.

### **Kako se obnašate do ljudi, ki začnejo igrati pred kamero?**

Po mojih izkušnjah ljudje pred kamero ne igrajo. Intervju je umetna situacija. Vi igrate novinarko in jaz intervjuvanca, to se v mojih filmih ne dogaja. Če grem na primer snemat na center za socialno delo, imajo socialni delavci določeno vlogo, njihove stranke pa so tam, ker skušajo dobiti denar za stanovanje ali podporo. To je njihov glavni cilj in malo jim je mar, če jih kdo snema. To je en vidik. Glavna razlaga pa je, da ljudje nismo dovolj dobri igralci. Če ljudje nočejo, da jih snemajo, odidejo proč, kažejo osle ali pač protestirajo. Ne morejo pa kar naenkrat postati nekdo drug. Če to poskusijo, se takoj opazi, ker se zdi narajeno. Mislim, da to deluje v moj prid. Če se ljudje ne počutijo sproščeno pred kamero, se bodo obnašali normalno, ker se ne znajo drugače.

**Vsi smo seveda postavljeni v neke družbene vloge. Vendar je razlika med tem, kar človek misli, da dela, in tem, kar dejansko počne. Mislim, da je vaš film *Primat* popoln primer za to. Zame je to vaš najbolj deprimirajoč film, čeprav mi je pomagal razumeti povezavo med tehnokratskim svetom in nihilizmom,**





Boksarska telovadnica

**o kateri je pisal Heidegger. Še posebej me je presunil brezdušen odnos znanstvenikov do opic, ki so jih obravnavali zgolj kot objekte raziskave, kot stvari, ne pa kot živa bitja. Za kakšno raziskavo je sploh šlo?**

Film *Primat* sem posnel v Yerkesovem centru za raziskovanje primatov v Atlanti. V času snemanja je bila tema raziskav določanje tistega dela možganov, ki nadzoruje seksualno in agresivno vedenje. Opicam rezus so odstranili zgornji del lobanje, v možgane vtaknili več elektrod in skožnje spustili elektriko. Elektrode so namestili na vnaprej določena mesta in opazovali učinke električnih šokov na vedenje opic. In v resnici so v možganih opic locirali sprožilce za spolno in napadalno vedenje. Lahko so pritrdili elektrodo na določeno mesto in sprožili erekcijo pri opičem samcu, ki je začel preganjanje samico. Ali pa so pritrdili elektrodo na drugo mesto in samec je začel napadati drugega samca. Vendar namen teh raziskav ni bil nadzorovati opičjo, temveč človeško populacijo. Takratni direktor inštituta je napisal knjigo *Odiseja primata* s posvetilom »Ženi Nelly, svojemu najljubšemu primatu«. V knjigi je diagram njegove idealne družbene organizacije, ki ima piramidno obliko. Na vrhu piramide je faraon brez elektrod. Njegovi glavni pribočniki imajo eno ali dve elektrodi, troti na dnu piramide pa imajo 30.000 majhnih elektrod, ki v celoti nadzirajo njihovo vedenje. Knjiga je bila ilustrirana in ljudje, ki naj bi bili troti, so bili črni. Verjetno si predstavljate ... Mislili so, da bodo lahko obrzdali mladoletno prestopništvo. Prestopnik bi imel elektronski pas. Ko bi začutil, da bo zagrešil protidružbeno dejanje, bi pritisnil gumb in elektroda v možganih bi mu to preprečila. To je tako absurdno, da je že smešno. Seveda je tudi grozljivo pomisliti, da bi nekateri res to radi uvedli.

**Sliši se kot znanstvena fantastika v slogu Kubrickove Peklenške pomaranče ...**

Ne, to je znanstvena fantastika v realnosti.

**Vaš kolega Errol Morris pravi, da ljubite institucije tako, kot je Fellini ljubil cirkus. Obdelali ste vse represivne in ideološke aparate države – od policije, vojske, zapora, sodstva do izobraževalnega in socialnega sistema, kulture itn. Je med vašimi filmi kakšen, ki vam je posebej ljub?**

Ponavadi so mi najljubši zadnji filmi, ker se jih najbolj spomnim. Prav zdaj končujem film, ki sem ga posnel na univerzi



Meso

Berkeley ... To je tako, kot bi me vprašali, katerega otroka imam najraje. Nekateri filmi so bolj duhoviti od drugih, *Primat* je smešen, če imaš bolan um kot jaz. *Gimnazija*, *Veleblagovnica* (*The Store*, 1983), *Sinajska terenska misija* (*Sinai Field Mission*, 1978) so zelo zabavni filmi, tudi pri *Socialni podpori* (*Welfare*, 1975) se zabavaš na določenih mestih. Upam, da humor ne gre na račun ljudi v filmu. V tem primeru bi osmešil sebe. Humor izhaja iz situacij, v katerih se ljudje znajdejo.

**Zakaj ste naredili kar dva filma o baletu? Kaj vam pomeni?**

*Ples – Balet Pariške opere* je eden mojih najljubših filmov, ker ga je bilo tako prijetno snemati. V pariški narodni operi bi lahko preživel dvajset let in se pretvarjal, da snemam film brez traku v kameri. Tako zanimivo je bilo. Izjemno občudujem pesalce in baletne mojstre, ker trdo garajo in ustvarjajo čudovite, nepovratno minljive forme. S koncem predstave je vsega konec. Minljivost lepote je žalostna, pa vendar hodim tja vedno znova. Balet je moja najljubša zvrst umetnosti.

**Morda tudi zato, ker je telo v središču vašega ustvarjanja?**

Ko snemaš filme o ljudeh, običajno kažeš tudi telesa. Telo je v ospredju v filmih, kot so *Balet* (*Ballet*, 1995), *Ples*, *Boksarska telovadnica* (*Boxing Gym*, 2010) ali celo *Bazično urjenje* (*Basic Training*, 1971). V nekem smislu je ta vojaški film prvi plesni film, ki sem ga naredil.

**Ko že omenjate vojsko ... Zame je bil film *Izstrelek* (*Missile*, 1987) pravo presenečenje. Nisem se zavedala, da obstaja urjenje za ljudi, ki pritisnejo na gumb v primeru jedrske vojne ... Ste bili med snemanjem tudi vi deležni odmerka presenečenj?**

Presenetilo me je, da so tako malo govorili o posledicah. Mlade častnike, stare od 21 do 28 let, so urili za izstrelitev medcelinskih balističnih raket. Če bi jih izstrelili, bi uničili svet. Osupnila me je lahkotnost, s katero so sprejeli svojo vlogo. Morda sem naiven. Film raziskuje velikanski prepad med občutjem vsakdanjega življenja teh ljudi in grozljivostjo tega, za kar so izurjeni.





Zakon in red



Titicutske norčije

***Tudi nekdo, ki ni družboslovec, to postane ob gledanju vaših 3- ali 6-urnih filmov ... Zakaj morajo biti tako dolgi?***

To je povezano s temami. Če je tema zapletena, se čutim zavezanega ljudem, ki so mi dali dovoljenje, da se ta kompleksnost zrcali v filmu. *Med življenjem in smrtjo* (Near Death, 1989) traja šest ur, saj obravnava problematiko umirajočih, ki jih nehajo zdraviti, ker jim ni več mogoče pomagati. Ta vprašanja so izjemno kompleksna. Ni vseeno, ali je nekdo občasno pri zavesti ali pa je nezavesten. Spremljam bolnike v vsakem teh različnih stanj. Vidimo zdravnike, družinske člane in bolnika, ko je ta pri zavesti, kako skupaj sodelujejo pri odločanju. *Med življenjem in smrtjo* je po eni strani film o tem, kdaj prekiniti življenje, v bolj abstraktnem smislu pa je to film o demokraciji. V vseh filmih me zanima odnos med dobesednim in prenesenim pomenom.

***Ker so vaši filmi tako antikomericalni, me zanima, kako jih financirate. Menda je vsak vaš film najprej prikazan na ameriški javni televiziji PBS?***

Na javni televiziji so prikazali vse moje filme v najbolj gledanem terminu. Običajno prispevajo 18 do 20 odstotkov proračuna filmov, preostali denar pa dobim iz različnih fundacij. Včasih ga tudi ne dobim. Ker pa svoje filme sam produciram, sem njihov lastnik. Če BBC ali ARTE ali slovenska televizija želi kupiti kakšnega, ga mora od mene. Tako zberem dovolj denarja, da preživim in da nadaljujem s snemanjem. Obstaja več fundacij, kot so Ford, McArthur ali Diamond, ki so mi skozi leta vedno stale ob strani.

***Bi se strinjali, da sta v vaših zgodnjih delih v ospredju telo in nasilje, mikrofizika oblasti v vsakdanjem življenju, kot bi rekel Foucault?***

Wiseman tega ne bi rekel ... Nisem začel z načrtom o seriji filmov, v katerih bi bilo nasilje ena od glavnih tem. Ko pa v življenju že marsikaj doživiš in se srečaš z različnimi institucijami, se zaveš, kako pogosto človek doživlja nasilje. To postane pomembna tema. Država nasilje bodisi omejuje bodisi izrablja s policijo ali vojsko. Jetniki v Bridgewaterju so na primer zagrešili najhujše zločine, ki si jih lahko zamislite, zato potrebujemo policijo, da zločine preprečuje in jih razišče. Vojska sme uporabiti silo, ko državljanje ščiti pred domnevnim sovražnikom. Moški in ženske so pogosto nasilni drug do drugega in naloga države je,

da to prepreči ali vsaj ublaži posledice nasilja. Kamor se obrneš, naletiš na neko obliko nasilja, saj gre za značilno lastnost človekovega vedenja.

***Vaši zadnji filmi so mnogo manj politični. Belfast, Maine je čudovit portret ribiškega mesteca, Ples sijajna upodobitev kulturne ustanove, pariškega baleta. Potem sta tu portreta Crazy Horsa (2011), erotičnega kabareta in Boksarske telovadnice ... Še vedno obravnavate človeško telo, a v drugačnem, manj političnem kontekstu. Obstaja razlika med vašimi zgodnjimi in kasnejšimi filmi?***

Sam je ne vidim. Delam tisto, kar me zanima. Končni izdelek mora odražati, kar sem se naučil pri snemanju. *Boksarska telovadnica* na primer ... Boks je zelo nasilen šport. Vendar vse poteka po določenih pravilih. *Boksarska telovadnica* je podobna *Nasilju v družini*, filmom o vojski in o plesu. Ne predstavlja odklona. Ena od tem *Boksarske telovadnice* je tudi omejena uporaba nasilja. Film se navezuje na Afganistan, na streljanje na univerzi Virginia Tech, ko je oboroženi moški ubil 32 študentov... Tisto, kar se trudim delati, so – splošno rečeno – filmi o najrazličnejših vidikih človeškega obnašanja. Plesni filmi ali film o Comédie-Française prav tako spadajo sem. So pa tudi tematsko povezani. Ena od predstav v filmu *Ples* je Medeja. Kaj stori Medeja? Ubije svoje otroke. V abstraktnem smislu je *Ples* povezan s *Sodiščem za mladoletne* (Juvenile Court, 1973) ali s *Titicutskimi norčijami*. Če pomislite na implikacije nekaterih koreografij, vidite povezave med filmi ...

***Če bi čez 500 let razumna nezemeljska bitja po naključju našli letela na vaše filme, kaj bi si po vašem mislila o verjetno že izumrli človeški vrsti?***

Nimam pojma. Všeč mi je misel, da bi se krohotala ...



# FILMSKO OKOLJE OB DRASTIČNEM ZMANJŠANJU PRORAČUNA OSTALO ŠE BREZ 700.000 EUR

Igor Kadunc

KO SMO ZA LETO 2012 NAPOVEDOVALI, DA BODO SREDSTVA, NAMENJENA FILMU, STRMOGLAVILA (GLEJ ČLANEK »JE PODPORA SLOVENSKEMU FILMU V LETU 2012 DOSEGLA DNO?«, *EKRAN*, SEPTEMBER 2012), NAS JE REALNOST ŠE ENKRAT NEGATIVNO PRESENETILA. SFC NI USPEL POČRPATI NIČESAR OD 700.000 € ZA AVDIOVIZUALNE PROJEKTE (V NADALJEVANJU AV), KAR SMO TEDAJ SICER JASNO NAPOVEDALI. Z DANAŠNJEGA STALIŠČA JE ZANIMIV TUDI TEDAJ ZAPISANI ZAKLJUČNI STAVEK: »ČE HOČE FILM PREŽIVETI, JE NUJNO NA OKOPE!«

Kako je lahko prišlo do tega, da se je poleg zmanjšanja z rebalansom za leto 2012 v višini 3,9 mio € prejelo in porabilo še za 700.000 € manj od sicer odobrenega? Torej se je dodatno ministru Šuštaršiču pustilo za en celovečerec sredstev!

Že ob prvih številkah rebalansa proračuna za leto 2012 je bilo jasno, da so novi oblastniki ugotovili, da AV projekti, namenjeni predvajanju na TV-postajah, enostavno ne zaslužijo, da bi se zanje porabilo 1,5 mio €. Morda nekateri projekti resnično niso v celotiuspeli, vendar so bili s tem denarjem financirani projekti, kot sta *Otroci s Petrička* (2007, Miran Zupanič) ali *Aleksandrinke* (2011, Metod Pevec), pa tudi projekti, ki nosijo v sebi dragocene zgodovinske zapise, kot so film o Kocbeku (*Pesnik v pogrezu zgodovine*, 2004, Miran Zupanič), Golem otoku (*Gradimo novi svet*, 2011, Marko Kobe) in podobni. Zagotovo pa so bila ta sredstva naložba v izgradnjo avtorjev in filmskih delavcev in tudi za ustvarjalna iskanja na novem področju AV projektov. Morda zgolj zaradi uredniške politike televizij ti filmi niso bolj prisotni v zavesti gledalcev, saj gre za projekte, ki

so v osnovi namenjeni večkratnim predvajanjem.

Kakorkoli, maja 2012 se je MIZKŠ odločilo, da bo za ta namen odobrilo »le« 700.000 €. Vendar smo že tedaj mnogi vedeli, da bo tudi to morda preveč in bi bilo bolje letos nameniti več sredstev za filme in programske stroške. Za slednje je SFC namreč dobil premalo denarja in je bilo že tedaj jasno, da SFC ne bo mogel izpolnjevati niti starih pogodbenih obveznosti za sofinanciranje filmov, arhivsko gradivo in promocije ter distribucije (kar se je tudi zgodilo). Je to vedelo vodstvo SFC in skušalo MIZKŠ »dopovedati«, da zaradi zamud pri sprejemu rebalansa za AV ne bo moč porabiti vseh za to predvidenih sredstev? Dejstvo je, da tega odgovorni na MIZKŠ niso doumeli in so dodatno ogrozili tako in tako pičila kinematografiji odmerjena sredstva.

Tudi v letu 2012 je ostal problem iz leta 2011, namreč nesposobnost SFC in MIZKŠ, da bi nujno potrebne akte SFC pravočasno sprejeli, da bi se procesi ob omejenih sredstvih vendarle lahko od-

vijali. Gre za potrebne akte za razpise in Program dela in finančni načrt za 2012 (v naprej Program). Za izvedbo AV-razpisa nujni *Pravilnik o izvedbi postopka izbire projektov, pogojih in merilih za izbor avdiovizualnih projektov* je recimo svet SFC sprejel reci in piši šele 12. 6. 2012! Še huje pa je bilo, da je še kasneje, 29. junija, sprejel Program. Ker pa ga mora vedno potrditi še vlada, ga SFC dejansko ni imel do 2. avgusta! Ker je bila vlada pač zasedena z drugimi »pomembnimi« zadevami in jih popoln zastoj pri financiranju starih in novih obveznosti »nekim filmarjem« ni skrbel. Prepričan sem, da se to ne bi zgodilo, če bi imeli še samostojno ministrstvo.

Žal pa direktor SFC in člani sveta v dani situaciji niso uvideli, da lahko nepovratno izgubijo denar. Takoj po sprejemu Programa bi morali objaviti razpis za AV-projekte. Za filme se je namreč vedelo, da se v bistvu ne mudi, kajti denarja za nove projekte s porabo sredstev v 2012 tako in tako ni bilo. Vsak vsaj malo razmišljujoč človek si namreč lahko naredi časovnico razpisa. Nekaj dni je potrebno, da ga Uradni list objavi. Nato je mesec



dni časa za prijavo projektov. En teden za odpiranje in potem vsaj tri do štiri tedne za ocenjevanje. To pomeni, da bi ob polni angažiranosti prišli do osnutka programa najprej v dobrih dveh mesecih. Potem je potrebno pregledati pritožbe in pripraviti pogodbe za podpis. Tudi za to se običajno potrebuje najmanj dva pa do štiri tedne. Tako so prve pogodbe lahko podpisane tri mesece po objavi ali še kasneje. Ker SFC lahko razen 25 % avansa izplačuje šele 30 dni po predložitvi dokumentacije (računov, pogodb avtorjem ...), je jasno, da bi bilo možno, če bi bil razpis objavljen recimo 10. avgusta, porabiti denar za avanse in morda še dodatnih 25 %. Torej namesto 700.000 € največ 350.000 €. Ob tem je moralo biti (ali pa bi moralo biti!) vsem jasno, da je neporabljen denar za SFC izgubljen. Razen, če bi prišlo do dogovora z MIZKŠ oziroma vlado, da se sprejme sprememba Programa.

Vendar očitno dejstvo, da se lahko izgubi denar za »filmarje«, direktorja SFC in članov sveta ni srbelo. Bolj se jim je zdelo potrebno pridobiti denar za pokritje materialnih stroškov in za plače z zaračunavanjem storitev od prijavi. Zaradi tega so kljub ostremu nasprotovanju vztrajali, da SFC sprejme »Tarifo« in z njeno pomočjo zaračuna prijaviteljem za »kot da« storitve okoli 10.000 €. Samo zaradi tega niso objavili razpisa takoj po 2. avgustu, ko bi ga lahko, ampak šele 29. septembra, ko je »Tarifo« potrdila vlada. To pa je bilo usodno prepozno. Če vemo, da potrebujemo od razpisa do prvega podpisa pogodbe štiri mesece, je jasno, da je vodstvo SFC s tako pozno objavo razpisa hote ali nehotе dosegel, da za AV ne bi bil porabljen niti 1 evro! Še več. Rezultati razpisa še sedaj niso javno objavljeni. Nekateri prijavitelji so dobili le obvestila, da so njihovi projekti izbrani. Tako tudi še niso prejeli odločb, kaj šele da bi podpisali pogodbe. Zaradi morda 10.000 € za pokritje svojih plač in materialnih izdatkov so onemogočili sofinanciranje potencialnim avtorjem najmanj v višini 175.000 € (toliko je 25 % avansa od 700.000 € razpisanega denarja). Prepričan sem, da bi jim avtorji izbranih projektov dali 10.000 € denarja kot prostovoljni prispevek za delovanje SFC. Kot »povračilni udarec« dr. Žigi Turku! Tako pa je SFC pobral denar za delovanje, avtorji pa so ostali brez sredstev za ustvarjanje.

Res so se na SFC septembra vendarle začeli zavedati, da bodo izgubili 700.000 €, in so se začeli ukvarjati z rebalansom Programa. Vendar ponovno z velikimi zamudami. Na dnevnem redu sveta se je rebalans pojavil šele 15. 10. 2012, ko ga je svet sprejel. Vendar se je potem ponovno zapletlo, kajti vlada ga do konca leta sploh ni obravnavala. Pa čeprav se je gradivo 10. decembra 2012 vendarle pojavilo med gradivi za obravnavo na vladi. Zakaj MIZKŠ v dveh mesecih ni dobilo potrebnega soglasja drugih ministrstev, ni znano. Zelo verjetno pa je, da dr. Turk ni uspel prepričati dr. Šušteršiča, da bi denar ostal filmskemu področju. To je seveda nedopustno. Da bi do tega lahko prišlo, smo se nekateri zavedali že ob sprejemu rebalansa proračuna države, ko so se izdatki po končanem usklajevanju povečali, prihodki proračuna pa ne. Že tedaj je dr. Šuštaršič napovedal, da bodo izdatki manjši, kot jih je predvideval rebalans proračuna države. To se lahko zgodi samo tako, da vsi upravičenci ne porabijo vsega, kar jim je sicer z odločbami dodeljeno. Pri filmu in še drugod se je zgodilo prav to in minister Šušteršič se je resnično lahko pohvalil, da so bili izdatki proračuna manjši od predvidenih.

Ker vlada ni sprejela spremembe programa SFC, je z 31. 12. 2012 filmska srenja dokončno in nepovratno ostala brez 700.000 €! Za en celovečerni film sredstev! Nekateri so to vedeli že prej. Drugi smo to lahko ugotovili šele kasneje, kajti o tem ni bilo do pred kratkim nobenega podatka. Niti direktor niti člani sveta SFC se za izgubljeno niso opravičili avtorjem in njihovim družinam. Prav tako ne potencialnim gledalcem!

Ampak to jih ni prav nič izučilo. Tudi v leto 2013 je SFC stopil brez veljavnega Programa za 2013! Za znesek razpoložljivega denarja so vedeli od konca novembra, ko je bil sprejet letni načrt za 2013. Pravzaprav so bili s številkami seznanjeni že septembra, ko so o tem razpravljali na svetu SFC. Tako bi ga zagotovo lahko pripravili in sprejeli najkasneje v začetku decembra. Vendar jih slabe izkušnje tega leta niso ničesar naučile. Program so sprejeli šele sredi januarja. MIZKŠ je ponovno potrebovalo mesec in pol, da ga je končno (šele) 5. marca letos sprejel

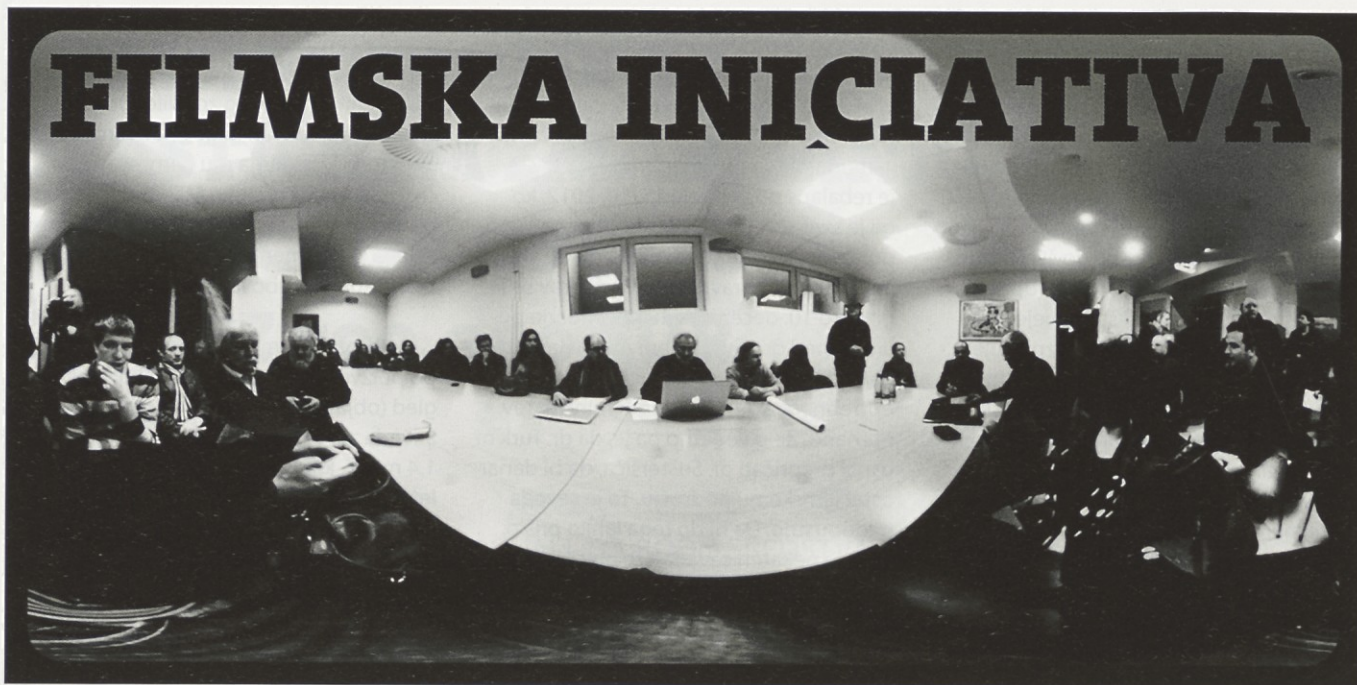
pooblaščen odbor vlade. Glede na tvit dr. Turka smo mu lahko pravzaprav celo »hvaležni«, da se je to zgodilo. Dogajanje okoli imenovanja Igorja Prodnika za direktorja Viba filma mu namreč ni bilo čisto nič všeč. Da lahko MIZKŠ deluje tudi hitreje, je dokaz v tem, da so za sprejem Sklepa o spremembi Sklepa o ustanovitvi Viba filma potrebovali le tri dni!

V soboto, 16. marca, sem Program 2013 po poizvedovanju končno dobil na vpogled (objavljen je na spletni strani SFC). Seveda za AV-medije ni na razpolago 1,4 mio €, kar bi kompenziralo izpad v letu 2012, ampak ponovno le 700.000 €. Torej le za sofinanciranje že objavljenega razpisa. Potrjeni Program 2013 seveda pomeni, da se bodo po dveh in pol mesecih popolnega zastoja v delu SFC vendarle sprostila plačila producentom. Da ne bi gojili preveč iluzij; v programu je zapisano, da novih razpisov v letu 2013 sploh ne bo! To je sicer popolnoma zgrešeno, kajti razpise bi morali objaviti tudi v letu 2013. Ne glede na to, da se bodo lahko izplačila zanje predvidela šele v letu 2014. Brez tega ponovno izgubimo 4 do 5 mesecev. Tako bo lahko prišlo do podpisa pogodb za denar 2014 šele maja 2014 namesto možnega januarja 2014. Res, ponovno velika napaka!

Pregovor pravi, da priložnost zamujena ne vrne se nobena! Zaradi tega sta film oziroma filmska kultura v letu 2012 izgubila še za dodatnih 0,41 % sredstev, v proračunu namenjenih za kulturo (torej je prejel film namesto 2,63 % le 2,22 % vseh sredstev, namenjenih kulturi). Leta 1999 je bilo temu področju namenjenih nekaj manj kot 4%! Eno celo leto delovanja »filmarjev« je tako šlo v nič. Se bo kaj spremenilo z na novo oblikovanim Ministrstvom za kulturo in delovanjem »filmske iniciative«? Tega si močno želimo zaradi čudovitih ljudi, ki ustvarjajo filme še naprej kljub katastrofalnemu delovanju sistema v letih 2011 in 2012. Upanje umre zadnje!

1 »Zaradi vsega omenjenega v letu 2013 nismo sposobni izvesti nobenega javnega razpisa za sofinanciranje realizacije (z izjemo študijskih filmov).« Glej: Program 2013, stran 8.





Obisk ministra

## ALI KAKO NAM JE FILMARJEM USPELO ŽALOSTNO, VSESLOVENSKO BORBO PROTI NEKOMU ALI NEČEMU PREOBRAZITI V STROKOVNO, POVEZANO, KONSTRUKTIVNO TELO, KI PODPIRA IN JE ZA SLOVENSKI FILM.

V času samostojne Slovenije se je nabrala vrsta varčevalnih ukrepov, nesorazmerno usmerjenih na filmsko področje, ki je že pred tem uživalo enega najmanjših deležev kulturnega proračuna, ne glede na dejstvo, da je prav film najdražja izmed umetnosti. Ti ukrepi terjajo najmanj pojasnila (precej zgovorni so že podatki, razvidni iz priloženih tabel). Celovito analizo stanja ter predloge, ki so lahko osnova za potrebne ukrepe za izboljšanje stanja, pripravlja delovna skupina **Financiranje filmske in avdio kulture ter distribucije** znotraj filmske iniciative.

Večina delujočih na filmskem področju ima status samostojnega delavca v kulturi ali samostojnega podjetnika. Ta položaj se je precej poslabšal, nerazumljivo so bili zaostreni pogoji za pravico do plačila osnovnih prispevkov iz proračuna, soočeni smo z minimalnimi možnostmi redne zaposlitve, delo je neredno, dohodki nestalni, plačila prihajajo z velikimi zamiki po končanih večmesečnih projektih (in povsem brez zavarovanja, če gre naročnik medtem v stečaj ali postane nesolventen). Tu so še neplačan dopust in bolniški stalež, odsotnost dodatkov, kot so regresi in božičnice, minimalne možnosti

najmanjša bančnih kreditov itn., kjer so še dodatno občutljiva kategorija ženske različnih poklicev s področja filma, samozaposlene v kulturi in matere. Na državni ravni se zadnje čase govori o mladi generaciji brez možnosti zaposlitve, samostojni delavci v kulturi pa smo že vsaj 20 let nezakonito diskriminirana manjšina brez osnovnih delavskih pravic, v povprečju plačani le tretjino tega, kot bi bili za isto opravljeno delo v redni službi za nedoločen čas. Kršitve niso uslišane, ker ni sindikata, ki bi nas zastopal na svobodi, ker nam je država določila, da smo delodajalci in ne delojemalci ... To problematiko podrobneje nagovarja delovna skupina »avtorji« znotraj filmske iniciative: **Izhodišča za rešitve problemov filmskih ustvarjalcev**, sicer pa podpiramo tudi delovanje sindikata Glosa in društva Asociacija ter njune predloge za izboljšanje položaja kulturnih delavcev. Znotraj tega ranljivega sektorja smo slovenski filmarji fascinanten fenomen. Ne zato, ker smo pre-delali *proti* in rojevamo *za*, ali zato, ker bi se že vse ostale panoge v kulturi, gospodarstvu, zdravstvu, šolstvu, turizmu ... zdavnaj med sabo požrle, kdo je bolj upravičen do sredstev, če bi se morale med sabo trgati za take finančne drobtinice,

filmarji namreč nimamo za kruh že toliko časa, da smo tega navajeni. Fenomen smo zato, ker nismo stopili skupaj iz socialne podhranjenosti, čeprav je tu, ves čas boleče prisotna. Stopili smo skupaj, ker imamo radi slovenski film, ker verjamemo vanj, ker vemo, kako zelo jasno slovenski film drvi v izumrtje s Prodnikom kot državnim uradnikom, saj smo to že večkrat doživeli. Stopili smo skupaj, ker je slovenski film naš otrok in ga ne damo.

Film je sedma umetnost, kategorizira se kot kulturna dobrina in je javno dobro tako kot drugi segmenti umetniškega ustvarjanja, šolstvo in zdravstvo. Filmarji smo že leta edini, ki se borimo zanj in na neustrezen položaj opozarjamo javnost in državo, zlasti slednja se do njega obnaša kot do sirote, ki ji kot nujnemu zlu odmerja čim manjše finančne obveznosti. »Navadnega državljana« bi brzkone presenetil podatek, da slovenski filmski delavci z dejavnostjo v realnem sektorju vsako leto v državo vplačamo približno 12 milijonov EUR z davki iz dejavnosti, če prištejemo še zasebno in javno televizijsko produkcijo, pa ta številka naraste na pribl. 55 milijonov, medtem ko je država



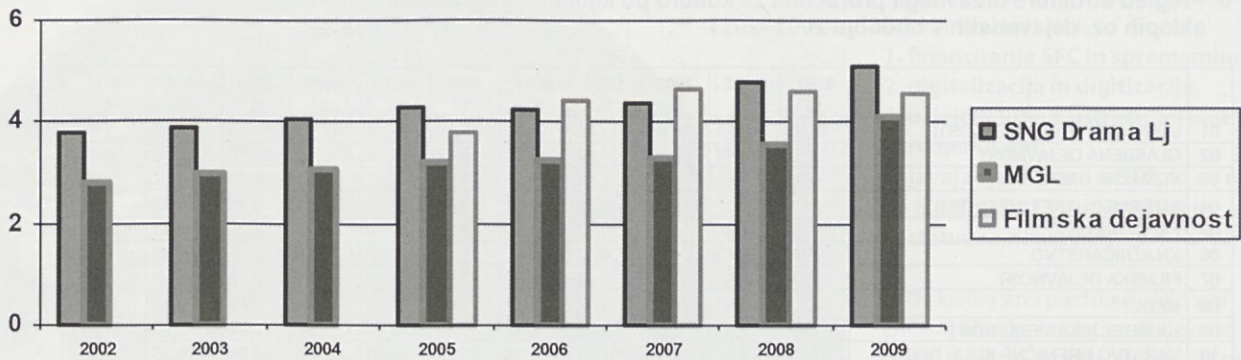


Tabela kaže na to, da dobi samo od MK vsaka od dveh večjih gledaliških hiš s strani Ministrstva za kulturo več ali primerljivo vsoto denarja, kot ga država namenja za vso filmsko dejavnost skupaj (v mio EUR)! Vir: Analiza stanja na področju kulture s predlogi ciljev za nacionalni program za kulturo 2012–2015, Ministrstvo za kulturo RS Ljubljana, marec 2011

v proračunu za filmsko ustvarjalnost v letu 2012 namenila 3,8 milijona evrov. VSAK CENT, KI GA DRŽAVA VLOŽI V SLOVENSKO FILMSKO PRODUKCIJO, JE TAKO PLAČAN IZ DAVKOV, KI JIH V PRORAČUN PLAČUJEJO AVDIOVIZUALNA BRANŽA, FILMSKI DELAVCI IN PRODUKCIJE. »NAVADEN DRŽAVLJAN« V FILM NE VLOŽI NIČESAR! Še več: iz davkov, ki jih država dobi iz filmske produkcije, se krpa luknja v zdravstveni in pokojninski blagajni, kar je v neformalnem pogovoru pred letom dni potrdil tudi zdaj že nekdanji minister dr. Žiga Turk. Filmska produkcija pa je tesno povezana tudi z drugimi gospodarskimi panogami: s hotelirstvom in gostinstvom, logistiko in transportom ter turizmom nasploh.

V Sloveniji ta dejstva v javnosti, ki kreira mnenje zunaj strokovnih krogov, pomenijo malo ali skoraj nič. Videti je, da se kolumnisti, mnenjski voditelji in predstavniki javnosti brez jasnih motivov že desetletja zelo uporno in zavzeto borijo, da bi filmu nataknilo masko desetega brata, Karoline Žašler, outsiderja. V javnost se z deklarativno odločnostjo plasirajo parole: »Slovenski film je slab, nihče ga ne gleda, slovenski filmarji so zajedalci in pijavke davkoplačevalskega denarja, film je pop, naj gre na trg, pa bomo videli, kdo preživi ...« Ustvarjalci, ki smo s srcem in dušo pri filmu, vztrajamo, se borimo in že več kot desetletje dokazujemo, da nič od naštetega ne drži. *Gremo mi po svoje, Petelinji zajtrk, Kruh in mleko, Slovenka, V lero, Odgrobadogroba, Aleksandrinke, Vučko, Trst je naš, Nikogaršnja zemlja, Parada ...* Najbolj gledan slovenski film vseh časov, beneški lev, oskar, nominaciji za študentskega oskarja, srce Sarajeva, množica nagrad na mednarodnih festivalih ... Parole ostajajo, mi pa ustvarjamo v vedno slabših pogojih.

S kompleksnim problemom prepletanja različnih področij (kultura, finance in gospodarstvo) se ukvarja delovna skupina **Produksijsko okolje**, ki si prizadeva za razvoj stimulativnega produkcijskega okolja, neodvisnega od dnevne politike. Zavzema se za uvedbo ustrezne davčne vzpodbude, izvajanje zakonjenega financiranja kinematografske dejavnosti s strani izdajateljev radiodifuzijskih programov (nacionalna televizija delež naročnine, komercialne televizije delež od trženja), ustanovitev filmske komisije v sklopu SFC, ki bo skrbela za servis domačim in tujim produkcijam, ki bi snemale v Sloveniji (dovoljenja, lokacije ...), ter druge izvenproračunske vire iz naslova prikazovanja filmov, kabelskih operaterjev, ponudnikov mobilne telefonije, internetnih

priključkov ...) ter za promocijo slovenskega filma v tujini.

Deklarativna odklonilnost do slovenskega filma ne glede na dosežke, nagrade in poznavanje situacije spodbuja in krepi predsodke pri ljudeh. Slovenski film je slab, moja točka pričakovanja je ničelna, torej mu ne dam priložnosti, tako suvereno ohranjam lastno nepremakljivo prepričanje. Konstruktivna kritika pa zahteva premislek in poznavanje tematike in ne služi destrukciji zaradi nje same. Glede na to, da je med vsemi ustvarjalnostmi avdiovizualna danes najmočnejša, najhitrejša in najdostopnejša, sta vzgoja in izobraževanje ključna za kakovostno in kompetentno presojanje informacij in del tako v smislu vsebine kot forme. Zato mora



Po prvi zasedbi Vibe



## 5. Pregled strukture državnega proračuna za kulturo po ključnih programskih sklopih oz. dejavnostih v obdobju 2001 -2011

	2001 %	2002 %	2003 %	2004 %	2005 %	2006 %	2007 %	2008 %	2009 %	2010 %	2011 %
01 UPRIZORITVENE UMETNOSTI	14,92	15,98	15,69	14,91	14,25	13,84	13,37	13,12	13,10	13,97	14,29
02 GLASBENA DEJAVNOST	17,57	17,79	17,53	16,82	16,81	15,82	14,95	15,06	14,49	15,69	15,66
03 VIZUALNE UMETNOSTI	4,61	5,24	4,81	4,62	4,51	4,52	4,91	5,35	4,83	4,37	4,51
04 INTERMEDIJSKE UMETNOSTI <sup>3</sup>			0,31	0,29	0,27	0,62	0,37	0,34	0,40	0,52	0,49
05 ZALOŽNIŠTVO	2,78	2,64	2,52	3,28	3,10	3,22	3,09	3,25	3,04	3,49	3,33
06 KNJIŽNIČARSTVO	6,95	6,53	6,57	6,34	6,57	6,87	6,37	6,09	5,69	5,69	5,66
07 FILMSKA DEJAVNOST	4,03	3,93	3,12	3,07	3,50	3,70	3,63	3,31	2,76	3,00	3,32
08 MEDIJI <sup>1</sup>		0,53	0,62	1,87	3,59	3,12	3,08	2,90	2,69	2,39	2,35
09 LJUBITELJSKA DEJAVNOST	2,66	2,56	2,51	2,40	2,48	2,47	2,38	2,29	2,48	2,72	2,71
10 VARSTVO PREMIČNE KULT. DED.	17,74	17,94	18,28	17,51	16,94	16,84	18,50	18,98	18,04	16,25	16,71
11 VARSTVO NEPREMIČNE KULT. DED.	11,20	11,66	11,56	9,75	11,30	11,78	11,97	10,07	9,32	13,48	13,35
12 MANJSINSKE SKUPNOSTI V RS	0,54	0,55	0,48	0,52	0,62	0,69	0,71	0,74	1,36	1,27	1,31
13 SLOVENCİ ZUNAJ RS <sup>5</sup>	0,59	0,82	0,76	0,73	0,70	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
14 MEDNARODNO SODELOVANJE <sup>2</sup>	2,15	0,25	0,27	0,24	0,37	0,33	0,63	1,02	0,21	0,31	0,38
15 SAM. USTV. NA PODR. KULTURE	2,67	3,02	3,15	3,08	2,98	2,92	2,99	2,88	2,40	2,76	3,08
16 ŠTIPENDIJE	0,40	0,40	0,47	0,50	0,53	0,50	0,47	0,44	0,41	0,43	0,43
17 INVESTICIJE IN INV. VZDRŽEVANJE	7,90	6,80	7,67	9,36	6,37	8,13	7,62	9,58	14,33	8,20	5,61
18 OSTALO	0,60	0,57	0,47	0,58	0,98	0,44	0,57	0,58	0,61	1,46	2,22
19 UPRAVNI ORGAN MK <sup>4</sup>	2,69	2,78	3,21	4,11	4,13	4,19	4,39	4,00	3,84	3,99	4,58
<b>SKUPAJ</b>	<b>100,00</b>	<b>100,00</b>	<b>100,00</b>	<b>100,00</b>	<b>100,00</b>	<b>100,00</b>	<b>100,00</b>	<b>100,00</b>	<b>100,00</b>	<b>100,00</b>	<b>100,00</b>

<sup>1</sup> Sredi leta 2002 se je začelo z izvajanjem zakona o medijih (UL 35/2001, UL 54/2002),

<sup>1</sup> V letu 2003 so bile iz Urada RS za informiranje prenesene postavke: Programi RTV za tujino, Sofinanciranje glasil za slepe in slabovidne, Sofinanciranje glasil za gluhe

<sup>2</sup> V letu 2002 so na postavki 7114 - Mednarodno sodelovanje ostala le sredstva, ki so neposredno vezana na mednarodno sodelovanje MK, sredstva za mednarodno sodelovanje izvajalcev kulturnih programov in projektov pa so se prenesla na programske postavke

<sup>2</sup> V letu 2008 vključena tudi sredstva iz proračunske postavke 6337 - Predsedovanje EU in 9081 - Predsedovanje EU - donacija

Vir: MIZKŠ, junij 2012

kulturna politika sprejeti ustrezne sistemske ukrepe, s katerimi bo spodbujala dve vrsti procesov: izobraževanje in vzgojo publike ter izobraževanje za poklice v kulturi na filmskem področju. Podrobneje se s tem perečim problemom upadanja kakovosti vsebine, oblike in poglobljenega razumevanja ukvarja delovna skupina **Izobraževanje** znotraj filmske iniciative. Po medresorski uskladitvi z ministrstvom za šolstvo je potrebno v šolskem sistemu okrepiti učne vsebine in pedagoške aktivnosti, ki vodijo k večji ozaveščenosti otrok in mladih pri dojetju in razumevanju medijev gibljivih slik, zlasti filmskih in televizijskih. Ti mediji sodijo med ključne sooblikovalce kolektivne in individualne zavesti, zato so pogosto uporabljeni kot nosilci sporočil, ki z učinkovanjem na domišljijo naslovnikov manipulativno oblikujejo njihove predstave, želje in strahove. Prepoznavanje strategij manipulacije in senzibilizacija publike za umetniško dojetje in izražanje sta cilja, h katerima mora stremeti kulturna politika, ki si prizadeva za zrelo in razmišljujoče občinstvo. Na podlagi ustreznih sistemskih ukrepov morajo javne kulturne ustanove

vključno z nacionalno radiotelevizijo nameniti posebno pozornost produkciji in prikazovanju kakovostnega programa za otroke in mladostnike. S to tematiko se podrobneje ukvarja delovna skupina **Strategija, vzgoja, festivali, digitalizacija**.

Delovna skupina **Neodvisnih producentov** znotraj filmske iniciative pričakuje predvsem izvajanje doslej zapisanih obvez in pravno delovanje okolja, ki bo omogočalo normalno delo (pravočasni, redni razpisi ob rokih, ki zagotavljajo strokovno izbiro, usklajevanja in podpis pogodb za realizacijo filmov ob rokih, ki so pogoj za kakovostno delo, koordinirani datumi razpisov ...). SFC in RTV Slovenija morata delovati na osnovi sprejetih zakonov! Pri SFC podpiramo vse spremembe zakonodaje, omenjene v drugih prispevkih, ki bodo omogočile zadostno finančno podporo in izboljšale osnove delovanja. V tem smislu pričakujemo tudi dejansko izvajanje izpolnjevanja zaveze za sofinanciranje kinematografske produkcije s strani izdajateljev radiodifuzijskih programov RTV Slovenije in kabelskih transponderjev.

Delovna skupina Položaj FS Viba Film je podrobno pretehtala možne sistemske rešitve in smiselne umestitve FS Viba film v produkcijski prostor, pri čemer je zelo pomembno, da Studio Viba film ne bo neloyalna konkurenca v realnem sektorju, da se ga smiselno umesti v avdiovizualne produkcije nacionalnega pomena, da se ponovno pretehta usoda prostorov piranskega studia Viba film na Fornačah (več o tem v *Ekranu*, december/januar 2012/2013; op. ured.) ter da se investira v digitalno snemalno opremo, saj je obstoječa tehnična oprema po vseh standardih zastarela.

To, da je film znotraj kulture v Sloveniji obravnavan tako, kot je, nas je na čuden način okrepilo. Navajeni smo podhranjenosti, dolžnosti brez pravic ter samoiniciativnega grizenja skozi razumevanje struktur, kratkoročnih in dolgoročnih načrtov, prebiranja in tolmačenja zakonov, njihovih podtekstov, predvsem pa smo vajeni tega, da nihče drug ne bo poskrbel za nas. Vse to moramo početi sami, v prostem času! Zato smo tudi zmogli zbrati in uskladiti toliko konstruktivnih predlogov reševanja situacije v tako kratkem času, česar morda kar nekaj





Pred zaklenjenimi vrati

sindikatom, ki se borijo za svoje pravice, ni uspelo nadgraditi z vizijo, kako pripomoči k celostni, tudi finančni viziji rešitev. Pravzaprav se filmska iniciativa ni začela s »povratkom« Prodnika oziroma z njegovim nedavnim imenovanjem na mesto direktorja Vibe. Iniciativa je tu že ves čas. To imenovanje je zgolj povod, da se je spontano zbrala velika večina nas, ki smo med vsakodnevno borbo za preživetje uvideli, da če ne stopimo skupaj in preprečimo takšne samovolje, v zelo kratkem času ne bo snemal nihče, ker filma preprosto ne bo več.

Slovenski filmski center je vizijo za razvoj slovenskega filma na 43 straneh oddal prejšnjemu t. i. superministru, ki se po sedmih mesecih nanjo ni niti odzval, sicer pa že pred tem ni upošteval nobenega predloga posameznega sektorja filmske stroke, pa naj je ta prišel s strani Društva slovenskih režiserjev, producentov, filmskih ustvarjalcev ...

Skozi konstruktivni dialog med nami, ustvarjalci in delavci se je pokazalo ne le, da prvič sedimo skupaj v tolikšnem številu, da puščamo osebne interese ob strani za voljo skupnega cilja in da se pogovarjamo o ključnih vprašanjih, o strategiji razvoja na področju kinematografije, temveč tudi, da filmska iniciativa zmore delovati po principu neposredne demokracije. Pomembno je, da nas je vključenih več kot sto aktivnih ustvarjalcev. Pomembno, da nas je dejavnih veliko mlajših ustvarjalcev, ki jim še niso uspeli nadeti take ali drugačne politične opredelitve, povezane s preteklostjo, v imenu tega, da bi se pozabila vsebina, na katero vsi opozarjamo.

Ta pa se tiče tako neposredno nas kot naših potomcev in naslednikov!

Medtem ko smo dva meseca intenzivno pripravljali obširnejši dokument s tematiko, ki smo jo poskušali na tem mestu res na kratko povzeti, je Igor Prodnik tudi formalno postal direktor FS Viba film in nam prepovedal zbiranje v prostorih Vibe (kasneje je bil prepovedan vstop le novinarjem). Izvoljena je bila nova vlada, ki je vrnila samostojnost Ministrstvu za kulturo in prvi obisk novega ministra je bil ravno pri filmski iniciativi. Predstavili smo mu nujne ključne ukrepe in se dogovorili za soustvarjanje kulturne politike na področju kinematografije z dialogom. Pozitivno smo presenečeni nad ministrovim podrobnim poznavanjem pereče tematike in zadovoljni s konstruktivnim dialogom, ki pa brez popravkov na področju financ dolgoročno ne bo mogel bistveno prispevati k spremembi situacije.

Dr. Uroša Grilca smo tako seznanili s petimi urgentnimi točkami:

1. financiranje SFC in sprememba ZUJF,
2. digitalizacija in digitizacija,
3. oživitev Vibe z ustreznimi statusnimi spremembami,
4. izvajanje zakona o SFC, ki se nanaša na izdajatelje TV-programov in
5. status samozaposlenih v kulturi.

Na kratko smo predstavili delo vseh skupin znotraj filmske iniciative. Rojeva se dokument, ki bo po zagotovitvi novega ministra za kulturo osnova za nacionalni program v kulturi na področju kinematografije. V zadnjem mesecu in pol je namreč iniciativa pokazala, da je konstruktivno telo, ki hoče s svojimi pobudami in izkušnjami, strokovnim teoretičnim in praktičnim znanjem usposobljenih posameznikov s področja filma vplivati in soustvarjati slovensko filmsko politiko.

Govorimo lahko o največji enotnosti filmske stroke doslej in o veliki ambiciji za urejanje filmskih težav. Zavzemamo se za avtonomijo filmske kulture ali za filmsko zbornico. Tako kot volja oblastnikov ne uresničuje skupnega interesa po cvetoči filmski kulturi, bi se tudi naše zahteve lahko izrodile v cehovsko sebičnost. Zato predlagamo takšno razmerje moči, da ima vsaka stran polovico glasov oziroma moči odločanja v vseh organih, ki vse do vladne ravni upravlja z usodo slovenske kinematografije.

**V duhu filmske iniciative poskušala strniti Barbara Zemljič, samostojna delavka v kulturi, scenaristka in režiserka.**  
Foto: Klemen Dvornik, režiser.



Prvo zasedanje filmske iniciative



Katja Čičgoj

# Film po maju, ki se nikoli ni zgodil

## Olivier Assayas: Nekaj je v zraku

Carlos

»V ZGODOVINSKIH FENOMENIH, KOT SO BILI REVOLUCIJA 1789, PARIŠKA KOMUNA, REVOLUCIJA 1917, OBSTAJA DEL DOGODKA, KI JE VSELEJ NEZVEDLJIV NA KAKRŠEN KOLI DRUŽBENI DETERMINIZEM ALI KAVZALNO VERIGO. /.../ DOGODEK SAM JE LOČITEV, PRELOM S KAVZALNOSTJO; JE CEPITEV, DEVIACIJA BREZ ZAKONOV, NESTABILNO STANJE, KI ODPRE NOVO POLJE MOŽNEGA. /.../ DOGODEK LAHKO PREOBRNEMO, ZATREMO, ASIMILIRAMO, IZDAMO, A VSELEJ OSTAJA NEKAJ, KAR NE MORE ZASTARATI.«<sup>1</sup>

Deleuze in Guattari s temi besedami začeta svoj esej s polemičnim naslovom *Maj '68 se nikoli ni zgodil* (o tem, zakaj se ni, v nadaljevanju). V uvodu govorita o dogodkih, ki so se tako zelo zgodili, da so pustili sledi, resonance in odmeve, ki so se širili v nepredvidene smeri; ki so proizvedli

ostanek, katerega del vselej ubeži vsakršnim »aparatom zajetja«. Na prvi pogled bi lahko rekli, da delno avtobiografska pripoved o odraščanju skupine najstnikov v začetku 70. let v Franciji *Nekaj je v zraku* (Après mai, 2012, Olivier Assayas) sestoji prav iz lovljenja tovrstnih odmevov burnih dogodkov maja 1968 v Franciji. Avtorjev alter ego, umetnik (slikar in kasneje filmar), študent ali šolar ter politični aktivist Gilles, ter njegovi politični sopotniki so kakor »rojeni v napačnem času«, z zamudo: premladi, da bi sodelovali v slavnih študentskih vstajah leta 1968, tri leta kasneje lovijo odmeve burnih dogodkov z gverilskimi akcijami, s tiskanjem političnih plakatov, z raznašanjem mobilizacijskega tiska, s sestankovanji in z romantičnimi dogodivščinami, v katerih odmeva dediščina predhodno osvobojene ljubezni in seksualnosti, s skupnimi popotovanji in srečanji z drugimi aktivisti (na jugu Italije), z umetniškimi ustvarjanjem in s tem povezanimi razpravami (avtonomna ali agitacijska umetnost?). Vse to seveda v eksploziji barv

in luči ter ob spremljavi zvočne kulise, stkane iz popularnih skladb tistega časa, ki gledalca nemudoma posrkajo v razburkano (post) revolucionarno vzdušje filma, ki skuša na vse kriplje zadržati predpono post- (*après*) in podaljšati revolucionarni maj, kolikor je le mogoče.

Assayasu gotovo ni moč očitati, da ne bi znal s preišljenim izborom kostumografije, scenografije, vizualnega sloga snemanja, oblikovanja zvoka ter kulturnih referenc (sveta trojica čtiva takratnih revolucionarjev: Marx-Mao-Pascal) učinkovito poustvariti nekega preteklega časa in okolja, kot je pokazal v domala vseh svojih historičnih filmih, od katerih sta pričujočemu po tematski naravnosti vsak na svojem koncu najbližja miniserija *Carlos* (2010) o latinskoameriškem teroristu/borcu za svobodo PLO na eni strani ter avtobiografski intimistični *Mrzla voda* (L'eau froide, 1994) na drugi strani. Zlasti slednje, tudi delno avtobiografsko delo, ki prav tako zasleduje ljubezensko zgodbo med

1 Deleuze, Gilles in Guattari, Félix: *May 68 Did Not Take Place* [Online]. Dostopno na spletnem naslovu: <http://bit.ly/pwskxk>.



nekim Gillesom in neko Christine, ki ju prav tako igrata še neveljavljena igralca, močno spominjajoča na lika iz filma *Nekaj je v zraku*, kar kliče po primerjavi z le-tem. A medtem ko *Mrzla voda* ne želi biti drugega kot delno avtobiografska slika sentimentalnega dozorevanja nekega mladeniča, to ostaja tudi film *Nekaj je v zraku*, kljub nemara zavajajoči obljudi (izvirnega) naslova in začetka filma. Politična kulisa tega filma namreč obenem paradoksalno razpre njegov tematski domet, a ne dovolj, da bi politizacija mladih postala samosvoja tema, vredna raziskave, vsaj ne znotraj samega filma.

Četudi se film začne prav z gverilskimi akcijami mladih (post?)revolucionarjev, postane kmalu jasno, da so dogodki po maju 1968 v Assayasovem filmu res zgolj živopisna, čutno bogata kulisa, ki pa zbledi ob osredotočenosti naracije na Gillesa, njegova prijateljstva, politična prepričanja, umetniški razvoj in predvsem njegove sentimentalne peripetije v razpetosti med neulovljivo, eterično lepo vilinsko Laure in bolj vsakdanjo tovarišico v boju Christine. Odmevi maja 1968, s katerimi smo začeli zapis, v Assayasovem filmu tako ostajajo bolj slogovne narave, prijetna, nemara v svoji kulturnozgodovinski rekonstrukcijski funkciji še preveč učinkovita kulisa, ki zavoljo svojega instantnega delovanja na način mmemotehničnega stroja zastavlja vprašanje, ali nemara ne sestoji bolj iz (prek osebnega in kulturnega spomina destiliranih) klišejev o »generaciji 68« ali v tem primeru »generaciji post-68« kot pa iz kake zgodovinske raziskave. V redkokaterem filmu so namreč domala vsi akterji obenem mladi, lepi, izobraženi, očarljivi, revolucionarno angažirani, filozofsko navdahnjeni, umetniško senzibilni in seveda, zaljubljeni; malokateri francoski režiser je v enem samem filmu ustvaril več francoskih klišejev kot katerakoli (pogosto iz anglofonskih dežel izhajajoča) ironična karikatura francoske kulture.

In vendar ni nujno, da redukcijo političnega dogajanja v Franciji po 1968 na status gole estetske kulise za sentimentalno dramo, ki meji že na karikaturu, vidimo zgolj in samo kot partikularno hibo obravnavanega filma, saj ima nemara tudi kulturnozgodovinske konotacije, ki izhajajo iz točno določenega kraja in časa, v katerega je umeščeno samo filmsko dogajanje. Postavitev dogajanja v najbolj neposredni čas po maju 1968 na-



Mrzla voda

mreč obenem omogoča, kot je že nakazano, premislek načinov morebitnega prelivanja potenciala tedanjih dogodkov oz. odsotnosti prelivanja presežkov tega dogodka, ki bi utegnili še učinkovati. Drugače: Assayas v svojem filmu, hote ali ne, skorajda demonstira uvodoma omenjeno tezo Deleuza in Guattarija, da se maj 1968 nikoli ni zgodil. Poglejmo, zakaj:

*»Družba mora biti sposobna oblikovati kolektivne dejavnike izjavljanja, ki se skladajo z novo subjektivnostjo na način, da si bo ta želela lastne spremembe. /.../ Sledeč letu 68 v Franciji, nasprotno, oblasti nikoli niso opustile ideje, da 'se bojo stvari umirile'. In nedvomno, stvari so se umirile, a pod katastrofalnimi pogoji. Maj 68 ni bil niti rezultat, niti reakcija na krizo. Ravno nasprotno. Trenutna kriza v Franciji je zagata, ki izhaja neposredno iz nesposobnosti francoske družbe, da bi asimilirala maj 68. Francoska družba je pokazala radikalno nesposobnost, da bi ustvarila subjektivne investicije na kolektivnem nivoju, kar je zahtevalo gibanje leta 1968.«<sup>2</sup>*

V kolikor nek (revolucionarni) dogodek oz. dogodek kot tak določa to, da vselej vsebuje nek presežek, ki se ne ujema z vzročno-kavzalno logiko razlage; v kolikor dogodkovnost nekega dogodka sestoji iz razpiranja potenciala možnega delovanja in drugačnih načinov subjektivizacije nje-

govih udeležencev, lahko rečemo, da zaradi neuspeha francoske (ali evropske ali kar svetovne) družbe, da bi ustvarila prostor za razvoj drugačnih načinov subjektivizacije, ki jih je maj 1968 razprl, zaradi nemožnosti, da bi pustili dogodku odmevati tudi v post- in postpost obdobju, se maj 1968 (kot tovrstni dogodek) pravzaprav nikoli ni zgodil. Status gole filmske kulise, na katerega je reducirana politizacija mlade generacije po letu 1968 v Assayasovem filmu, je nemara naposled edini preostanek tega ne-dogodka, če sledimo Deleuzu in Guattariju, in ne zgolj narcistična kaprica režiserja, ki ga bolj kot politični dogodki zanima slikanje lastnega sentimentalnega in umetniškega razvoja. Assayas v svojem filmu, prek miniminutaže, namenjene drugim akterjem iz Gillesove okolice, nakaže več možnih načinov razblinjanja revolucionarne gorečnosti: hedonizem med zabavami in drogami, vzhodna spiritualnost, potovanja, umetniško ustvarjanje, druženje ... Le politične spremembe ali nadaljevanje borbe za politične spremembe poniknejo nekje med pisanimi kostumi in sentimentalno zvočno kuliso. Z obilo anahronizma bi lahko rekli, da mladi Assayasovi (post)revolucionarji niso znali ali tudi, zaradi družbene klime, zmogli upoštevati »nasvetov«, ki jih je Žižek (v svoji sicer problematični pedagoški maniri) nedavno delil udeležencem gibanja Occupy:

*»Ne zaljubite se sami vase, v prijetne trenutke, ki jih doživljate tukaj. Karneval je cenen – resnični preizkus njegove vrednosti pride dan*





Nekaj je v zraku

potem, na ravni sprememb v vsakdanjem življenju. Zaljubite se v trdo in potrpežljivo delo – to je šele začetek, ne zaključek.«<sup>3</sup>

Kar seveda velja tudi in predvsem za protagonist Gillesa. Izbira njegove življenjske poti, ki jo naslika Assayas, tako nemara ni zgolj določena osebna izbira, temveč je simptomatična za celo generacijo, ki ji ni bilo dano ustvariti »drugačne subjektivne investicije na kolektivni ravni,« kot bi dejala Deleuze in Guattari: na sentimentalni ravni ga je pot nesla od nihanja med eterično Laure, ki se je izgubila v hlapih alkohola in drog na burnih zabavah, ter angažirano Christine, ki je na lastni koži s skupino italijanskih levičarskih filmarjev izkusila pogosto mačistično hipokrizijo deklarativno še tako revolucionarnih skupin, k iskanju samolastne poti; v umetniškem smislu pa od nihanja med samoizpolnitvijo z raziskavo slikarskega medija (iz revolucionarnega vidika »buržoazna« umetniška pozicija) ter oblikovanjem propagandnih letakov za politične cilje, k samoizobrazbi na polju (avantgardnega) filma v Londonu. Med mladostniškim uživaštvom in revolucijo Gilles izbere – (filmsko) umetnost. Skratka, kar je o filmu na koncu svojega teksta zapisal navdušen kritik *Le Monde*, (na žalost!) nedvomno drži: »Ta najstnik iz časa po maju je našel svoje mesto v svetu in film je tisti, ki mu je to mesto ponudil.«<sup>4</sup> Vendar pa v tem

težko najdemo razlog za optimizem, četudi utopične vrste. Je »preživetje v filmu« res kaka tolažba za neuspelo revolucijo?

Pa vendar, če poskusimo ponovno premisliti Assayasov film in mesto, ki ga ta odmerja (post)revolucionarnim vrenjem kot (abortiranim?) odmevom dogodkov iz leta 1968, lahko nemara njegovo intimistično naravnost pri slikanju političnega delovanja, njegovo osredotočenost na kulturne elemente teh odmevov in ne toliko na neposredne politične učinke ali potenciale – osredotočenost na glasbo, modo, umetniško ustvarjanje, načine mišljenja, ideološke razprave, porajajočo se duhovnost, oblike ljubezenskih zvez, organizacije vsakdanjega življenja ipd., vidimo kot artikulacijo prav tistega poskusa premene načinov subjektivizacije, ki jih je sprožil maj 1968, ne glede na to, da se zaradi »nemožnosti francoske družbe, da bi asimilirala maj 68«, naposled, kot pravita Deleuze in Guattari, ta nikoli ni zares zgodil.

Ali drugače, če skušamo odmisлити narcisizem avtobiografske naravnosti filma, lahko v njem razberemo tudi ključno korekcijo asketske naravnosti Žižka (in podobnih) k političnim bojem. Namreč, četudi seveda ni dovolj uživati v protestniški zabavi, je po



Nekaj je v zraku

drugi strani res, da ni protestov brez užitka v protestih – ni revolucije brez karnevala in ni politične spremembe brez vsaj kančka (narcisoide) zaljubljenosti vase oziroma v drugačne načine subjektivizacije, ki jih vsakokratna borba razpira. Četudi so bili odmevi maja 1968 po svojih dejanskih političnih učinkih še tako majhni ali nezaznavni, četudi so jih zasenčile spremembe na polju umetnosti in kulture, četudi se dogodek kot tak torej v političnem smislu pravzaprav »ni zgodil«, pa nič ne more zabrisati dejanskega užitka v revolucionarnem karnevalu, dejanskega iskanja drugačnih načinov subjektivizacije. Ali kot sta zapisala Deleuze in Guattari:

»Maj 68 je iz reda čistega dogodka, osvobojen vsake normalne in normativne kavzalnosti. Njegova zgodovina je 'serija amplificiranih nestabilnosti in valovanj.' Leto 1968 je prineslo serijo agitacij, gestikulacij, sloganov, slaboumnosti in iluzij, a to ni tisto, kar šteje. Kar šteje je vizionarski fenomen, kakor da bi družba nenadoma zaznala, kar je nevdržno v njej sami in obenem uvidela možnost spremembe. To je kolektivni fenomen vrste: 'Dajte nam možno, ali pa se bomo zadušili.' Možno ni pred-obstoječe, temveč ga dogodek šele ustvari. Je stvar življenja. Dogodek ustvari novo eksistenco, proizvede novo obliko subjektivnosti (nov odnos do telesa, do časa, seksualnosti, do neposrednega okolja, kulture, dela).«<sup>5</sup>

Ključno vprašanje ostaja, kako ustvarjene nove načine eksistence, nove tehnike subjektivizacije, predvsem pa uvid v možnost spremembe stanja stvari narediti odmevne drugače kot prek prizme (pravzaprav reakcionarne) nostalgije ali pa večnega ponavljanja določenega utopičnega etosa, ki ju nemara sugerira Assayasov film. Kako nehati ponavljati, »kako lepo je bilo, ko s(m)o bili mladi in s(m)o verjeli, da so stvari lahko tudi drugačne«, in ta užitek in to vero reinvestirati v nove boje, ki drugačno stanje stvari dejansko začno proizvajati?

Deleuze in Guattari: »Obstajajo zgolj kreativne rešitve. To so kreativne reinvesticije, ki lahko prispevajo k razrešitvi trenutne krize in nadaljujejo na točki, kjer se je posplošeni maj 68, njegove cepitve in fluktuacije, ustavil.«<sup>6</sup>

3 Shin, Sarah: *Slavoj Žižek at Occupy Wall Street* [Online]. 10. oktober 2011, Verso Books. Dostopno na spletnem naslovu: <<http://bit.ly/pCDZSU>>.

4 Sotinel, Thomas: *Olivier Assayas: »Après mai«, le déluge* [Online]. *Le Monde*, 13. 11. 2012. Dostopno na spletnem naslovu: <<http://bit.ly/QDQ0uD>>.

5 Deleuze, Gilles in Guattari, Félix: *May 68 Did Not Take Place* [Online]. Dostopno na spletnem naslovu: <<http://bit.ly/pwsxk>>.

6 Prav tam.



# EDDIE IZZARD

- FORCE  
MAJEURE.

Ana Šturm, foto: Marko Delbello Ocepek



1 »Eddie Izzard – višja sila«. Izzard je velik zagovornik dvojezičnosti oziroma večjezičnosti, tako da smo si v zapisu dovolili pustiti citate iz njegovih stand-up šovov in intervjujev v izvirnem jeziku.





## ČEBELAR

Predzadnjo marčevsko soboto je bil Can-karjev dom poln čebel. To niso bile običajne čebele. Nosile so obleke in make-up. Velika večina je imela v znak podpore nalakirane tudi nohte. Očitno jih je tja pripeljala višja sila. *Force Majeure*. Dogodek, ki se mu ne moreš izogniti.

Gre za najnovejši podvig legende stand-up komedije oziroma za največjo turnejo posameznega stand-up komika, s katero bo Eddie Izzard obkrožil svet in obiskal več kot 25 držav. Razprodana Gallusova dvorana je bila potopljena v prijetno brenčanje obiskovalcev in obiskovalk, ni pa bilo videti, da bi še kdo poleg njih, še posebej pa ne slovenski mediji, pripoznal, da se v hramu kulture odvija eden dogodkov leta. Pa se je. In bilo je »*abso-fucking-loumount*« *fantastique*.

## BLIŽNJA SREČANJA TRETJE VRSTE

Anglosaška televizijsko-glasbeno-literarna religija, ki nas je opijanila z najboljšo pijačo na svetu, pangalaktičnim grlorezom, je najverjetnejši razlog za neozdravljivo odvisnost od najzlahotnejšega britanskega humorja. Koktajl, poln črnih gadov, peklenskih pomaranč, rožnatih plamencev, bedakov in konjev, norih klobučarjev in žametnih noči, serviran v posvečenem montypythonovskem gralu z bleščečo rezino glam rocka, je do konca omeščal kolena in raztreščil glavo. Na tako, na stežaj odprto in zmedeno možgansko podlago se je Izzard prilegel kot piškot k skodelici pravega čaja.

Njegove šale in prisprodebe nikoli ne ostanejo le na odru, ampak se preselijo med ljudi in zaživijo kot del vsakdanjega besednjaka. Še več, njegovi citati so se uspešno integrirali v seminarske naloge, na Filozofski fakulteti pa so njegove klope začeli uporabljati na informativnih dnevih. To se je z zdaj obrestovalo vsaj Eddieju, saj so Gallusovo dvorano v soboto napolnili, če citiram bivšega študenta FF, »*študenti Filozofske fakultete in še trije, ki jim ni uspelo priti gor*«.

## TEK, SKAKANJE IN PLEZANJE NA DRE- VESA. TRANSVESTIT V AKCIJI.

Eddie Izzard. Britanski Evropejec, stand-up komik, igravec, banana, pisatelj, politik, maratonec, moška lezbijka, Viking, Sas in 2,8%

neandertalec je bil rojen leta 1962 v Jemnu, v takratni britanski koloniji Aden. Odraščal je na Severnem Irskem in v Walesu, večinoma v internatih, od koder izhajajo tudi nekateri slikoviti karakterji iz njegovih nastopov. »*This tune is called Snug As A Bug In A Rug. So, is this a sexy tune, Mrs. Badcrumble?*«

Že od malega je vedel, da želi biti igravec, šele na kolidžu pa je, predvsem po zaslugi Monty Pythona in svojega učitelja za kemijo, odkril ljubezen do komedije. Ker ni bil sprejet na Cambridge, se je vpisal na študij računovodstva na Univerzi v Sheffieldu, kjer pa se je bolj kot s številkami ukvarjal z igranjem.

Deset let je nastopal, kjerkoli je lahko: v klubih, na festivalih in na ulicah, največkrat v Covent Gardnu. Večinoma je živel po bednih stanovanjih, s svojim imetjem, zapakiranim v velike črne vreče za smeti. Leta 1991 si je na dobredelni predstavi *Hysteria III*, ki sta jo organizirala Fry in Laurie, z odličnim nastopom prisluzil vstopnico za West End. Tam je leta 1993 doživel svoj prvi uspeh z *Live at the Ambassadors* (1993). V 90. letih se zvrstijo njegovi najpomembnejši stand-up nastopi: *Unrepeatable* (1994), *Definite Article* (1996), *Glorious* (1997) in njegov prvi veliki ameriški met *Dress to Kill* (1998), za katerega je prejel dva emmyja. Sledijo še *Circle* (2002), *Sexie* (2003) in *Stripped* (2009). Po West Endu pa pride tudi Wembley.

Material, ki ga Eddie večinoma črpa iz zgodovine, vsakdanjega življenja in lastne nekonvencionalnosti, je spretno nadgrajen z izvedbo. Vedno najde povezave med najbolj naključnimi idejami, ki jih poveže v neko povsem svojo logiko. V njegovih nastopih sloni prismočajo z Alp, veverice skrivajo make-up v svojih votlinah, Darth Vader naroča »*penne all'Arrabbiata*« v menzi, Rimljani pa so fašistični vodovodarji. »*We're gonna take over your town and then we'll put running water through it!*«. V teh nadrealističnih in absurdnih prostorih, prostih asociacij in toka zavesti, nas s svojim pronicljivim cinizmom, z zmedeno izvedbo, polno medmetov, slabega oponašanja in improvizirane parodične pantomime, popelje do katarzičnega smeha. Oboževalci cenimo tudi njegovo samoreferencialnost, saj na vsakem nastopu prav po tarantinovsko igra na fenovska čustva.

Ena izmed značilnosti njegove komedije je tudi intenzivno poseganje v imagina-

rij filmske (pop)kulture. Od *Vojne zvezd* (Star Wars, 1977, George Lucas) in drugih megalomanskih holivudskih franšiz pa do manjših, bolj »britanskih« filmov »*kind of a room with a view with a staircase and a pond type movies*«.

Filmi se ne pojavljajo zgolj v njegovih nastopih, pač pa se tudi on redno pojavlja v filmih. Igranje je bila vedno njegova prva želja, kot igravec pa je debitiral v filmu *Tajni agent* (The Secret Agent, 1996, Christopher Hampton). Igral je v številnih televizijskih filmih in holivudskih blockbusterjih kot *Oceanovih dvanajst* (Ocean's Twelve, 2004, Steven Soderbergh) in v *Operaciji Valkira* (Valkyrie, 2008, Bryan Singer). Pojavi se tudi v kulturnih *Žametnih nočeh* (Velvet Goldmine, 1998, Todd Haynes). V svoji najboljši vlogi je upodobil Charlieja Chaplina v Bogdanovichevem filmu *Če mački stopiš na rep* (The Cat's Meow, 2001), vidimo pa ga lahko tudi v serijah, npr. v *Izmuzljivcih* (The Riches, 2007–2008) in *Tarinem svetu* (United States of Tara, 2009–2011).

Njegova igralska prezenca je primerljiva s tisto, ki jo imajo kulturni igralci formata Bill Murray. Je nekdo, ki v svoje like vedno vnese nekaj značilnih elementov lastnega karakterja. Tako imamo vedno pred seboj predvsem en lik, ki sicer nosi različna imena, a je v bistvu Eddie Izzard. Vloge se mu lepo prilegajo in on se lepo prilega vlogam.

## POLITIK V KRILU

Poleti 2009 je Eddie Izzard tekkel na dobrodelnem maratonu za Sport Relief, in to brez kakršnihkoli intenzivnih večmesečnih priprav ali zgodovine športnih uspehov (če odštejemo večurne nastope v petkah). Vsega skupaj je, ob spremljavi sladolednega kombija in motorizirane rikše, pretekel 1.860 kilometrov oziroma 43 maratonov v 51 dneh. Njegov podvig si lahko ogledate v zabavnem tridelnem dokumentarnem filmu *Marathon Man* (2010). Med maratonom se stalno ustavlja, da si privoščiči sladoled, twix ali hamburger iz McDonalda, spije pivo, si ogleda lokalne znamenitosti, poklepeta s kravami in nabere robide, njegova ekipa pa ob tem počasi izgublja živce. Kot dodaten bonus vse skupaj povezuje David Tennant.

Naslednji »maraton« oziroma podobno naporen dolgoročni podvig, ki se ga



Eddie namerava lotiti, bo, kot je povedal tudi v Ljubljani, tekma za župana Londona leta 2020. *Marathon Man* nam ponudi med drugim lep vpogled v to, kako močna, ambiciozna, osredotočena in delovna ter hkrati svojeglava in mladostno igriva je Eddiejeva osebnost. Če te lastnosti povežete z njegovo odprtostjo, s proevropskim »you'll all have to be bilingual« levičarskim pogledom na svet, transvestizmom in z unikatnim smislom za humor, dobite skoraj popolnega kandidata. Priznajmo, da še ne obstaja prav veliko poklicev, kjer bi se moški lahko na delovnem mestu pojavil v obleki, visokih petah in z make-upom. Ampak funkcija župana Londona vsekakor zveni kot ena tistih, kjer bi bilo to mogoče. »And they're missing a huge opportunity here, cause we all know one of the main elements of attack is the element of surprise, and so what could be more surprising than the 1st Battalion Transvestite Brigade?«

Aktivna udeležba v politiki in »akcijski« transvestizem sta dva najbolj fascinantna elementa njegove persone. Trenutno se ta zanimiva kombinacija manifestira tako, da »nosi« Eddie svoje politično prepričanje v obliki britanske in evropske zastave nalakirano na nohtih. In če mu že ni ravno vseeno, koga voli, mu je povsem vseeno, kaj obleče, tako da velikokrat obleče tudi prsi, krilo in petke. Kot transvestit Eddie ni t. i. drag queen umetnik v stilu jaz-sem-Priscilla-kraljica-puščave. Ne preoblači se, da bi s tem zabaval ljudi. Kot sam pravi, je poanta bolj v tem: »Some women don't like makeup and great dresses and some women do, and some men do, and I'm one ... And I also didn't jump out of a not-wearing-dress box into a have-to-wear-dress box. I'd like to be able to wake up and think, what clothes shall I wear?«

Torej ..., britansko evropski akcijski transvestit s smislom za humor, ki počasi načrtuje svojo dominacijo nad svetom. Želimo mu vso srečo.



Eddie Izzard



# V spomin režiserju spominov **Aleksej German (1938-2013)**



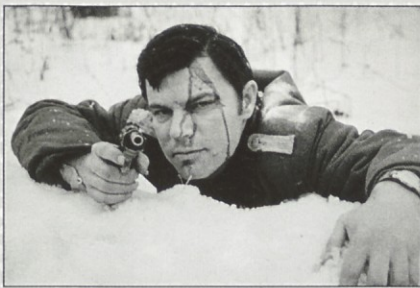
Natalija Majsova

VELIKO JE NAČINOV, KAKO BELEŽITI ČAS. MANJ, KAKO ZGOVORNO ZABELEŽITI NJE-  
GOV TOK: RAVNO PRAV IZRAZITO, ZAPOMNLJIVO, PA VNDARLE BREZ NEPOTREBNE  
TENDENCIOZNOSTI; AŽURNO, A Z JASNIM ZAVEDANJEM, DA GRE ZA SPOMIN. USPEVALO  
IN NAJMANJ PETKRAT JE TO USPELO ALEKSEJU JURJEVIČU GERMANU (20. 7. 1938–21. 2.  
2013), RUSKEMU REŽISERJU, SCENARISTU IN IGRALCU TER ENI OSREDNJIH OSEBNOSTI –  
SKORAJDA VARUHU ALI BOTRU – SANKTPETERBURŠKEGA FILMSKEGA STUDIA LENFILM.





Dvajset dni brez vojne



Pregledi na cestah



Moj prijatelj Ivan Lapšin

German je v več kot petdesetletni karieri posnel pet celovečercer, enega od teh v soavtorstvu z Grigorijem Aronovom. »*Redko, a natančno*«, bi lahko z ruskim rekom povzeli njegovo režisersko sled. Vsi filmi so se trdno zasidrali med pomembnejša dela sovjetske in ruske kinematografije bodisi zaradi samih sebe bodisi zaradi spremljajoče zgodbe, praviloma pa zahvaljujoč tako tekstu kot kontekstu. Težko bi namreč trdili, da je režiser k določenemu ugledu težil. Natančneje bi bilo morda reči, da sta se našla.

Mladi German, sin sovjetskega pisatelja Jurija Germana, se je kariere, s katero se je konec koncev moral spoprijateljiti, v začetku prej kot ne otepal. Želel je postati zdravnik, na Leningrajski državni inštitut za gledališče, glasbo in kinematografijo, smer režija, pa se je vpisal le po očetovem dolgotrajnem rotenju. Leta 1960 je diplomiral, nekaj let brez posebnega navdušenja delal v gledališču, kot pomožni režiser pa je v tem obdobju sodeloval tudi pri socialnorealistični filmski melodrami *Delavsko naselje* (Rabočij posjolok, 1965, Vladimir Vengerov). Do tu je šlo vse razmeroma enostavno.

Nato je bil leta 1967 v režiji Aronova in Germana predstavljen film *Sedmi sopotnik* (Sedmoj sputnik). Črno-bel spomin na rusko državljansko vojno, ki je dokončno obračunala z monarhijo in na oblasti utrdila komunistično partijo, v ospredje ne postavlja zgodovinskih silnic, ampak posameznika, ki se znajde na njihovem navzkrižju. Samo po sebi to ne preseneča, saj se je sovjetski film k individualnim zgodbam obrnil še v začetku hruščovske odjuge. Bolj zanimivo je to, da se državljanske vojne spominja prek zgodbe nekoga z »napačne« strani – nekoč generalmajorja pri belogardistih – z vsem, kar sodi zraven, predvsem pa s krutostjo in humanostjo na obeh straneh

in s poskusi ohranjanja lastnega dostojanstva brez podrejanja ideologiji. Še bolj je tako, z dokumentaristiko spogledujoče se spominjanje, do izraza prišlo v Germanovem prvem samostojnem celovečercu, vojni drami *Pregledi na cestah* (Proverka na dorogah, 1971). Gledalcem in filmskim kritikom v užitek, sovjetskim oblastem pa v nos. Germanova ekranizacija očetove povesti *Operacija: Srečno novo leto!* (*Operacija: S Novim godom!*) je na premiero pod ključavnico cenzorjev sovjetskega ministrstva za kulturo morala čakati celih 14 let, do Gorbačovove glasnosti. Dokumentarističen slog v kombinaciji z očitnimi namigi na to, da nobena, še tako prepričljiva ideološka podstat v še tako resnih okoliščinah, kot je bila 2. svetovna vojna, ne more človeka pretvoriti v posebej racionalnost s komunističnim duhom, pa niso v predal potisnili le filma, pač pa v nemilost tudi režiserja.

Slovesa agenta-provokatorja se ni otrešel niti z naslednjim, sicer po merilih sovjetskih partijskih ideologov dokaj nespornim delom *Dvajset dni brez vojne* (Dvadcat' dnej bez vojni, 1976), delno iz marketinških razlogov posnetim po noveli tedaj priljubljene sovjetskega pisatelja Konstantina Simonova. Vojna drama, ki prikazuje 20 dni dopusta, ki jih sovjetski major med 2. svetovno vojno izkoristi za obisk rodnega Taškenta, kjer se zaplete v intenzivno – sicer časom primerno neobvezujočo ter mimobežno, a pomembno – romanco in iz nervozne apatije zaledja predrami okoliške prebivalce, preden odide nazaj na fronto, je bila za marsikaterega sovjetskega gledalca prvo srečanje z Germanovo režijo. Iskrenost, kontemplativnost in verizem dela so številne pustili v pričakovanju nadaljevanja.

Četrti film-spomin je German posnel leta 1982, tudi po motivih očetovih zgodb. *Moj prijatelj Ivan Lapšin* (Moj drug Ivan Lapšin),

ki mu je takoj prinesel naklonjenost tujih filmskih kritikov, je na potrdilo o ustreznosti od sovjetskih cenzorjev čakal skoraj štiri leta. Občinstvo je nato navdušilo, in sicer z življenjskostjo, s tem, da ni moraliziral, da je govoril, »kakor je bilo«. O vodji sovjetskega preiskovalnega urada sredi 30. let in o tem, kako je bil in ostal človek z vsem, kar sodi zraven: z nesrečno ljubeznijo, s prijatelji in z znanci, potrebnimi pomoči, s starim usnjenim plaščem, z majhnim sinom in s sobo v komunalnem stanovanju.

Domet in učinek Germanovih filmov na sovjetskega gledalca, pa tudi na tuje občinstvo 70. in 80. let 20. stoletja, je nemogoče ponazoriti zgolj s kratkimi skicami, ki se lahko v najboljšem primeru približajo impresionistično širokopoteznim zamahom s čopičem, še manj pa s podatkom, da so bili prvi trije Germanovi samostojni filmi nagradi s posebno nagrado na filmskem festivalu v Rotterdamu leta 1987. Vsakršen spomin, še tako oseben, je, kot se zdi, da se ni nikoli utrudil poudarjati German – po pričevanjih sodelavcev srčen, a trmast in svojeglav režiser – vpet v spomin konteksta, v spomin na kontekst, ki ni zvedljiv zgolj na opis določujočih značilnosti filmskega dela. In spomini so vedno »črno-beli«, bi še dodal.

Črno-bela je – kot prve štiri – tudi peta Germanova stvaritev, *Hrustaljov, moj avto!* (Hrustaljov, mašinu!, 1998). Rusko-francosko koprodukcijo, snemanje katere so znatno upočasnili težave finančne in infrastrukturne narave, ki so prišle z razpadom Sovjetske zveze, pa tudi režiserjeva trma, ki je otežila izbiro igralca za vlogo Stalina, so številni pričakovali kot »nov Germanov film«. Skoraj kot nekaj, kar bi moralo biti preveliko, da bi spodletelo. A na mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu, kjer je bil film sicer nominiran za zlato palmo, občinstva ni





Hrustaljev, moj avto!

navdušil. Ni se moglo vživeti v zapleteno, modernistično naracijo, ni ga pritegnila dolžina (skoraj dve uri in pol); gledalci niso razumeli osnovne poante. Ta pa je bila, po Germanovih besedah, pa tudi po besedah kritikov, strokovnjakov in ljubiteljev, katerih odzivi so film »oživili«, mu vrnili sloves novodobne ruske klasike, orisati spomin na čas. Točneje na 50. leta v Sovjetski zvezi, na zadnje leto Stalinovega življenja, gonjo proti sovjetskim zdravnikom, družinske zdrahe, odrasle in otroke, odrasle in otročje, pitje, spanje in seks. Življenje, skratka.

Tisto življenje, ki v Germanovih filmskih spominih na isto raven postavlja zgodovino in zgodbo, junaka in negativca. Življenje, v katerem neizprosno tok zgodovine neizbirljivo spodnaša, odnaša in briše ljudi, tudi tiste »najboljše« – tiste, ki se, kot se je German sam, raje kot na nihanje na tehtnici razmerij moči ozirajo na lastno vest ter pogosto, kjer presodijo, da je tako treba, odločitve sprejemajo na lastno pest. To seveda ni zastoj: junake Germanovih filmov, germanovskih spominov, navadno stane življenja. Germana je stalo kariere v Hollywoodu, ki ga je odkril v začetku 80. let, a mu ga ni uspelo premamiti; stalo ga je več filmov doma. Tudi če izločimo potencialnosti in se osredotočimo na oprijemljiva dejstva: stalo ga je podpisov pod najmanj osmimi scenariji, napisanimi od sredine 70. do začetka 90. let. Ime jim je morala – zaradi njegove neslavnosti v

očeh sovjetskih oblasti – posoditi njegova žena, sicer tudi sama uspešna scenaristka, Svetlana Karmalita. Po drugi strani sta mu trma in samosvojost zapustila tudi številne predane prijatelje, kulten status pri poznavalskih oboževalcih ter pravico, da je počel, kar je v resnici želel početi, ne ozirajoč se na okoliščine, trače ali posledice.

Zadnjih 14 let svojega življenja je German delal na šestem celovečercu, epopeji *Zgodovina pokola v Arkanarju*, posneti po motivih znanstveno fantastičnega romana sovjetskih zvezdnikov tega žanra, bratov Arkadija in Borisa Strugacki, *Težko je biti bog*. Film bo v ruske kinodvorane prišel 1. aprila, 40 dni po

Germanovi smrti. Po besedah Germanovega sina, prav tako filmskega režiserja Alekseja Germana ml., je film, pri katerem je poleg Svetlane Karmalite sodeloval kot scenarist, neke vrste oporočka. Če gledamo zgolj na siže, pa predvsem metazgodba o suženjstvu. In pravljica; pravljica, v kateri naj bi German končno našel in uresničil svoje poslanstvo, dopolnjujejo drugi iz njegovega kroga. Lahko bi jim oporekali, češ da so bili Germanovi filmi vse prej kot pravljicni: brez stereotipnih likov, brez srečnih koncev. Lahko bi tudi jim pritrdili: le kaj lahko bolje od pravljice stori tisto, za kar si prizadevajo Germanovi filmi – spomin združi z načelnostjo, zgodbo s sržjo zgodovine?



Sedmi sopotnik





# In memoriam: **Dinko Tucaković** **(1960-2013)**

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida, foto: Tanja Ristič

ZAPUSTIL NAS JE EDEN NAJVEČJIH CINEFILOV S PODROČJA NEKDANJE JUGOSLAVIJE, KRASEN ČLOVEK IN ZVEZDA VODNICA TER DUŠA SRBSKEGA FILMA, DINKO TUCAKOVIĆ. Z NJIM JE VELIKO PREKMALU UGA-SNILA ENA NAJSVETLEJŠIH LUČI V DANAŠNJIH, ZA SRBSKO KULTURO TAKO MRAČNIH ČASIH.

Dinko ni nikoli skoparil z energijo in s trdom – do svojega 53. leta je dosegel toliko, kot bi nekaterim uspelo šele v dveh življenjih. A tudi to je le slaba tolažba; nihče ne bi smel sveta zapustiti tako zgodaj, še najmanj tako dragocen posameznik, in to v vsakem smislu te besede.

Njegova bogata življenjepis in bibliografija sta vse preveč obširna, raznovrstna in dobro poznana, zato ju na tem mestu nima smisla povzemati ali zvajati na nekaj naslovov, nazivov ali aktivnosti. Igrani filmi, dolgo in kratkometražni; dokumentarni filmi in serije; knjige, članki, kritike, filmska poročila; bil je direktor kinotečnega muzeja Jugoslavije, član žirij mnogih tujih in domačih festivalov, selektor in svetovalec več različnih festivalov, predavatelj ... Kje sploh začeti, kaj izpostaviti in kaj izvzeti?

Namesto tega bom subjektivno izbral nekaj detajlov in opažanj, iz katerih najbolj nazorno izhajajo Dinkov značaj in pogled na svet ter njegove raznovrstne aktivnosti.

Dinko je bil eden največjih ljubiteljev žanrskega filma v vsej državi (še v Jugoslaviji). Z zanosom je pisal o Brianu de Palmi, Walterju Hillu in drugih režiserjih novega Holivuda

že takrat, ko so jih pri nas starejši filmski kritiki bolj ali manj ignorirali ali odpisali. Ob Nebojši Pajkiću in Slobodanu Šijanju je bil del mladega vala sveže filmske misli v Beogradu v začetku 80. let in vse do zadnjega pobudnik in zaščitnik vsega, kar je dišalo po drugačnosti, drznosti, izvirnosti. Sledi njegovega tedanjega entuziazma so krasile strani revij, kot sta *Džuboks* in *Ritam*, kronal pa jih je v prevratniškem zborniku *Svetloba v temi* (Svetlo u tami), ki ga je sam uredil in izdal pod okriljem Jugoslovanske Kinoteke (priredila Nebojša Pajkić in Dragan Jeličić, 1991). Zbornik je neprecenljiv za filmsko misel tedanjega časa in zanj je Tucaković zbral sodelavce iz vse Jugoslavije (Marcel Štefančič, jr. je na primer prispeval tekst o Johnu McTiernanu); v tem času je Dinko pisal tudi za slovenski *Ekran*.

Žal sta razpad skupne države in kaos vojne zasenčila njegovo svetlobo v mračnih 90. letih in upočasnila vse tedanje aktivnosti. Iz istih razlogov je moral za dalj časa odložiti tudi snemanje: njegov (nesojeni) drugi igrani film bi moral postati omnibus gotskih horror zgodb (po vzoru Cormanove adaptacije Poeja iz 60. let) z naslovom *Priče izgubljene duše*. Žal so vojna, sankcije in gospodarska kriza 90. let preprečili njegove načrte in film je ostal na ravni ene, a omembe vredne epizode – nastal je kratki film *Berenice: močnejša od smrti* (Bernisa, jača od smrti, 1990).

Ko je tedaj postal upravnik kinotečnega muzeja, Dinko ni dovolil, da bi ga nova funkcija (kot se rado zgodi) preobrazila v dolgočasnega birokrata, ki se počasi spreminja v nasprotje vsega, za kar se je dotlej boril. Nasprotno, v novi vlogi je nesebično in še intenzivneje nadaljeval borbo za film z vsem znanjem in vso ljubeznijo, ki ju pre-

more pravi posvečenec. Zmeraj je bil in ostal odprt za sodelovanje in vsakovrstno pomoč mladim in tudi sam sem po njegovi zaslugi vse filmske publikacije, pri katerih sem sodeloval ali jih napisal, predstavljal v Muzeju Kinoteke.

Ni težko priti do zaključka, da je bil Dinko duša srbskega filma, kar so mi ob sodelovanju z njim potrdili številni kolegi. Pravzaprav bi v Srbiji težko našli koga, ki se je zadnjih dvajset let ukvarjal s filmom, pa ne bi imel povedati vsaj ene pozitivne zgodbe o Dinku. Bil je tisti, čigar prisotnost in pomoč sta samoumevni, ki je zmeraj tu, ko ga potrebuješ.

Dinka si bom zapomnil kot dobronamernega človeka, zmeraj za šalo razpoložene-ga, polnega anekdot iz sveta filma, tako tujega kot domačega, kajti oboje je imel v malem prstu. Aktiven in dobrodošel je bil v vsej regiji. Z njim v vlogi predsednika žirije smo se dve leti družili na Grossmannovem festivalu filma in vina v Ljutomeru, kjer je vedno znova prepričal s svojo ljubeznijo do mladostnih, svežih filmskih idej. Skupaj sva potovala v Slovenijo in domov, kar je bila odlična priložnost, da sem prisluhnil njegovim »neformalnim predavanjem« iz skrite zgodovine filma, kajti njegovo znanje je bilo oplemeniteno z druženji z nekaterimi največjih domačih filmskih ustvarjalcev in mislecev, pa tudi z lastnimi ustvarjalnimi izkušnjami.

Težko se je sprizniti, da se vse te zgodbe ne bodo nadaljevale, da je druženje zaključeno, hitro in grobo presekan v Dinkovih najboljših letih. Ostane nam le, da ga ohranimo v svojih srcih in mislih, pa tudi v delih, in da se trudimo slediti njegovemu zgledu. Dinko, hvala ti za vse.





Mitja Reichenberg

# NA ZAČETKU JE BIL WAGNER

Popotovanje po filmih z glasbo  
Richarda Wagnerja (2. del)



FILMSKI SKLADATELJ MAX STEINER (1888–1971)<sup>1</sup> JE V ENEM SVOJIH INTERVJUJEV<sup>2</sup> DEJAL, DA ZAGOTOVO NI ON TISTI ODOLOČILEN ZA RAZVOJ SODOBNE FILMSKE GLASBE, KOT TRDIJO NEKATERI. »NESMISEL«, JE REKEL, »SAMA KOMPOZICIJSKA SHEMA IZVIRA OD RICHARDA WAGNERJA. POSLUŠAJTE NATANČNO ZGRADBO IN ORKESTRACIJO NJEGOVIH OPER! ČE BI WAGNER ŽIVEL V TEM STOLETJU, BI BIL ŠTEVILKA ENA MED FILMSKIMI KOMPONISTI.«

Wagner sicer velja za enega najbolj znanih in hkrati najbolj kontroverznih imen v glasbeni zgodovini in je še danes tema polemčnih razprav, študij in kongresov. Trdimo lahko celo, da je Richard Wagner tako glasbeno-muzikološki, kakor tudi glasbeno-sociološki in tudi filozofski *problem*, s katerim se je potrebno ukvarjati. Glasbeni zgodovinarji radi trdijo, da so njegov težaven značaj, glasbena usmerjenost in politično prepričanje bolj kot pri katerem koli drugem skladatelju razlog za številne študije ter razlage njegovih glasbenih del, danes pa vemo, da je njegova glasbena zapuščina tako kompleksna, da jo je potrebno obravnavati v različnih poljih zgodovine, humanizma in ne nazadnje tudi glasbe in filma. Mnogi njegovi nasprotniki preradi poudarjajo, da so bile glavne Wagnerjeve lastnosti pravzaprav resnični egoizem, neskončna prevzetnost, ki se je je navzel zaradi uspehov pri občinstvu, ob tem pa mu izredno radi pripisujejo še nebrzdane strasti na številnih področjih življenja. Govora je predvsem o strastnem posvečanju glasbi, literaturi, filozofiji ter – ljubezni, seveda.

Morda je bil res zapletena osebnost, polna protislovij, in morda mu večine njegovih pomanjkljivosti ne moremo zlahka odpustiti, a vseeno moramo s spoštovanjem občudovati njegova glasbena dela. Njegova zapuščina je resnično veličastna in prištevamo ga lahko med redke ljudi, ki si zaslužijo naziv *genij* – o čemer priča tudi njegova vsestranska razgledanost in pronicljivost. Wagner se je imel za odličnega pesnika in dobrega misleca, vendar moramo biti zgodovinsko korektni in zapisati, da so njegove »filozofske

1 Avtor velikih filmskih partitur, med katerimi so postale legendarne tiste za filme *King Kong* (1933, Merian C. Cooper), *V vrtincu* (*Gone with the Wind*, 1939, Victor Fleming) in *Casablanca* (1942, Michael Curtiz).

2 V letih 1945–1947 jih je za Radio Hollywood posnel več kot 20.



Richard Wagner

razprave« na bolj majavih nogah, njegov operni libreti pa včasih predolgi, kar pa ga je po drugi strani sililo k ustvarjanju obsežnih glasbeno-odrskih del. Prav slednja nekako »rešujejo« skladateljeve simfonične zamisli, ob tem pa se celo zdi, kakor da Wagner ne more in noče brzdati svojega zagona, ko spregovorijo liki iz njegovih oper.

V mislih imamo na primer Wotanov bohoten slog izražanja (iz opere *Somrak bogov*), izredno dolgo Tristanovo umiranje (v operi *Tristan in Izolda*), Tannhäuserjevo razmišljanje o dobrem in slabem (iz opere *Tannhäuser*) ter slavni patriotski spev Hansu Sachsu ob zaključku opere *Mojstri pevci*. Lahko bi rekli, da so omenjeni deli skladb še najzanimivejši zaradi odlične simfonične zasnove in izredno bogate orkestralne barvitosti, vendar vsaka opera predstavlja večji problem kot le glasbenega.

Za Wagnerja je bila sama ljubezen strast, ki se ji ni mogoče upreti, medtem ko se tudi zlo v njegovih delih udejanja z osupljivo močjo. Združitev telesnega in moralnega poguma njegovih likov na koncu ustvari *Siegfrieda*, fantastično nebeško bitje, s kakršnim se hoče poistovetiti tudi Wagner sam in čigar prve zametke lahko prepoznamo že pri Wotanu. Poslušalci lahko spoznajo veličino umetnika, ki morda izvira iz neuresničenih sanj povsem običajnega človeka, toda njegov govor je tako veličasten in prepričljiv, da gre

za resnično zanosno dejanje skladatelja, ki je zrl v bodočnost, v čas glasbe (glasbene drame, opere) kot obredja kot vir današnjega spektakla.

In del tega spektakla današnjih dni je tudi – film.

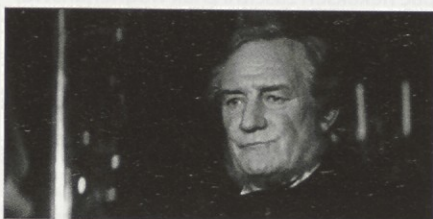
Za našo raziskavo so v nadaljevanju zanimivi tudi filmi, v katerih je Wagner glavna ali stranska osebnost. Prav pred sto leti, torej ob stoletnici Wagnerjevega rojstva, je nastal nemi film z naslovom *Richard Wagner* (1913, Carl Froelich)<sup>3</sup>, v glavni vlogi pa je nastopal Giuseppe Becce – slednji je napisal tudi glasbeno »spremljavo« za ta film, saj so bile pravice za izvajanje Wagnerjeve izvirne glasbe predrage. Becce ni naredil ravno odlične partiture, je pa znal dobro posnemati. S podobno orkestracijo, kot jo najdemo pri Wagnerjevih največjih odrskih delih, je pričaral vzdušje, kakor bi poslušali mojstrovo glasbo, ki je ni nikoli napisal, oziroma njeno imitacijo. Veliki patos, ki ga je Becce dosegal večinoma s trobili, je bil pač nekakšen zaščitni znak wagnerjanstva, glasbenega zanosa mitičnih razsežnosti. Simulacija sicer ni povsem uspela, lahko pa nekdo, ki Wagnerjevo glasbo vsaj bežno pozna, v njej začuti »duha« velikega mojstra. To pa je tudi vse.

3 Film se je pojavljal tudi pod naslovom *The Life and Works of Richard Wagner*.



Leta 1920 je Rolf Raffé režiral film *Tišina ob jezeru Starnberg* (Das Schweigen am Starnbergersee), ki se ukvarja s smrtjo kralja Ludvika ob naslovnem jezeru leta 1886. Ta je bila ob času nastanka filma še živa v spominu ljudi, prav tako pa na bavarskem še niso potihnille govornice ob njeni skrivnostnosti. Stilistično dokaj rudimentaren, okorno teatralen in nazoren film, ki se sicer ne spušča v te raziskave, je za nas zanimiv, ker se praktično vso prvo polovico osredotoča na Richarda Wagnerja (Karl Guttenberger) in njun odnos z Ludvikom, pri čemer evidentno izpostavi kraljevo mecensko vlogo. Čeprav je Wagner zasnovan kot zvijačen in izkoriščevalski lik, sta v končni luči »višjega cilja« vendarle oba prikazana pozitivno, kljub značajskim in življenjskim spodrslijajem obeh. Nekaj let kasneje je nastal kratek dokumentarec z naslovom *Richard Wagner* (1925); njegovo avtorstvo je še vedno uganka. Prav tako bi bilo potrebno ugibati, kakšno (katero) glasbo so za ta film uporabili, iz redkih dokumentov lahko razberemo le to, da je bil film »posvečen liku in glasbi« tega umetnika.

Mnogo kasneje je nastal film *Madžarska rapsodija* (Ungarische Rhapsodie, 1954, Peter Berneis in André Haguët), v katerem smo priča filmskemu srečanju med Richardom Wagnerjem (Peter Lehmbrock) in Franzom Lisztom (Paul Hubschmid), vsekakor nekoliko zgodovinsko prirejenem in bolj kot ne dramsko pretiranem. Vendar je dejstvo, da sta ta velika duhova resnično prijateljela, saj je Liszt dirigiral Wagnerjeva dela, medtem ko se je skladatelj tudi v resnici poročil z Lisztovo hčerko Cosimo. Originalno glasbo za ta film je ustvaril Jacques Bazire, pravzaprav je to edini film, za katerega je kdaj napisal glasbo. Njegova partitura temelji na preigravanju več ali manj predvidljivih širokopoteznih orkestrskih prijemov, kakor bi želel varno pluti med obema velikanoma pozne romantične glasbe 19. stoletja. V tem času je nastal še film *Magični ogenj* (Magic Fire, 1955, William Dieterle), v katerem je Wagnerja upodobil Alan Badel, ob njem pa



Ludvik



Tišina ob jezeru Starnberg

so bili še Yvonne DeCarlo (Minna Planer), Carlos Thompson (Franz Liszt), Rita Gam (Cosima Liszt) in Valentina Cortese (Mathilde Wesendonck). Originalno glasbo je napisal Erich Wolfgang Korngold – vendar imamo nenehno občutek, da poslušamo Wagnerja. Korngold je predelal nekaj Wagnerjevih melodij, od citatov pa slišimo odlomke iz različnih delov tetralogije *Nibelungov prstan*. Zanimivo, v filmu nastopi celo Korngold – kot dirigent Hans Richter.

Istega leta je bil posnet *Ludvik II.* (Ludwig II: Glanz und Ende eines Königs, 1955, Helmut Käutner). Glavno vlogo je prevzel tedanji veliki igralec O. W. Fischer (Ludvik II.), ob njem pa so bili Marianne Koch (princesa Sophie), Paul Bildt (Richard Wagner), Friedrich Domin (Otto von Bismarck) in Rolf Kutschera (grof Holnstein). Erica Balque (Cosima von Bülow) je zaigrala samo epizodno vlogo. Originalno glasbo je naredil Heinrich Sütermeister, ki pa se nenehno spogleduje z Wagnerjevimi partiturami, na trenutke prav moteče, saj s svojo večinoma preprosto melodiko skoraj karikira Wagnerjeve zamisli.

Morda je zanimiv tudi Wagnerjev portret v filmu *Pesem brez konca* (Song Without End, 1960, Charles Vidor), čeprav gre bolj kot ne za film o Lisztu; tega je upodobil Dirk Bogarde, Lyndon Brook pa je bil Wagner. V filmu je zanimiv tudi prikaz srečanja s Chopinom. Originalno glasbo sta naredila Morris Stoloff in Harry Sukman, a te ne štejemo med njune velike dosežke. Ker gre večinoma za preplet

časa in dramatičnih ljubezenskih zapletov, je glasba temu primerna. Res pa se je že po tretjini snemanja zamenjal režiser, saj je Vidor umrl, kar je pomenilo tudi spremembo v glasbenih konceptih. Krmilo je do konca snemanja prevzel George Cukor, v njegovo glasbeno ljubezen do Wagnerja pa gre dvomiti. Bližje so mu bile lahkotnejše teme (npr. *Moja draga lady* [My Fair Lady, 1964], zato je ta komponenta filma manj izrazita.

Ne smemo pozabiti na film *Ludvik* (Ludwig, 1972, Luchino Visconti), v katerem Richarda Wagnerja predstavi Trevor Howard, njegova Cosima von Bülow pa je bila tedanja diva italijanskega filma Silvana Mangano. Kralj Ludvik je bil Helmut Berger, kar ni njegova najboljša vloga. Seveda slišimo precej Wagnerjeve glasbe, med citati pa se najde tudi Jacques Offenbach. *Ludvik* predstavlja zaključek Viscontijeve t. i. »nemške« trilogije, v kateri sta še filma *Smrt v Benetkah* (Morte a Venezia, 1971) z znamenito glasbo Gustava Mahlerja in film *Somrak bogov* (La caduta degli dei, 1969), za katerega je več kot odlično glasbo prispeval Maurice Jarre.

Sledil je film *Ludvik: rekviem za deviškega kralja* (Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König, 1972, Hans-Jürgen Syberberg), v katerem pa imamo pravo enciklopedijo zmešnjav: Harry Baer (Ludvik II.), Ingrid Caven (Lola Montez), Oskar von Schwab (Ludvik I in Karl May), Eddy Murray (Winnetou), Gerhard März in Antette Tirier (Richard Wagner I in II), Hanna Köhler (Sissi) in Johannes Buzal-



ski (Hitler). Res pa je, da je glasba samo in edino Wagnerjeva. Prav tako, kakor imamo v nastopajočih likih zmedo, je zmeda tudi v glasbenem smislu. Za odlomke, ki jih slišimo, imamo nenehno občutke, da jih izvaja ne preveč uglašen (uglajen) simfonični orkester, določenih delov pa bi raje sploh ne slišali – ne le, da gre za slabo preigrane partiture, temveč za karikaturu tega, kar je (morda) Ludvik II. slišal ali pa želel slišati v Wagnerjevi glasbi.

V nadaljevanju je med cineasti postal popularen film *Lisztomanija* (Lisztomania, 1975, Ken Russell), kjer je Wagner (Paul Nicholas) bolj kot ne eden od skladateljev, s katerimi se zaplete Liszt (Roger Daltrey, član skupine The Who), kot Papež pa nastopi tudi Ringo Starr, nekdanji bobnar skupine The Beatles. Glasbo je napisal mojster sintetičnih zvokov Rick Wakeman, ki pa nastopi v filmu tudi kot nordijski bog Thor. Skratka – zanimiv tobogan glasbe in (glasbenih) podob. Nekoliko kasneje je nastala kulturna 10-delna televizijska serija *Wagner* (1983, Tony Palmer), kjer je velikega skladatelja upodobil Richard Burton, ikona velikega platna. Ob njem nastopajo še Laurence Olivier (Pfeuffer), Gemmo Craven (Minna), Vanessa Redgrave (Cosima von Bülow), Martha Keller (Mathilde Wesendonck) in Ronald Pickup (Friedrich Nietzsche). Serija je boljša zaradi igralske zasedbe kot zaradi prezentacije Wagnerjeve glasbe, ki je je kar precej, vendar ni predstavljena kot osnovno Wagnerjevo početje, saj se vrti mnogo bolj

okoli vloge skladatelja znotraj revolucionarnega leta 1848 in njegovega aktivnega političnega življenja.

Leta 1987 je bil izven tekmovalne konkurence v Cannesu predstavljen film *Wahnfried* (Wahnfried: Richard und Cosima, 1986, Peter Patzak) z dokaj povprečno zasedbo: Otto Sander (Richard Wagner), Tatja Seibt (Cosima Wagner), Anton Difrting (Franz Liszt), in Beate Finckh (Elisabeth Nietzsche), Friedricha Nietzscheja pa je odigral Christoph Waltz. Ob glasbi je še najzanimivejše to, da je bil film večinoma sneman na originalnih lokacijah.

Presunljiv celovečerec, v katerem imamo prav tako omenjen lik Wagnerja, je drama z naslovom *Ko je Nietzsche jokal* (When Nietzsche Wept, 2007, Pinchas Perry), dejansko film o filozofu Nietzscheju (Armand Assante), z nekaj pomembnimi figurami, ki se razkrijejo skozi neverjetno zgodbo. Tako se pojavijo Josef Breuer (Ben Cross), Freud (Jamie Elman) in Zarathustra (Andreas Beckett), vse pa je obdano z odlično glasbeno kopreno skladateljev Wagnerja (Ježa Valkir), Straussa (Dunajski valček), Gioacchina Rossinija (Tatinska sraka), Beethovna (Simfonija št. 3), Brahmsa (Rekvijem), Bizeta (Habanera iz opere Carmen) in Antonia Rossinija (Seviljski brivec).

Zadnji takšen filmski lik Wagnerja je v filmu *Ludvik II.* (Ludwig II., 2012, Marie Noelle in Peter Sehr, 2012), kjer sledimo filmski pri-

povedi kralja Ludvika, v kateri ne moremo mimo prijateljevanja z Wagnerjem (Edgar Selge). Originalno glasbo je prispeval Bruno Coulais, vendar gre večinoma za precej dobra spogledovanja (ponovno) z Wagnerjevimi glasbenimi idejami, ki sovpadajo s časom naveze kralja in komponista.

Alfred Hitchcock je v svojem celovečercu *Umor* (Murder, 1930) citiral preludij k operi Tristan in Izolda, ki se sliši preko radia. Ker je v film postavil tudi citat Beethovnov 5. simfonije, gre očitno za smiselno glasbeno sovpadanje. V naslovu gre sicer za umor, toda iz samega filma je razbrati, da na sodišču, kjer bi naj sodili za umor, med člani porote obstaja tudi dvom. Kaj, če je bil umor iz ljubosumja, kaj, če je ljubezen pravzaprav stanje posebne norosti, neprištevnosti? Ali lahko potem sodimo nekemu, čigar um je tako pomračen, da ne loči več dobrega od zla? Tristan in Izolda, usodna ljubimca, združena v ideji smrti, sta glasbena povezovalca te psihodrame. Beethoven je nekakšen vmesni lik, saj se njegova znamenita 5. simfonija pojavi kot triumf, kot »usodni« kljubovalni moment, v katerem se srečujejo življenje, ljubezen, smrt, dvom in zvestoba.

Obstaja pa tudi kar precej dobra komedija, v kateri se pojavi (sicer kot operna parodija) Wagnerjeva glasba. Gre za film z naslovom *Hi Diddle Diddle* (1943, Andrew L. Stone), ki je bil leta 1944 nominiran za oskarja za najboljšo izvorno glasbo v kategoriji drame ali komedije<sup>4</sup>. Partituro je napisal Phil Boultelje, pianist in skladatelj nekaterih nadvse uspešnih filmov. Oskarjevske nominacije je bil deležan za filmsko glasbo še leta 1940 za film *Veliki Viktor Herbert* (The Great Victor Herbert, 1939, Andrew L. Stone), vendar tudi tokrat ni imel sreče<sup>5</sup>. Parodijo izvede Pola Negri, sedeč za klavirjem in oponašajoč velike wagnerjanke, ki se po njenem obnašajo strašno patetično in glasno. Kasneje slišimo še arijo iz Tannhäuserja, vendar bolj kot ne podobno družabnemu večeru (saj pojejo vsi samo la-la-la ..., ker pač ne obvladajo besedila), k temu pa se pridruži še kratka

4 To je bilo zgodovinsko leto, ko je kot najboljši film slavila *Casablanca* (Michael Curtiz), oskarja v kategoriji, kjer se je potegoval tudi Boultelje, pa je dobil Alfred Newman za film *Bernardkina pesem* (The Song of Bernadette, 1943, Henry King).

5 To leto je dobil oskarja za izvorno glasbo Herbert Stothart za film *Čarovnik iz Oza* (The Wizard of Oz, 1939, Victor Fleming), sicer pa je slavil prav tako Flemingov *Vrtincu*.



Magični ogenj



animacija, ki ponazarja ob tuljenju psov še vse, kar pač menijo, da sodi k parodiji. Pridružijo se tudi slike s tapete – in tako pridemo tudi do konca tega filma.

Amerika se je uspešno norčevala iz Wagnerjeve glasbe, saj so menili, da je po 2. svetovni vojni to celo »primerno«. Tako je že leta 1946 nastal film z naslovom *Sestri iz Bostona* (*Two sisters from Boston*, 1946, Henry Koster); ker gre za komedijo, je temu primerna celotna glasbena zasnova. Originalne songe so prispevali Calvin Jackson, Conrad Salinger in George Stoll, od »resnejših« kompozicij, s katerimi je režiser dosegal komične učinke, slišimo *Preludij in Ljubezenske sanje* (*Liebestraum*) Franza Liszta, odlomek Violinskega koncerta v e-molu Felixa Mendelssohn-Bartholdyja ter odlomek iz *Lohengrina* in *Mojstrov pevcev* (napev *Morgenlich leuchtend im rosigen Schein*) Richarda Wagnerja.

Če preskočimo nekaj let, vendar ostanemo zvesti »duhu« Wagnerja, pristanemo pri filmu *Rojstvo* (*Birth*, 2004, Jonathan Glazer). Gre za silovito dramo, v kateri vdova Anna (Nicole Kidman) spozna desetletnega dečka (Cameron Bright), ki trdi, da je reinkarnacija njenega pred desetimi leti umrlega moža Seana (Michael Desautels). Njen sedANJI zaročenec Joseph (Danny Huston) mora postati del te misteriozne igre. Odlično originalno glasbo je napisal Alexander Desplat, slišimo pa dva Wagnerjeva citata: *Preludij k prvemu dejanju* opere *Valkira* ter *Poročno koračnico* iz opere *Lohengrin*. Drugi odlomek je bil pričakovan, premišljeno izbrana je tudi Valkira. Anna prisluhne temu slikovitemu uvodu v gledališču, kjer lahko v mirujočem kadru z njenega obraza razberemo vso skrb, dvom, nemoč, hrepenenje, spomine, trpkost, zasanjanost in žalost. Odlična filmska sekvenca, v kateri je ta Wagnerjeva glasba globoko intimna in neskončno lepa.



Magični ogenj



Madžarska rapsodija

Morda pa je Anna dejansko Valkira, ki mora popeljati hrabrega junaka v Valhalo, da tam najde svoj večni mir in veselje. Spoznanje, ki ga je mogoče razbirati tako iz same opere kot iz filmske vsebine, je pretresljivo. Smo pripravljeni verjeti, da se s smrtjo končajo vse vezi, ki smo jih spletli v času življenja? Da ne ostane tisto, v kar je Wagner verjel in zaupal? Da ne ostane večna zaveza ljubezni, ki je sposobna premagati tudi vrata smrti in odpreti pot novi, drugi možnosti? Wagner nas v svojih delih pravzaprav vedno prepričuje nasprotno – samo zaupati mu je potrebno.

Zgodba o Tristanu in Izoldi je prastara keltska legenda iz 12. stoletja. V tem času so se najbolj razvijali trubadurska ljubezenska poezija in viteški epi. V zgodbi je Wagner prepoznal svoje ljubezensko hrepenenje po Mathildi Wesendonck. Glasbeno dramo *Tristan in Izolda* je dokončal leta 1865, medtem pa se je že ljubezensko zapletel z ženo svojega prijatelja, dirigenta Hansa von Bülova, gospo Cosimo, hčerko velikega klavirskega virtuozu Franza Liszta. Po burnih srčnih avanturah je postala njegova žena. Ko je Wagner ustvarjal Tristana in Izoldo, je bil pod močnim vplivom dveh velikih umov – mladega prijatelja in filozofa Friedricha Nietzscheja ter filozofskih misli Arthurja Schopenhauerja. Kot je pri vsaki stvari najpomembnejši začetek, je najpomembnejši tudi v operi *Tristan in Izolda*. Preludij se začne s t. i. *Tristanovim akordom*. Gre za zapleteno disonantno harmonijo, ki nikakor ne najde svojega tonalnega središča. Ne samo da ga ne najde: morda ga sploh nima. S tem imamo pred seboj akordično strukturo, ki načenja pomemben element, ki se mu kasneje pridruži prav film. Ta struktura namreč podira temeljna izhodišča tonalne glasbe.

A pomembno je še naslednje: Wagner je v tej operi odgovoril na Schopenhauerjevo vprašanje, ki se glasi: Kaj je glasba? Njegov (Wagnerjev) odgovor je enoznačen – glasba je Ženska.

Glavni zvočni, glasbeni diskurz se vrši izven filmskega polja. Vrši se tam, kjer se nahajajo gledalci, ujetniki teme in magije filma. S tem pridemo do bistvenega problema, o katerega osrednjem mestu lahko zgovorno pričajo vse mogoče razprave in mnogo analitičnih, teoretskih postopkov, namreč do vprašanja simbolizma. Glasba, zvok, beseda – vse to temelji na *simbolnem redu*, a razlike ilustrirajo različne poti, po katerih se film udejanja. Za lažje in hitrejšo spoznavanje povezovalnih parametrov bi si morali ogledati konstitucijo subjekta teoretične filozofije.

Gre za subjekt v delu *Kritika čistega uma* mojstra Immanuela Kanta. Ta subjekt je glasba, ki prestopi tišino, ji poda dušo in jo tako oživi. S tem napeljujemo na sobesedno filmsko igro o animaciji (*animatio*, *anima* = lat. duša). Torej gre za oživljanje, kajti oživljanje je vendar bistvo filma, ki je želel »oživiti« mirujoče fotografije. Mu je uspelo? Seveda ne. Fotografije so še zmeraj negibne, le filmski trak moramo natančneje pogledati, pa bomo videli. Zato gre za *iluzijo* in za branje simbolov znotraj te iluzije, saj imamo pred seboj še eno oživljanje, animiranje: *glasbo*. Glasba je zakodirana v partituro, torej v notografijo – simbole glasbenega jezika. Interpretiranje teh simbolov nas pripelje do tega, da prepoznamo Beethovnov simfonijo, Chopinov valček ali Wagnerjevo glasbeno dramo.



Kot najvišji princip rabe našega razuma, torej kot tisto, kar na koncu poveže vso čutno raznolikost v izkustvo enega samozavedanja, Kant ob zaključku transcendentalne dedukcije kategorij, tega svojega vrha teoretične kritične filozofije, deducira na sintetično enotnost *a-percepcije*, kar lahko prenesemo v Wagnerjevo idejo *Gesamtkunstwerk*, s katero je pravzaprav tlakoval pot filmu. Ta ideja je znameniti kantovski spoznavni subjekt *Jaz mislim* in je imenovan čista apercipcija. Pomembno pa je, da jo razlikujemo od empirične [izvirne] apercipcije. To je namreč tisto (samo)zavedanje, ki sicer proizvede predstavo »o« *jaz mislim*. Ta ima namreč moč spreminjati vse druge in je v vsej svoji zavesti vedno ena in ista. V mislih imamo predstavo o tem, da je v filmu sploh možno dejati *jaz mislim*, sploh pa v kantovski drži – a morda mestoma s filmom in z Wagnerjevo glasbo. Filmska tišina nas nagovarja k temu, da je film edini, ki lahko misli, zato obstaja neposredna povezava med subjektom čistega spekulativnega uma in subjektom čistega praktičnega uma. Vsaka od obeh Kantovih kritik se namreč ukvarja z drugo zmožnostjo duše (Gemüt). Gre namreč za *zmožnost spoznanja* in končno – za *zmožnost želenja*. Wagner se tukaj postavi v odnos do samega filma, čeprav zanj sploh še ne ve, in preko glasbenih struktur (vodilnih motivov) kaže na možnost povezovanja elementov. To pa je rojstvo *koncepta* filmske glasbe, o katerem je (v uvodu) govoril Max Steiner.



Wahnfried

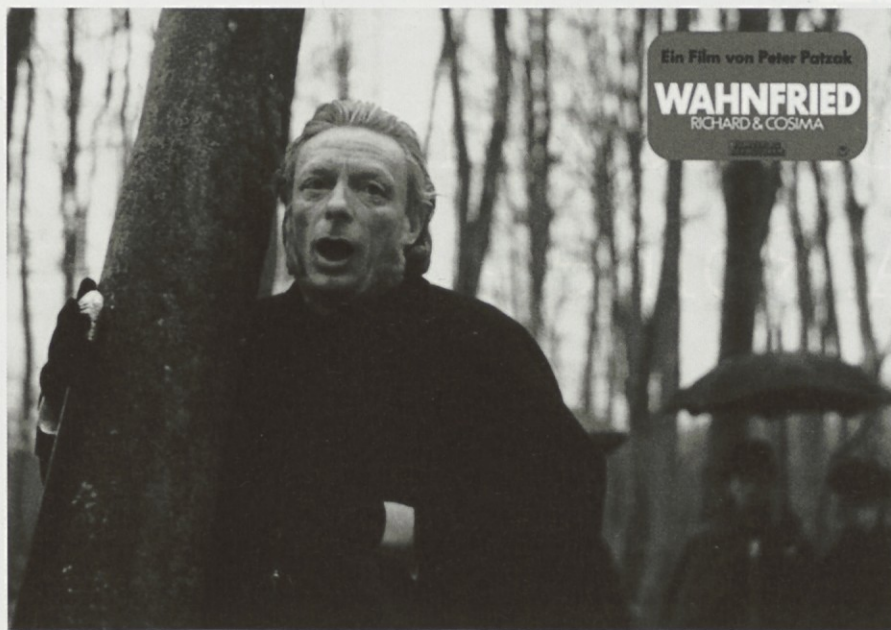
Slišati dušo tišine zgodnjega filma pomeni seveda tudi razumeti tišino duše filma, pogledati izza ovinka že omenjenih Chaplina in Buñuela. Ta glasba, na primer pozoromančni operi/glasbeni drami *Tristan in Izolda* ter *Lohengrin*, je dokaz, da obstaja transcendentna pot od negibne fotografije do njene animacije samo in le preko glasbene duše. Šele ko se ta dva elementa spojita (sicer res le navidezno), nastane magija nove resničnosti. Gre za vprašanje interpretacije tega etičnega stališča, iz katerega tako Chaplin kot Buñuel (in kasneje mnogi drugi) črpata. S tem je moralni subjekt (tako glasbe kot filma) tisti, ki nima nobene partikularne vsebine več, hkrati pa vsebuje največji in edini smoter sam na sebi. Nastane namreč puntualnost subjekta, ta pa z drugimi besedami pomeni: nič njegove partikularnosti. Nima torej nobenih posebnih vsebin, nobene določenosti, nobene duše. Razlog za takšno puntualnost filmskega gledalca (subjekta), ki je v poziciji do filma enak

omenjenemu moralnemu subjektu, lahko prepoznavamo v konstituciji teoretičnega diskurza. V tej smeri bi lahko razumeli tudi to fenomenalno povezanost filma, ta sistem *Gesamtkunstwerk*.

Veliko črnila je bilo že prelitega okoli »ljubezenske smrti« (Liebestod) iz opere *Tristan in Izolda*, pa je morda na tem mestu prav, da se ob razvpitih citatih (Buñuel, von Trier) zazremo še v film s preprostim naslovom *Arija* (Aria, 1987)<sup>6</sup>. Gre za deset filmskih pogledov na (ali »skozi«) znamenite operne arije različnih skladateljev. Ta del, ki ima preprost naslov *Liebestod*, kot zadnja arija opere *Tristan in Izolda*, je režiral Franc Roddam in v njem nastopata dva lika – Ona (Bridget Fonda) in On (James Mathers). Prisluhimo: preko prazne pokrajine pelje avto – v mesto, polno luči. Las Vegas. Mesto svetlobe, zabave, denarja, avtomatov, casinojev, sanj, pohlepa, pozabljanja, usode. Besedilo pravi: mehko in nežno, kako se smehlja (*Mild und leise, wie er lächelt...*), hotelska soba, polna topline in nežnosti. Tudi poljub je dolg in pričakovati je to, kar obljublja prvi del naslova arije, torej brezpogojno predajo ljubezni. *Liebestod*, Ljubljena-Smrt. Ne vemo, ali je Smrt ljubljena, ali je Ljubljena smrt; sicer pa ni to pomembno, dokler ne stojimo pred njo. Kozarec pade na tla in ostanejo kosi stekla – kopalna kad in steklo postanejo vrata do oblube večnosti; do ljubezni, ki ne pozna (več) jutra, saj odteče tja, kamor mora. In avto pelje po ravni cesti naprej.

Richard Wagner zapisuje filmsko glasbo še naprej.

(Nadaljevanje v naslednji številki.)



Wahnfried

6 Deset režiserjev, deset kratkih filmov opernih arij, njihovih usod in zgodb – režiserji so Robert Altman (uvertura v opero *Les Boréades*/Jean-Philippe Rameau), Bruce Beresford (pesem *Glück, das mir verblieb* iz opere *Mrtvo mesto* [Die tote Stadt]/Erich Wolfgang Korngold), Bill Bryden (*Vesti la giubba* iz opere *Glumači* [I Pagliacci]/Giuseppe Verdi), Jean-Luc Godard (odlomki iz opere *Armida*/Jean-Baptiste Lully), Derek Jarman (*Depuis le jour* iz opere *Louise*/Gustave Charpentier), Franc Roddam (arija *Liebestod* iz opere *Tristan in Izolda* [Tristan und Isolde]/Richard Wagner), Nicolas Roeg (odlomki iz opere *Ples v maskah* [Un ballo in maschera]/Giuseppe Verdi), Ken Russell (*Nessun dorma* iz opere *Turandot*/Giacomo Puccini), Charles Sturridge (*La virgine degli angeli* iz opere *Moč usode* [La forza del destino]/Giuseppe Verdi) in Julien Temple (odlomki iz opere *Rigoletto*/Giuseppe Verdi).



# Čudni, grozljivi, morda celo smešni

## Vzpon in padec zombijev Georgea A. Romera

Andrej Gustinčič



Noč živih mrtvecev

Prijatelj, ki se je preselil v Los Angeles, mi je pred nekaj leti pojasnil, zakaj je njegova hiša varna pred zombiji. Stoji na samem koncu ulice, na griču, od koder ima lastnik izvrsten pregled nad okolico. Okoli nje je več kot štiri metre in pol visoka ograja. »Tukaj lahko umreš samo od lakote ali če narediš samomor,« mi je dejal. »Zombiji ne bojo prišli skozi.« Dejansko ni verjel v zombije ali se bal, da bodo napadli njegov dom in družino, a so tako običajne pošasti (za razliko od vampirjev, ki so aristokracija grozljivk) in tako aksiomatičen popkulturni del, da o njih razmišljamo kar v intimnem in stvarnem kontekstu.

Zombiji so naši prijatelji in sosedje, ki so se naenkrat spremenili v nekaj tujega, a so nam še vedno podobni. To je pošast v obliki slehernika, ki doseže svojo polno grozljivost v množici. Prav zato filmi o zombijih vsebujejo družbenopolitično dimenzijo, boj z njimi pa je prisposoba razpada družbe. Besedo zombi uporabljamo za opis nerazmišljujočih privržencev množičnega ideološkega, verskega ali nacionalnega gibanja, s katerim se ne le ne strinjamo, ampak se ga tudi bojimo. Leta 1968 je to družbenopolitično dimenzijo v filme o zombijih vpeljal George A. Romero s svojim prvencem *Noč živih mrtvecev* (Night of the Living Dead).

Na velikem platnu jih sicer najdemo že prej v filmih, kot sta *Beli zombi* (White Zombie, 1932, Victor Halperin) in *The Plague of the Zombies* (1966, John Gilling); slednjega je produciral britanski studio Hammer. V njih so zombiji nebogljene sužnji zlobnega gospodarja, ki jih izkorišča kot delovno silo. V filmu *Vudu* (I Walked With a Zombie, 1943, Jacques Tourneur) mati uporablja magijo, da bi spremenila zlobno snaho v zombija in tako rešila svojo družino. V teh filmih so tisti, ki ustvarjajo in izkoriščajo zombije, bolj grozljivi kot živi mrtveci. Romero je eliminiral zlobnega gospodarja in zadržal somnambulistične žive mrtve s svojimi razcapanimi oblekami in praznimi očmi. Dodal je to, da napadajo in jedo žive.

Film, ki je najbolj vplival na Romerov prvenec (kar priznava tudi sam), je *Zadnji človek* (The Last Man on Earth, 1964, Ubaldo Ragona). Je prva in najzvestejša priredba kulturnega romana Richarda Mathesona *Jaz, legenda* (I Am Legend), v kateri Vincent Price igra naslovnega osamljenca v svetu,

preplavljenem z vampirji. Ti predniki Romerovih pošasti so počasi se premikajoči, siromašno oblečeni »vampirji«, ki racajo po zapuščenih ulicah.

Romero je eden najpomembnejših ameriških režiserjev grozljivk po 2. svetovni vojni. Skupaj s Tobejem Hooperjem, z Wesom Cravenom in Larryjem Cohenom je snemal grozljivke, ki so odsevale svoj čas. Najboljše filme je posnel v desetletju med letoma 1968 in 1978; bil je človek svojega časa, ki so ga napajala turbulentna leta ameriške novejšje zgodovine. Z velikim duhovnim preobratom, ki se je v Ameriki zgodil v 80. letih, pa je izgubil tla pod nogami.

### GROZA PO AMERIŠKO

Film *Noč živih mrtvecev* pogosto opisujejo kot klasično grozljivko, klasični kulturni ali t. i. polnočni film. Gre enostavno za ameriško klasiko. Film predstavlja stilistični most med starim ameriškim »horrorjem«, ki so ga snemali Universal Studios in producent Val Lewton pri studiu RKO, ter sodobno grozljivko. Posnet je v črno-beli tehniki s pogosto poševnimi rakurzi kamere, pošastmi, ki prihajajo iz senc, in z obrazi, ki gledajo skozi temna okna. Film obuja nekaj za klasično ameriško grozljivko 30. in 40. let prejšnjega stoletja značilnega ekspresionizma.

Značilnosti modernega filma groze postanejo pusta pokrajina, razpad institucij, kot je družina (zombi dekletce poje očeta in ubije mater), in eksplicitno uničevanje človeškega telesa (vidimo zombije, kako razkosajo žrtve in žvečijo njihovo drobovje). Zgodba o skupini prestrašenih in prepirljivih ljudi, ki jih zombiji obkolijo v neki podeželski hiši, je lahko služila kot prisposoba za ZDA konec 60. let. To je bil čas spopada mladih in starih, temnopoltih in belcev, podpornikov in nasprotnikov vojne v Vietnamu in čas splošnega občutka, ki so ga imeli Američani prvič po veliki gospodarski krizi v 30. letih, da lahko njihova dežela dobesedno razpade.

*Noč živih mrtvecev* je s filmom *Hladni medij* (Medium Cool, 1969, Haskell Wexler), ki je bil posnet med burnimi dogodki leta 1968, ter dokumentarcem *V letu prašiča* (In the Year of the Pig, 1968, Emile de Antonio) eden tistih filmov, ki so najbolje ujeli nemir in strah, ki sta označila ameriško leto 1968: film o narodu, ki žre samega sebe. Nasilje





Noč živih mrtvecev

v filmu ni bilo podobno tistemu, ki smo ga lahko videli v drugih filmih tistega desetletja. V pomanjkanju glamurja ali katarze, v svoji grdosti in umazanosti je bilo bolj podobno posnetkom iz Vietnama, ki so jih Američani vsak večer gledali pri obedu. In kakšne pošasti! Zombiji prihajajo goli, v spodnjih hlačah, v raztrganih nočnih srajcah. So moški, ženske, otroci in starci. Prvi, ki ga opazimo, kako zibajoče hodi skozi pokopališče je videti kot vaški pijanec. Tu je presek človeštva, zreduciranega na najosnovnejši nagon: iskanje hrane.

Junak filma Ben (Duane Jones) je bil afro-američan in njegova usoda je zarezala v neko drugo vrsto ameriške groze, ki bi jo lahko imenovali »prava groza«. Ben ostane na koncu edini preživeli. Skriva se v hiši, ko pride šerif z oboroženimi krajani, ki jim je ubijanje zombijev dobra zabava. Na koncu ubijejo tudi Bena (»*Dober strel!*« vzklikne šerif). Film se spremeni v niz zrnatih fotografij, ki nam pokažejo (bele) krajane, ki nosijo Bena s kavlji na kres, kjer bo sežgan skupaj z drugimi zombiji. Sekvenca jasno spominja na novinarske fotografije linča na ameriškem jugu. Kot da se je režiser usmeril v gledalca in želel povedati: »*Za to pravzaprav gre.*« Brez ene poučne besede postavi vprašanje, kdo so prave pošasti.

Romero se je vrnil k podobni tematiki v *Zblaznelih* (The Crazies, 1973). Film predstavlja enega vrhuncev ameriške z vietnamsko vojno povezane preganjavice. Vpraša, kaj bi

se zgodilo, če bi ameriška vojska izpeljala »policijsko akcijo« doma; če bi ameriška vojska okupirala Ameriko ali vsaj neko ameriško mesto. V reko blizu Evans Cityja v Pensilvaniji strmoglavi vojaško letalo, ki nosi uničujoče bakteriološko orožje, poznano kot trixie. Strup je v vodi in spreminja krajane v zblaznele morilske psihopat. V belih protibakterioloških »*hazmat*« uniformah in plinskih maskah pride vojska, ki poskuša nadzirati situacijo. Vojaki vdirajo v hiše, na šolski ples, prevzamejo ordinacijo lokalnega zdravnika, prisilno zapirajo meščane v gimnazijo. Ljudje se upirajo. Vojska ubije šerifa. Izbruhne čisti kaos v obliki krvavih spopadov med okuženimi (pa tudi neokuženimi, ki nočejo predati svojega orožja) in povsem nepripravljeno vojsko.

Majhna skupina neokuženih poskuša zbežati skozi obroč. Pentagon debatira, ali naj vrže atomsko bombo in ustavi trixie, preden se razširi po vsem kontinentu. Lokalni duhovnik se iz protesta sežge. Junaki so en za drugim okuženi. Vojaki so pod plinskimi maskami anonimni in stražijo pred pošto, patrolirajo po zapuščenih ulicah in mostovih in streljajo na ljudi, ki poskušajo zbežati iz karantene.

To je histerično odigran film z urgentnim tempom. Vse deluje na hitro vrženo skupaj in poceni, kar dela film še bolj alarmanten. *Zblazneli* se začnejo s fantkom, ki poskuša prestrašiti svojo mlajšo sestro. Kruto otroško igro prekine okuženi oče, ki je ubil ženo in

zdaj požiga hišo. Romero spet upodobi razpad družbe z uničenjem njene osnovne organizirane celice, družine.

*Zora živih mrtvecev* (Dawn of the Dead, 1978) je resen in nedidaktičen premislek o Ameriki konec 70. let ter Romerov zadnji povsem zadovoljujoč film. Odvija se v glavnem v ogromnem zapuščenem nakupovalnem centru, v katerega se zateče kvartet junakov, ki beži pred zombiji in splošno anarhijo. Obkroženi z zombiji, ki se poskušajo prebiti v ta »shopping mall«, živijo parodijo potrošniškega življenja. »*V kaj smo se spremenili?*« vpraša junakinja, ki se je začela zgražati nad lastnim življenjem. Zombiji pa se kopicijo okoli kompleksa s starim potrošniškim instinktom, ki se ga spominjajo tudi po smrti.

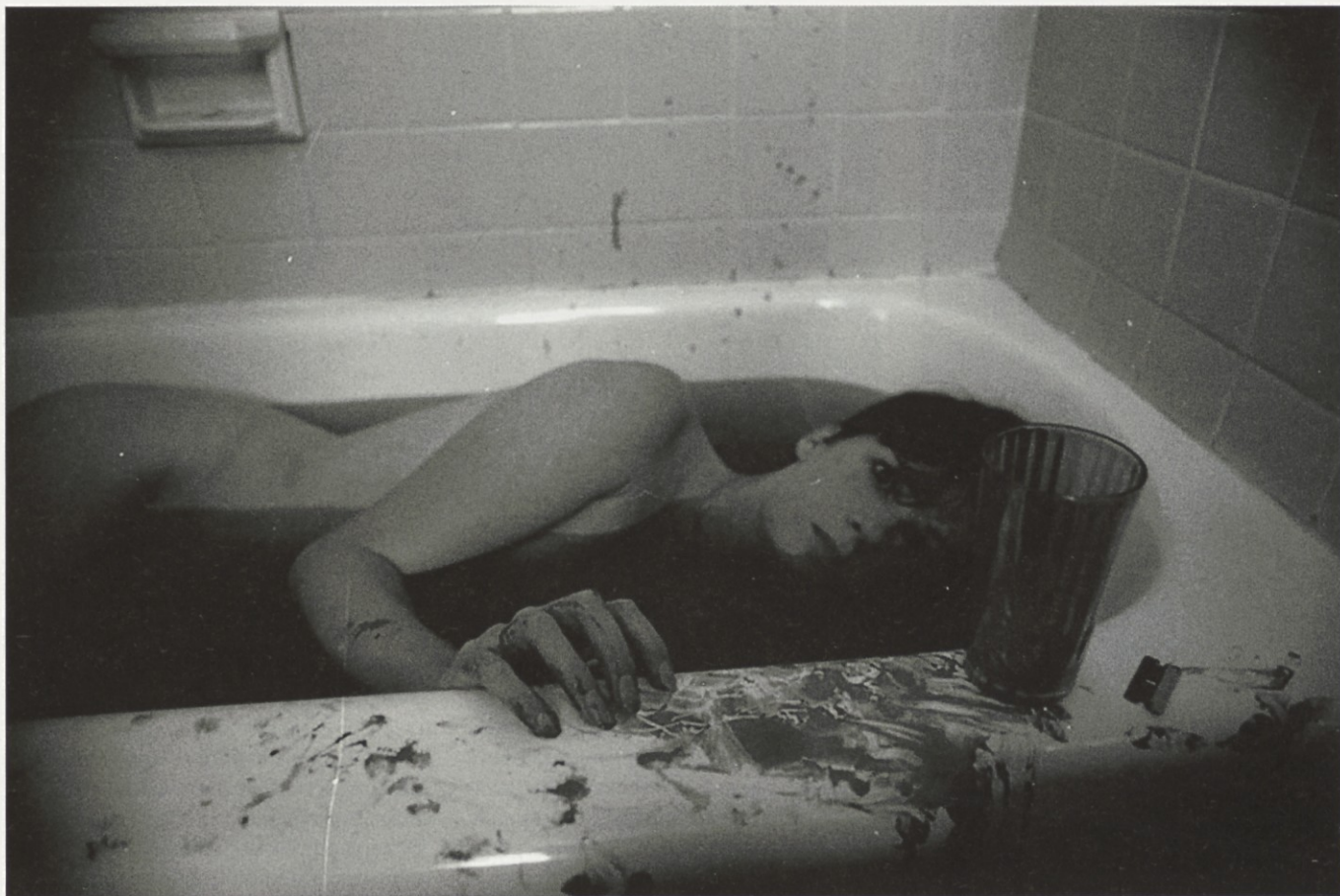
*Zora živih mrtvecev* je igriv film, deloma zgodba o smrti ljubezni enega para in o emotivnem razvoju ženske, ki je na začetku prestrašena in ne more brez svojega fanta, do konca pa postane neodvisna. Deloma je črna parodija na potrošništvo, v kateri se spet briše črta med zombiji in junaki, ki se takisto najbolje počutijo v srcu potrošništva.

Pogled na zombije se spreminja skozi film. Lahko so grozljivi, a ko gledamo, kako jih prebivalci podeželja veselo ubijajo, postanejo pomilovanja vredni. Ko se spotikajo na pomičnih stopnicah postanejo klovnji. Celo navijamo zanje, ko tolpa motociklistov napade nakupovalni center. Spominjajo na opis zombijev, ki ga lahko slišimo v starem filmu *Vudu*: »*Čudni, grozljivi, morda celo smešni.*« Ko preživela junak in junakinja v iskanju boljšega življenja na koncu zapustita nakupovalni center, sledijo posnetki zombijev, ki so ga preplavili. Videti so kot utrujeni kupci, ki se kot čreda premikajo od trgovine do trgovine.

## REŽISER ZUNAJ SVOJEGA ČASA

Pomembno se je spomniti, do katere mere so bili Romerovi najboljši filmi narejeni v duhu časa 60. in 70. let prejšnjega stoletja. Prav tako so bili v duhu dvoma in nespoštljivosti kot *Goli v sedlu* (Easy Rider, 1969, Dennis Hopper) ali *Pet lahkih komadov* (Five Easy Pieces, 1970, Bob Rafelson). Za razliko od večine filmov Novega Holivuda so njegovi prežeti s feminizmom. Slikal je družbo, v kateri so posebej ženske in mladi ujeti v





Martin

rigidni patriarhalni ureditvi in v splošnem omagovanju, ki ga je bilo takrat čutiti v ameriškem življenju. Protagonistke se znajdejo v položaju, v katerem se morajo na nek način upreti ali so uničene, in ne le od zombijev. Njegov tretji film, *Lačne žene* (posnet leta 1972 pod naslovom *Jack's Wife* in znan tudi kot *Season of the Witch/Hungry Wives*), je povzetek »drugega vala« feminizma in vprašanja zatiranja žensk v »popolni« nuklearni družini, sestavljeni iz očeta, matere in vsaj enega otroka, ki je bila glorificirana v ZDA po 2. svetovni vojni. »Jackova žena« Joan je gospodinja iz višjega srednjega sloja, ki živi v predmestju z nemarnim in fizično nasilnim možem. Tu so plehki koktajli, prešuštvo (polno razočaranja in samopomilovanja), generacijski spopad, eksperimenti »dostojnih« ljudi z marihuano in pomembnost zunanega videza srečne družine; vse, kar je tedaj polnilo misli srednjega razreda. In tu je ženska magija, ki (morda) pomaga junakinji rešiti se svojega moža. Film izraža glavno omejitev drugega vala feminizma, ki je pospešila njegov konec: osredotočenost na belke iz srednjega razreda. *Lačne*

žene spominjajo na delo Johna Cassavetes (posebej *Obrazi* [Faces, 1968]): pijanstvo, spogledovanje, hrupen smeh, ki skriva obup, pomanjkanje komuniciranja med možem in ženo in votlo življenje dobro situiranih, a emocionalno neizpolnjenih ljudi. Kar so vse elementi »ameriške osamljenosti«.

Romerov sijajni vampirski film *Martin* (1976) ima pomembna ženska lika. Ena je bogata in osamljena gospodinja, ki se zaljubi v mladega »vampirja« Martina (nikoli ni jasno, če je vampir ali človek, ki čuti potrebo po krvi). Ni več tako mlada, več čas je omamljena od alkohola in valiuma. Ubije se v banji in je edina žrtev, ki je Martin ni ubil (zaradi te smrti pa je ubit tudi sam). Druga pa je uporna in pogumna proletarka, Martinova sorodnica, ki je soočena z nepopustljivo družinsko tradicijo, nezanesljivim fantom in umirajočim mestom, v katerem živi. Ve, da mora zbežati. *Martin* je bil posnet v Braddocku blizu Pittsburga, mesta, ki je propadlo v 70. letih s propadom železarske industrije. Na tisoče ljudi ga je zapustilo. *Martin* je edini meni znan film o vampirjih,

v katerem je mesto mrtvo, še preden se vampir sploh pojavi.

Prehod v novo dobo Reaganizma, polno uradnega optimizma in (po besedah kritika Robina Wooda) »tapeciranja razpok« v družbi, je bil za Romera problematičen. Izginila je uglašenost, ki le nekaj let prej vladala med Romerom in publiko. Samozadovoljstvo 80. let je tako kot v družbi v veliki meri zamenjalo skepticizem 70. let, duhovna krajina se je menjala. Razkorak med režiserjem in njegovim časom se vidi v njegovem prvem filmu 80. let, *Knightriders* (1981). V njem je skupina motociklistov, ki izvajajo viteške dvoboje na motociklih po podeželskih sejnih. Njihove zasebne težave se izražajo skozi vse bolj brutalne dvoboje.

Najbolj pade v oči gnus, s katerim je prikazana podeželska publika. Hujši so od zombijev in navdušeni vsakokrat, ko je nekdo zbit s svojega motorja in ranjen. V tej nerazmišljujoči množici ne vidimo le enega debelega in ignorantskega patriarha, ampak kar dva. Romerove simpatije z



vitezi na motorjih so ločene od družbe, ki je prikazana kot neumna, pretenciozna in pohlepna; vredna le prezira. Nič čudnega, da se njegova najboljša poznejša filma, *Monkey Shines* (1988) in *Bruiser* (2000), ukvarjata z izražanjem nebrzdanega gneva.

Leta 1985 je režiral film *Dan živih mrtvecev* (Day of the Dead), ki se dogaja v podzemni vojni bazi, potem ko so zombiji preplavili svet. A nekaj se je zgodilo med *Zoro* in *Dnevom*. To je slabo igran film, a za razliko od *Zblaznelih*, kjer je to manj pomembno zaradi provokativnih idej, popolno upodobljenih v zgodbi, v *Dnevu živih mrtvecev* gledamo (in poslušamo) slabe igralce, ki kričijo v enem dolgem prizoru za drugim. Tudi prizorišče je bolj oddaljeno od izkušnje večine gledalcev, kot so bile podeželske hiše, ulice mesteca ali nakupovalni center. Film pušča vtis, ki ga potrdijo njegovi naslednji filmi o zombijih, da je Romero izgubil sposobnost upodobiti svoje ideje v kinematografskem jeziku.

*Z Deželo živih mrtvecev* (Land of the Dead, 2005) se je vrnil z obetavnim koncept in upanjem, da je Romero spet v stari formi. Dennis Hopper igra Kaufmana, gospodarja luksuznega nebotičnika Fidler's Green, kjer elita uživa, medtem ko zombiji pustošijo naokrog. Film, posnet v senci terorističnih napadov 11. septembra 2001, na začetku predstavi nebotičnik kot simbol bogate Amerike obkrožene z revščino, obupom in zamero. A Romero ponudi le kratek pogled na življenje v nebotičniku. Komaj srečamo



Dan živih mrtvecev

stanovalce in ne dobimo predstave o ritualih življenja, dela ali nakupa, na katere film namiguje. Namesto da bi razvil prispodobno zgradbo, kot je to počel David Cronenberg v *Srhu* (Shivers, 1975), se Romerov film spremeni v konvencionalno akcijsko zgodbo s konvencionalnimi junaki in junakinjami akcijskega filma. Ko zombiji vdrejo v ta zaščiten svet in ustvarijo krvavi kaos, to nima posebnega učinka, ker je Fidler's Green postal komaj pomemben element filma. Čeprav je film živahnejši od *Dneva živih mrtvecev*, imata isto hibo. Ne upodobi svoje ideje.

#### VSTAJA ZOMBIJEV

Aprilska retrospektiva v Slovenski kinoteki pod naslovom *Vstaja zombijev* ponuja

priložnost, da si ogledamo Romerove najpomembnejše filme o zombijih, pa tudi filme režiserjev, na katere je vplival. To zadnje je pomembno, ker se »romerovski duh« še vedno čuti, ampak žal ne več v njegovih filmih.

Tako kot večina pomembnih ameriških grozljivk so tudi Romerove doživele priredbe. Nova različica *Zore živih mrtvecev* (Dawn of the Dead, 2004, Zack Snyder), se začne zelo romerovsko, z zombi punčko, ki ugrizne svojega očeta, ki potem poskuša ubiti ženo. V le nekaj minutah nam film ponudi povzetek vizije razpada družine, ki se razvije v razpad civilizacije. Tega pa med špico filma vidimo v obliki dokumentarnih posnetkih nemirov po svetu, medtem ko Johnny Cash poje apokaliptično pesem



Knightriders



The Man Comes Around. Tako kot v Romerovem filmu se junaki skrivajo v ogromnem nakupovalnem kompleksu. Za razliko od izvirnika film ne vsebuje nikakršne kritike potrošništva, zombiji pa imajo le eno plat: grozljiva, uničujoča množica. Za razliko od Romerovih somnambulistov so to hitri, atletski zombiji, ki bi verjetno brez večjih težav preskočili štiri metre in pol visoko ograjo mojega prijatelja v Los Angelesu. Snyderjev film reducira vso kompleksnost izvirnika na (sicer zelo dobro narejen) film, ki izraža le strah pred množico. Igrivosti ni več.

Tudi *Zblazneli* so doživeli uradno priredbo pod istim naslovom (*The Crazies*, 2010, Breck Eisner), ampak bolj v duhu Romerovega filma je film *28 tednov pozneje* (*28 Weeks Later*, 2007, Juan Carlos Fresnadillo). V nadaljevanju uspešnice *28 dni pozneje* (*28 Days Later...*, 2002, Danny Boyle), v kateri okužba v Britaniji spremeni ljudi v divjake, podobne zblaznelim, pride ameriška vojska, da bi nadzorovala ponovno naselitev otoka. Ko se okužba vrne in ljudje začnejo blazneti, Američani ne morejo več razločevati okuženih od zdravih in začnejo pobijati vse. »Opustite izbirno streljanje,« ukaže ameriški general. »Streljajte na vse. Vse pobijte. Izgubili smo nadzor.« Če so bili Romerovi *Zblazneli* plod strahov, kaj bi ameriška vojska lahko počela doma, je *28 tednov pozneje* upodobitev evropskega strahu o tem, kako bi potekala ameriška okupacija evropske države.

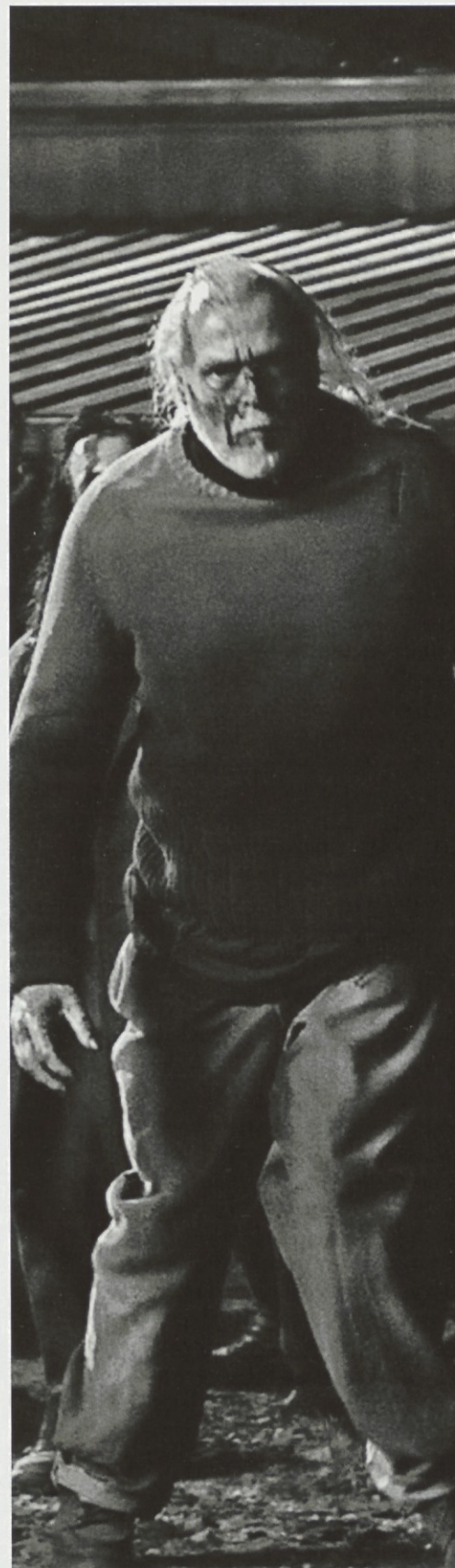
Morda je v retrospektivi najbolj v duhu časa komedija *Dobrodošli v deželo zombijev* (*Zombieland*, 2009, Reuben Fleischer), ki se odvija, potem ko so zombiji v glavnem prevzeli ZDA. Gre za pustolovščine prepirljivega kvarteta likov, ki do konca filma zaključijo s prepripirom in postane nadomestna družina. Čeprav poln pričakovanega množičnega ubijanja zombijev ima nekaj skupnega s filmi, kot sta *Ime mi je Li* (*lo sono Li*, 2011, Andrea Segre) in *Zamrznjena reka* (*Frozen River*, 2008, Courtney Hunt): ustvarjanje človeških povezav, brez katerih se ne da preživeti v sovražnem svetu.

V primerjavi s filmi, kot sta *28 tednov pozneje* in *Dobrodošli v deželo zombijev*, Romerove zadnje zombijade delujejo v najboljšem smislu kot opombe pod črto. *Dnevnik živih mrtvecev* (*Diary of the Dead*, 2007) vrne zgodbo na začetek. Skupina študentov s profesorjem snema film, ko se mrtvi začnejo

vračati v obliki zombijev. Junaki bežijo v avtodomu in se soočajo s tem, da morajo oni, navadni fantje in punce, zdaj ubijati, da bi preživeli. »Bog je spremenil pravila, a mi smo se presenetljivo dobro prilagodili,« pove glas pripovedovalke. Film vsebuje vsaj eno zapomnljivo podobo: zombijevska družina, ki hodi v krogih pod vodo na dnu bazena. Ampak vse skupaj je pogrevanje starih idej, le da je tukaj vse mučno podčrtano s tekstom. »To je dnevnik krutosti,« reče profesor. »Ko v vojni označimo sovražnika za prasca, postane krutost opravičena.« Pripovedovalka povzame situacijo z besedami »Mi proti njim. Toda ... Oni smo mi.« Ali: »Preživete? Kdo želi preživeti v takšnem svetu.« In vprašanje, s katerim se konča film: »Si zaslužimo rešitev?« To so vprašanja in premisleki, ki so bili samoumevni v Romerovih zgodnjih filmih. Vse v filmu je togo, mrko, poznano in predstavljeno brez napetosti.

V (vsaj za zdaj) njegovem zadnjem filmu o živih mrtvecih, *Preživete živih mrtvecev* (*Survival of the Dead*, 2009), gre za otok, ki je razdeljen med dvema klanoma. Eni hočejo ubiti zombije, medtem ko jih drugi ščitijo v upanju, da bi jih lahko ozdravili. Film ima nekaj močnih podob, ki ostanejo nerazvite: lepa zombi punca, ki jaha konja po otoku, kot da je zbežala iz kakšne romantične pesmi 19. stoletja, ali prizor zombijev, ki ponoči ubijejo konja na neki njivi. Zgodba o spopadu klana je tako nesmiselna, nedodelana in nabita s kričečimi karikaturami, da zgolj trati naš čas.

Besedo zombi danes spet slišimo v popularnem političnem diskurzu. Živimo v času uličnih uporov in splošnega nezadovoljstva, ki je podoben obdobju (in hkrati drugačen od njega), v katerem je Romero posnel *Noč živih mrtvecev*. Filmi o zombijih so povsod in ponovno predstavljajo kroniko razpada institucij in atomizacije družbe. Romero je ločen od vsega tega. Njegovi filmi nimajo več občutka pravega življenja, ki so jih imeli *Noč* in *Zora živih mrtvecev* ter *Zblazneli*. Ni več spoznavne stvarnosti v filmih režiserja, ki je bil nekoč neločljivo povezan s svojim časom in domovino. Stari mojster, ki je ta žanr bolj ali manj definiral, se je zaprl v svoj majhen in zaseben svet.



Preživete živih mrtvecev





## ZFS predstavlja: Moj najljubši frejtm

Simon Tanšek

Govoriti o dveh svojih najljubših filmskih slikah je precej težko. Imam jih več. Vsekakor je izbor subjektiven. Spremljajo me tudi tiste slike, ki niso na filmu, tiste, ki se ne morejo eksponirati na filmski negativ ali senzor. Te nosim v spominu. Vsak direktor fotografije ima svoj okus, čustva in spomine na vsako snemanje posebej. Spomine na ekipo, s katero preživiš mesec ali dva, lepe in težke trenutke, ko bi se povsem razdal ali pa bi včasih v nekem trenutku najraje vrgel svetlomer v koruzo in snemanje zapustil ali celo zamenjal poklic. A v resnici tega nikoli ne storiš, saj svoje delo ljubiš težavam navkljub. Te pozneje preimenuješ v kreativne težave in nanje počasi pozabiš.

Filma, filmskega prizora, in če zadevo še bolj reduciram, filmske slike brez čustev ni. Slika brez čustev je le tehnična preslikava nečesa pred objektivom, slika s čustvi pa je presežek, dvig nad povprečje. Slika lahko s svojimi elementi čustev filmu tudi doda in najlepše je, če slika in scenarij hodita z roko v roki proti skupnemu cilju, ki se imenuje emocija. Torej, tu je moj izbor ...

*Ruševine* (2004, Janez Burger)

To sliko, ki je nastala v 1/50 sekunde, sem izbral, ker menim, da se je v tem delčku sekunde združilo veliko pozitivnih elementov. Na nekatere vizualne elemente sem vplival sam, na druge moji sodelavci, igralca zopet na neke tretje. So pa v tej sliki prisotni tudi elementi, ki nam jih je podarila narava oziroma srečno naključje. Zame je to trenutek, kjer znotraj slikovnega okvirja vse stvari funkcionirajo, se dopolnjujejo in vizualno podpirajo zgodbo.

Proti koncu filma, ko že slutimo njegov razplet, Žana (Nataša Matjašec) sporoči svojemu možu Hermanu (Darko Rundek), da je izgubila njenega še nerojenega otroka, se obrne stran od njega in odide proti horizontu. Hermana novica zelo pretrese. Samotnemu Hermanu se kamera v pravem trenutku približa in omogoči, da bolj vidimo njegov izraz in njegove oči, ki se zasolžijo. Herman pogoltne cmok v grlu in gleda v njeni smeri. Čeprav Žane ne vidimo več, je v sliki prisotna z nami, saj jo čutimo v njegovem pogledu in

bolečem izrazu. Ko Herman spozna, da je poleg vsega dokončno izgubil tudi njo, pogleda proti nebu. V tem trenutku veter zapiha še močneje. Hermanovi lasje zaplapolajo, prav tako tudi njegov ovrtnik. Kot bi veter prinesel neko dolgo pričakovano neizbežno odločitev, s tem osvobodil glavne akterje tegob in tako vsemu naredil konec oziroma prinesel nov začetek.

Hermanu pogled zastane uprt v neskončnost neba. Levo zadaj za Hermanom vidimo vzrok vsega hudega, gledališki oder, postavljen na horizontu hriba, simbol njegovega egoizma.

*Ljubezen in ostali zločini* (Ljubav i ostali zločini, 2008, Stefan Arsenijević)

To sliko sem izbral iz čisto drugega razloga, pa čeprav gre tudi tu za trenutek, kjer se vse stvari dopolnjujejo, a na povsem drug način. Ta slika se ponaša z enostavnostjo, s statičnostjo, simetrijo in temno ekspozicijo. Manj je lahko tudi več.

Scena, iz katere je izbrana ta slika, se pojavi proti koncu filma. Glavna akterja, Anica (Anica Dobra) in Stanislav (Vuk Kostić), šepetaje razpravljata o ropu in odhodu v tujino. Zadaj za njima se počasi pojavlja svetloba požara, ki počasi narašča in na koncu tudi prekine njun dialog. V tem trenutku se odločata, ali bosta sploh odšla, mogoče ostala, odšla vsak zase ali skupaj. Precej pomemben trenutek, ko se odločata o svoji prihodnosti in ljubezni. Tehnično in ekspozicijsko sta obraza postavljena na spodnji del krivulje negativna, ki se približuje črnini brez detajlov. Obraza sta zelo temna, toda risba v črčinah je še vedno vidna. Precej tvegano za dolg, nekajminutni pomemben dialog v končnici filma. Za gotovost pri takšni ekspoziciji je potrebno pred snemanjem narediti precizne teste, z njimi preizkusiti vso verigo: izbor negativna, objektivov, laboratorijski proces, telekiniranje oziroma skeniranje, izbor pozitivna ... in se vsekakor prej dogovoriti z režiserjem o vizualnem stilu filma oziroma posameznih scen, da na projekciji ni nepotrebnih presenečenj.

Vsekakor ni zločin kazati temnih obrazov – prav nasprotno. Oba akterja smo gledali že ves film in poznamo njuna obraza. Temno sliko podpira tudi zelo intimen dialog. In če je slika temnejša, začne delovati gledalčeva domišljija, aktivira se razmišljanje.





Gorazd Trušnovec

# Holy Motors

Če odmislimo za analitične namene sicer več kot pomenljiv prolog filma *Holy Motors* (2012, Leos Carax), potem dolga vožnja z limuzino, na kateri spremljamo kameleonskega protagonista gospoda Oscarja (Denis Lavant), veliko bolj kot na film *Kozmopolis* (Cosmopolis, 2012, David Cronenberg) spominja na oniričen uvod v neko drugo metafilmsko mojstrovino, Lynchev sanjski obračun s tovarno sanj, *Mulholland Drive* (Mulholland Dr., 2001). Z obravnavanim delom ju družijo tudi epizodna narativna struktura, ki tvori v celoti gledano nekakšen Moebiusov trak neskončne vožnje, na kateri se najdemo gledalci skupaj s protagonisti, Moebiusov trak pa najbolje ponazarja tudi »dvojnost« spoprijemanja s pričujočim filmskim organizmom, kjer se na eni navidezni strani traku znajde racionalno analitičen pristop, na drugi strani pa čutno intuitiven.

Tako Lynch kot Carax vztrajno zavračata interpretativne poskuse v zvezi s filmoma, a le zakaj bi ju morali pri tem tudi upoštevati? *Holy Motors* lahko označimo za iskrivo posvetilo zgodovini filma (prežet je z nešteti referencami in namigi, od eksperimentov Eadwearda Muybridgea preko enega temeljnih dadaističnih filmov *Premor* [Entr'acte, 1924, René Clair] do žanrskega kulta *Oči brez obraza* [Les yeux sans visage, 1960, Georges Franju] in novovalovskega filma 60. let [Michel Piccoli, Jean Seberg] idr.), za hommage igralski umetnosti oziroma umetnosti nasploh (skozi mojstrske Lavantove utelesitve in preobrazbe), za

alegorijo filmskega gledalca (ki potuje od žanra do žanra, od filma do filma; ne nazadnje vstopimo v to ladjo-kinodvorano že v prologu), za solipsistično posvetilo samemu sebi (Gospod Oscar/Le-os Car-ax, režiser/igralci kot prebujeni sanjač z začetka, pariški Pont Neuf kot ozadje tragične ljubezenske epizode itn.). Ali pač za film o prehodu med analogno in digitalno dobo, med staro in novo tehnologijo, med »klasičnim« filmskim izrazom, na katerega z vsemi ustvarjalnimi elementi prisega v začetnem delu, od filmske igre preko motion-capture videoigre do digitalno popačene realnosti oziroma njene predstave preko zajema slike in uporabe posebih učinkov.

A z naštetim bi še vedno ostali v polju nekoliko naivne cinefilije, Carax pa je le tako talentiran, drzen in izzivalen, da ga ne kaže zamejevati s tovrstno nedolžnostjo. Kljub tveganju zagreznjenja v pretencioznost bi veljalo na *Holy Motors* pogledati tudi skozi miselne sisteme Deborda, Baudrillarda in Foucaulta. Morda je največji dosežek filma, da skozi navidez neobvezno igrivost, kakršne so sposobni le največji mojstri, spretno spregovori o družbi Spektakla, družbi Simulacije in družbi Nadzora. Vsaj v taki meri, kot se *Holy Motors* ukvarja z identiteto filma (in nostalgичnim pogledom nazaj), se torej ukvarja tudi z identiteto časa, ki ga živimo in v katerem imamo od jutra do večera na razpolago vrsto identitet in vlog, ki jih lahko odigramo ali celo moramo odigrati. To je svet, v katerem je največja kazen posamezniku, »da je to, kar je«.

Kljub izrazito epizodni strukturi (vendarle z izrazitim posameznim protagonistom), kljub duhoviti nadrealistični magiji, s katero so sekvence spojene med sabo in s katero nam Carax ves čas briljantno spodmika tla pod nogami, so zadeve daleč od arbitrarnosti. Vsak naslednji korak zahteva ponoven premislek prejšnjega, od jutra, ko se poslovnež poslovi od družine in odpelje z limuzino po opravih/nalogah, do večera, ko se k »družini« vrne, in bržkone ponovno in dalje v istem krogu. Po čigavem naročilu in čemu? Kdo bi zares vedel? Ali ni mar v dobi, v kateri je spletna korporacija Google razvila očala, s katerimi bo posameznik lahko simultano snemal in v živo oddajal vse, kar vidi (in za povrh še sprejemal informacije), to pravzaprav vseeno? Spektakel. Simulacija. Nadzor.

In tudi to, da se gospod Oscar zjutraj sploh odpravi do limuzine oziroma v službo/po nalogah, je bila verjetno zgolj že ena od njegovih vlog/nalog ... Prav tako, kot je lahko ena od »nalog« gospoda Oscarja tudi vloga igralca vlog, vedno bolj izdelanega in izčrpanega. S tega stališča je gospod Oscar daljni sorodnik replikantov iz *Iztrebljevalca* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott), teh kopij-brez-originala, ki mu fotografije definirajo »naloge« podobno, kot so replikantom fotografije oblikovale umetne spomine. In v tem smislu je film *Holy Motors* tudi (Ciničen? Posmehljiv?) odgovor na eksistencialno stisko replikantskih upornikov. Simulacija ni dovolj, hočete več pristnosti? Hočete več življenja? Izvolite: v tem digitalnem peklju nešteti življenj in vlog, kjer nagrobniki na pokopališču Père Lachaise le še usmerjajo na spletne strani pokojnikov, še smrti ni več.



Tina Poglajen

# Plesalka v senci

Obravnavanje političnih konfliktov na Severnem Irskem na filmskem platnu ni redki pojav, pa naj gre za zgodovino pred letom 1921 (med bolj znanimi sta *Michael Collins* [1996, Neil Jordan] in *Veter, ki tresne ječmen* [The Wind That Shakes the Barley, 2006, Ken Loach]), pred samostojno Republiko Irsko ali pa za obdobje spopadov med IRO, Unionisti in britansko vojsko na Severnem Irskem v t.i. *The Troubles* med koncem 60. let in poznimi 90. leti dvajsetega stoletja (npr. *V imenu očeta* [In the Name of the Father, 1993, Jim Sheridan] ali *Lakota* [Hunger, 2008, Steve McQueen]). Vendar pa se za trenutek ustavimo pri izvoru večine (morda manj znanih) filmov s takšno in podobno tematiko: irska filmska industrija je bila do leta 1993 v slabem stanju, severnoirske nacionalne agencije za filmsko produkcijo, kot je Northern Ireland Screen, pa delujejo šele od leta 1997. Torej je bila vloga Irske v filmski produkciji do 90. let pogosto omejena na lokacijo snemanja, filmi o Irski, Severni Irski in Ircih pa so bili večinoma ameriške ali britanske produkcije (ali koprodukcije). Še nedavna odsotnost močne nacionalne kinematografije, ki bi bila sposobna zaznati kompleksnosti življenja ljudi in bi bila občutljiva na družbeno realnost narodnih, regijskih, etničnih, razrednih in spolnih razlik med njimi, ki bi bila pozorna na fluidnost, tako kot fiksnost družbeno-kulturnih identitet, je bila neizogibno povezana s prepuščenostjo označevanju z ene ali druge strani. Pri portreti-

ranju dežele in njenih prebivalcev je tako poleg pastoralne idile (večinoma ameriški filmi, kar je morda povezano z močno tradicijo irskih emigrantov, npr. *Mirni človek* [The Quiet Man, 1952, John Ford]) največkrat šlo za podobe turbulentnega, temnega kaosa, ki mu je nasilje pravzaprav inherentno (pretežno britanski filmi, npr. *Begunec* [Odd Man Out, 1947, Carol Reed], *The Gentle Gunman* [1952, Basil Dearden], *A Terrible Beauty* [1960, Tay Garnett]) – s skupno točko obeh upodabljanj v vzpostavljanju kontrasta med civilizirano, sodobno in urejeno delujočo družbo in – Irsko. Pri tem je pomembno poudariti, da filmske reprezentacije, sploh če gre za severnoirski konflikt, igrajo važno vlogo v vzdrževanju ali preoblikovanju dojemanja le-tega, torej do te mere opravljajo tudi politično funkcijo.

Koprodukcija Irske in Združenega kraljestva, *Plesalka v senci* (Shadow Dancer, 2012, James Marsh), je postavljena v Belfast leta 1993, pet let pred podpisom Velikonočnega sporazuma in nastopom daljšega obdobja miru, torej v obdobju, ko so se mirovna pogajanja že začela, ekstremistične skupine Severne Irske z ene in druge strani pa z oboroženimi spopadi še niso prenehale. Britanski režiser James Marsh je poznan predvsem po dokumentarnem filmu *Mož na žici* (Man on Wire, 2008), scenarij za *Plesalko v temi* pa je napisal britanski novinar Tom Bradby po svojem istoimenskem romanu, ki je idejo

zanj dobil med svojim poročanjem iz Belfasta v 90. letih. Spremlja zgodbo članice IRE, Colette McVeigh (Andrea Riseborough), ki si želi iz organizacije, v katero je po smrti svojega mlajšega brata v strelskem obračunu vključena vsa družina, izstopiti in zaživeti varno življenje s svojim sinom; vendar ji pritisk bratov in višjih članov IRE tega ne dopušča. Namesto da bi nastavila bombo na londonski podzemni železnici, jo neaktivirano pusti na stopnišču, kar je povod za njeno prijetje s strani britanske obveščevalne službe MI5, ki jo z grožnjami in manipulacijo (?) rekrutira kot vohunko, ki naj bi jih informirala o prihodnjih napadih IRE. Colette je ujeta med zahtevami IRE po nadaljevanju akcij in zahtevami agenta MI5, Maca (Clive Owen), po posredovanju informacij, pa še med željo po umirjenem življenjem s sinom in dvojno vpletenostjo v politični konflikt in nasilje v lastni okolici.

**S TEM PLESALKA V SENCI NADALJUJE S TRADICIJO NARATIVNIH FILMOV O SEVERNOIRSKEM KONFLIKTU, KI V OSPREDJE POSTAVLJA NEIZOGIBNO POVEZANOST IRSKE IN IRCEV Z NASILJEM, TA PA JE ODGOVORNA ZA POGUBNO USODO IRSEGA PROTAGONISTA.** Podobno kot v precej zgodnejšem *Beguncu* je Colette z nasiljem v svoji okolici tako spojena, da iz njega ne more izstopiti, čeprav se kot posameznica nasilju poskuša odreči, ter je v končni fazi za smrt vpletenih odgovorna prav toliko (oziroma še bolj) kot drugi. Poudarjeno





nasprotje med nasilnim delovanjem na eni in predanostjo družinskemu življenju na drugi strani neizogibno vpelje koncept zasebnega in osebnega, ki pa ni le ločen od javnega in političnega, temveč je z njim postavljen tudi v opozicijo, pričemer je prvi seveda vrednoten višje. Pri tem je (kljub vpletenosti v teroristično dejavnost) dodatno poudarjena specifično ženska perspektiva kot tista, ki naj bi posebljala vrednote družinskega življenja in kot taka trpi zaradi (moške) predanosti politični ideologiji in aktivizmu.

Problematičnost takšnih narativov, ki so večinoma opaznejši v starejših (torej ne-irskih) filmih na to temo, je kot v *Plesalki v sencih* predvsem osredotočanje na nasilje severnoirske republikanske strani, ne da bi bilo to postavljeno v ustrezen socialno-politični kontekst, ki bi dovolil razlago za dogajanje; s čimer je (še posebej nepoučenemu opazovalcu) vse skupaj vzpostavljeno kot nerazumljivo. Ločnica med kontekstualizacijo pojava in delovanja terorističnih organizacij ter glorifikacijo nasilja je morda res tanka, kar so na lastni koži izkusile nekatere irske produkcije, ki se ukvarjajo z istim ali podobnim političnim kontekstom: tako *Michael Collins* kot *Veter, ki trese ječmen* sta bila namreč na Irskem odlično sprejeta kot filma, ki pojav terorizma obravnavata kot logično strategijo upora proti sistematičnemu nasilju sil Britanske krone na Irskem, vendar pa sta bila vsaj v delu britanskih in nekate-

rih severnoirskih medijev označena za propagando IRE in poskus glorifikacije njenega nasilja. Verjetno ni treba posebej poudarjati, da so se takšne in podobne produkcije, nastale na Irskem, kot po pravilu izogibale naklonjenemu ali razumevajočemu portretiranju tako severnoirskih unionistov kot tudi Britancev in njihovih vojaških enot tako v sedanjosti kot v preteklosti.

**DA JE TEMA ŠE VEDNO VEČ KOT OBČUTLJIVA, DOKAZUJE TUDI SPREJEM PLESALKE V SENCII, SAJ JE BILA V NEKATERIH KROGIH OBTOŽENA, DA PREVEČ PRIZANAŠA IRI, MEDTEM KO SO JO DRUGI OZNAČILI ZA ZASKRBLJUJOČO PROBRITANSKO PROPAGANDO.** Videti je, da so se ustvarjalci filma te problematike zavedali, saj *Plesalka v sencih* vsaj poskuša nakazati krivdo obeh strani, torej nasilja IRE kot tudi vpletenosti tedanje Severnoirske policije (RUC), Bri-

tanske vojske (SAS, proti kateremu je bilo uperjenih največ obtožb glede izvajanja politike *shoot-to-kill*) v napade skrajnih unionističnih skupin – UVF in podobnih. Pa vendar je ta nominalna objektivnost vprašljiva: tudi če zanemarimo, da je sporno ravnanje britanske strani v *Plesalki v sencih* le omenjeno in skoraj neločljivo prepleteno s spletko glede nastavljanja vohunov v ožje kroge IRE, vsa prikazana nasilna dejanja pa so zaradi tega ali onega razloga na koncu koncev izvršena s strani pripadnikov IRE, je objektivnost kot koncept, uporabljen v reprezentaciji s strani dominantne skupine oz. skupine z večjo močjo, problematičen, saj kot pogled na družbeno ureditev iz privilegirane perspektive oddaljenega opazovalca lahko služi kot varovalka, ki ohranja privilegij dominantne skupine, namesto da bi funkcionirala kot pripomoček podrejenim skupinam pri slabljenju tega privilegija.

Ker je *Plesalka v temi* daleč od tega, da bi prevpraševala politično preteklost Irske kot otoka ali ponudila kompleksnejšo različico družbenega, političnega in kulturnega dogajanja na Irskem, niti ne vzame v obzir konteksta podrejenosti Irske na področju filmskih reprezentacij; in je njena kritika britanskih političnih, varnostnih in pravnih institucij, vpletenih v severnoirski konflikt (tako kot morda tudi kritika delovanja IRE) bežna in neizrazita, film deluje v imenu kolektivne ideje o inherentni povezanosti Severne Irske z nasiljem, ta pa je lahko v nevarnosti intimne povezave z »nujnostjo« vojaške in politične dominacije.





Petra Gajžler

## »Ne!« Pinochetovi diktaturi

Režiser Pablo Larraín, ki sicer prihaja iz politično desničarske družine in je bil na ta račun deležen kar nekaj očitkov v zvezi s svojimi filmi, ki se kritično lotevajo Pinochetove diktature, je s svojim zadnjim filmom, *Ne!* (No, 2012), sklenil filmsko trilogijo, ki skozi različne perspektive reflektira 15-letno obdobje kršenja človekovih pravic in ekonomskega neoliberalizma, ki ga je Pinochet pod vodstvom Milтона Friedmana in njegovih čikaških fantov načrtno uvozil iz ZDA. V prvem filmu, *Tony Manero* (2008), se srečamo s serijskim morilcem Raúlom (Alfredo Castro), ki si na vsak način želi zmagati v tekmovanju imitatorjev naslovnega disko kralja (John Travolta) iz filma *Vročica sobotne noči* (Saturday Night Fever, 1977, John Badham). Raúl, ki psihopatsko sledi svoji želji skozi neprestano in raznoliko izpopolnjevanje, živi v simptomatskem zanikanju nasilja policijskih in vojaških patrolj nad disidentji, ki jih vsakodnevno srečuje na ulicah Čila. Pred realnostjo se skozi filmski lik zateka v svet ameriškega blišča in slave. V drugem filmu *Post mortem* (2010), imamo prav tako protagonista z distanco do krvave resničnosti, ki je posledica Pinochetovega državnega udara proti takratnemu predsedniku Allendeju. Mario (zopet odlični Alfredo Castro) je javni uslužbenec, ki dela kot asistent mrliškega oglednika in s popolno apatijo spremlja vedno večji kup trupel, ki zaradi vojaškega nasilja nastaja v mrtvašnici. Čustveno se vznemiri le ob burleskni plesalki Nancy (Antonia Zegers),

ki skrivnostno izgine med udarom in se spet pojavi po končnem predsednikovem padcu.

Zadnji del Pinochetove trilogije postavi dogajanje v leto 1988, ko so Čilenci na mednarodno induciranem plebiscitu odločali o tem, ali naj Pinochet podaljša svoj predsedniški mandat še za 8 let ali ne. V času pred referendumom sta svoje volivce poskušali prepričati Pinochetova stran in izjemoma tudi opozicija, ki je lahko po zaslugi pritiskov iz tujine izvajala javno politično propagando proti Pinochetu in zmagala. V filmu, ki bi ga lahko žanrsko uvrstili v politični triler z ravno pravo mero črnega humorja, se skozi arhivske posnetke in perspektivo mladega oglaševalca Renéja (Gael García Bernal) seznamimo s *pro et contra* politično propagando, ki se je v obliki 15-minutnih videoprispevkov mesec pred referendumom odvijala na televizijskih zaslonih. René, ki v prvi sekvenci s svojo samozavestno predstavitvijo oglasa pred naročniki asociira na čilsko verzijo Dona Draperja (*Oglaševalci* [Man Men, 2007–]), sprejme povabilo opozicijskih strank k sodelovanju pri ustvarjanju propagandnega materiala, s pomočjo katerega jim je na svojo stran uspelo dobiti neodločene volivce in zmagati.

René, ki je odraščal v obdobju Pinocheta, je bil že v mladosti umeščen v simbolni red neoliberalnega kapitalizma. Zdi se, da uživa sadove uvoženega ameriškega

sistema, kar implicira njegova vožnja s skejtom, hkrati pa ima uvid v njegove mehanizme, ki jih s pridom izkorišča pri podajanju subliminalnih potrošniških sporočil pri oglaševanju. Čilensko kokakolo *Free* je namreč oglaševal preko simbolov mladosti, poguma in svobode in ne s poudarjanjem njene primarne uporabne vrednosti. René je tako kot prvaki odnosov z javnostjo in glavni manipulator potrošniške ameriške množice Edward Bernays,<sup>1</sup> ki je bil med drugim Freudov nečak in je svoje znanje psihoanalize dobro unovčil pri velikih korporacijah in političnih veljakah, to isto logiko oglaševanja potrošnega blaga prenesel na politično propagando. V četrtturnem filmu je namreč namesto predlaganih posnetkov resničnih nasilnih akcij vojaškega in policijskega represivnega aparata za dvig ozaveščenosti državljanov o grozotah, ki se dogajajo v Čilu, vključil idealizirane podobe srečnega življenja s sloganom in z nalezljivo pesmijo »Čile, sreča prihaja« (*Chile, la alegría ya viene*).

1 Njegova prva večja in tudi ena najslavnejših propagandnih akcij je bila leta 1929, ko je z rušenjem družbenega tabuja ženskega kajenja v javnosti pomagal tobačni industriji dvigniti prodajo. Najel je manekenke, ki so si v New Yorku na velikonočni paradi prižgale »bakle svobode«, kot jih je imenoval Bernays. Dokumentiran dogodek je lansiral v novice, ki so bile po Bernaysovem mnenju še boljši medij za prenašanje sporočila kot oglasi. Za tako vrsto oglaševanja se na koncu filma *Ne!* odloči tudi René pri promociji nove nadaljevanke.



René je zadel pravo vrednoto, ki se je rojevala v potrošniški družbi v Čilu, srečo oziroma veselje, ki pa je skrajno individualizirano in zato zajame najširšo možno populacijo.<sup>2</sup> Paradoks, ki na koncu neizbežno nastopi, na kar v različnih intervjujih večkrat poudarjata tudi režiser in glavni igralec, je dejstvo, da je bil Pinochet poražen s sredstvi kapitalističnega sistema, ki jih je ob nastopu vladanja sam vsilil, to sta svobodni trg in potrošništvo. Slednje funkcionira predvsem skozi produkcijo želja in ob začasni zadovoljivji le-teh nudi lažen občutek sreče, ki zamegli pogled na realnost. Potrošnja deluje predvsem v polju nezavednega, kar daje kapitalističnemu sistemu popolni nadzor nad neumni množicami, kot jih je imel navado imenovati Bernays. René je kot profesionalni oglaševalec novih, predvsem ameriških izdelkov v referendumski kampanji znal bolje izkoristiti to dejstvo, čeprav so mu politični kolegi sprva očitali, da je takšna kampanja potrjevalna kampanja, ker temelji na kapitalističnih principih prikazovanja iluzornih podob. In prav s tem je Renéju samo s 15 minutami na dan v mesecu dni uspelo na trženjsko uspešen način obrniti vpliv medijev v svoj prid in izvesti nenasilno revolucijo, ki je sicer odnesla diktatorja in njegov ultrarepresiven režim, ne pa tudi kapitalističnega sistema, ki ga je kontrakampanja na nek način paradoksalno afirmirala. Ta paradoks je lepo ujet tudi v Renéjevi mantri pred vsakim predvajanim oglasom, ki se sicer prvič in drugič v filmu sliši kot navadna floskula, vendar pa ob razvoju dogodkov začne pridobivati na teži: »*To, kar boste videli, je v skladu s trenutnim družbenim kontekstom. Danes Čile misli na svojo prihodnost.*«

»Revolucija« je v filmu doletela tudi tehniko snemanja. Pablo Larraín se je namreč odločil, da bo film posnel z analogno U-matic kamero, ki jo je v 70. letih prvi izdelal Sony in se je v 80. letih veliko uporabljala za snemanje televizijskih prispevkov. Rezultat takšne snemalne tehnike je zabrisana meja med arhivskimi posnetki, ki so bili posneti s takim tipom

<sup>2</sup> Podoben tip z upanjem navdahnjene propagande si je izbrala tudi PR-ekipa ameriškega predsedniškega kandidata Obame. Zmagovalni slogan »Da, zmoremo!« (»Yes We Can«) je slehernemu Američanu vtil upanje, da zmore vse, tudi tisto, kar je nemogoče, ter zadovoljil svoj narcistični Jaz.



kamere, in fikcijo, zaradi česar se iluzija, ki jo ustvarja film, ne pretrga na oster način, kot bi se sicer, ampak nas šele čez kratek čas, če sploh, prisili k premisleku, ali gledamo dokumentirano resničnost, ki bi naj obsegala slabo tretjino filma, ali zgolj njeno fikcijsko konstrukcijo. Dvakrat režiser celo sam očitno nakaže preskok fikcije v arhivski posnetek. Ko v filmu snemajo propagandni film, se namreč pred kamero pojavi protagonist napovedovalec novic, ki ga še v istem kadru pokaže na arhivskem posnetku, kjer je opazno mlajši. Skozi ta posnetek se v filmu sproži moment filmske samorefleksije, kar se tiče odnosa med arhivskimi posnetki in fikcijo. Posledice snemanja z analogno kamero U-matic je tresoča in zamegljena slika, še posebej pri srednjih in splošnih planih. V kadrih večinoma manjka kompozicija, saj se igralci niso načrtno prilagajali kameri, ampak se je kamera njim. Nekajkrat

režiser kamero obrne tudi proti soncu za daljši čas. Takšna (ne)estetika da filmu nizkopračunski pridih, ki podkrepi gverilski način dela opozicijske ekipe, v katerega jo prisilijo tudi razmere v državi in stalna ustrahovanja Pinochetovih uslužbencev. Ročna drža kamere, sledenje igralcem med premikanjem in netočni kadri pa gledalca intenzivneje vržejo v dogajanje, filmu pa dajo dokumentaristični pridih, zaradi česar se fikcija še lažje zlije z arhivskimi posnetki.

*Ne!*, ki se je letos uvrstil med nominirance za nagrado oskar za najboljši tujejezični film, je stilsko anahronistično inovativen film in v prvi vrsti odličen prikaz medijskega diskurza v Pinochetovem obdobju, okuženem z manipulativno politično propagando, ki skuša predvsem ustreči volivcu, pa četudi je z upogibanjem načel sama s sabo v nasprotju.





# Gospodar ali kdo je za res gospodar naših usod?

Struktura kulture je palimpsestna; je mozaična paleta pomenov in mentalnih zemljevidov, avtomatiziranih vedenjskih obrazcev, ki četudi so marsikdaj protislovni, absurdni, celo destruktivni, so le redko prepvaščani, podvrženi distanci, torej možnosti, da se zaradi distinktivnega delovanja jezika postavimo izven sebe in se tako potegnemo iz okvirov že vzpostavljenih diskurzov oziroma družbenih vezi. Načini doseganja za tovrstno ogledovanje z roba, s točke, ki nam je tako rekoč zunanja, a paradoksalno tudi vselej na voljo, so raznovrstni, nedvomno pa je eden od možnih pristopov prav filmski medij. Po eni strani je to paradoks, saj je osnovna ontologija filma iluzija, po drugi strani pa je prav igra z iluzijo tista, ki nam omogoča vzpostaviti ta pozunanjeni, kritični pogled na družbo, v katero smo se rodili in iz katere izraščamo.

*Gospodar* (The Master, 2012, Paul Thomas Anderson) združuje tako palimpsestne značilnosti kulture kot igro s filmsko iluzijo, oba vidika pa se oplajata iz ameriške družbe, kar niti ni pretirano naključje glede na to, da se je Anderson, tako rekoč samouk filmske režije, vselej zanimal za nekaj, čemur bi lahko rekli ameriški kulturni vzorec. Tako v svoje filme često vgrajuje tematike razbitih in disfunkcionalnih družin, prepvaščevanje razmerja med svobodno voljo in determinizmom v navezavi na vrženost posameznika v svet, tematiziranje funkcioniranja širše družbe-

ne matrice, zlasti odnosa med kapitalizmom in vero, prav tako pa se ukvarja tudi z možnostjo osvoboditve, upanjem na izhod iz opresivnih družbenih struktur in uničujočih medosebnih razmerij.

Četudi se je Anderson podpisal šele pod šest celovečercer, je moč govoriti o enem od najpomembnejših sodobnih ameriških režiserjev, čigar reprezentacijski sistem se nedvomno zgleduje po velikih imenih filmske zgodovine, z vsaj izvrstnima *Tekla bo kri* (There Will Be Blood, 2007) in *Gospodarjem* pa tudi odločno nadaljuje z njihovo dediščino. V Andersonovem filmskem jeziku se nemalokrat prepletajo vplivi Stanleyja Kubricka, Terrencea Malicka, Roberta Altmana in Orsona Wellesa, sledi njihovih avtorskih podpisov pa je moč zaslediti tako na tematski kot vizualni ravni, toda z njihovim zvijanjem v novo, samosvojo filmsko izjavo.

Samosvojest *Gospodarja* se kaže na več ravneh, že površni gledalec pa bo prijetno presenečen nad avdiovizualno bravuro, katere forma z dramaturgijo in s fabulotke zapomnljivo celoto, ki je v sodobni filmski industriji prej redkost kot pravilo. V tem oziru se *Gospodar*, navkljub epsko stiliziranemu ogrodju, uspe izogniti pogosti sodobni bolezni rabe forme (tudi v sodobni umetnosti), ki danes ni nič drugega kot performativna repeticija, prazna gesta ponovitve, ki ji ni niti v interesu, da bi skušala prekriti dominanco nad vsebino, pri

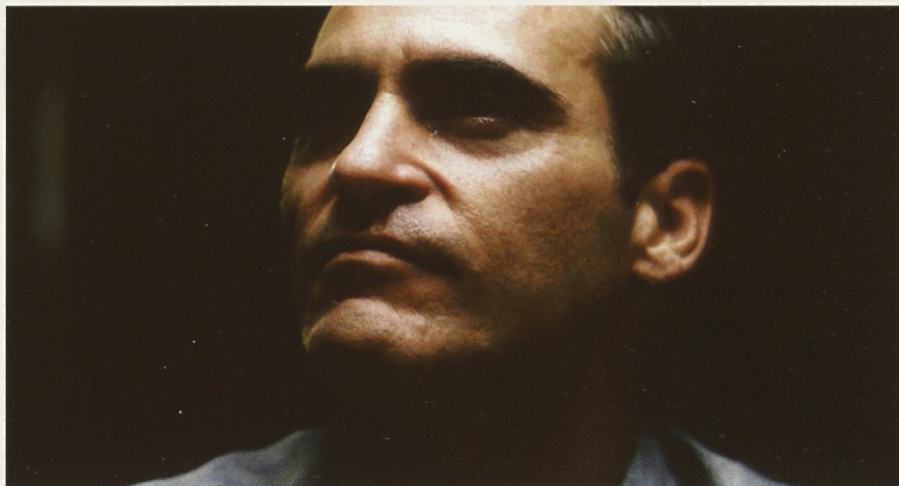
čemur pa – kot v članku *Capital, Repetition* ugotavlja Marina Gržinić – je prav forma tista, ki je kritično vsebino popolnoma normalizirala.<sup>1</sup>

V nasprotju s to izpraznjenostjo forme, ki iz vsebine dobesečno izsrka pomen, *Gospodar* kompleksno razmerje med razrvanim veteranom 2. svetovne vojne, Freddiejem Quellom (Joaquin Phoenix), in Lancastrom Doddom (Philip Seymour Hoffman), za katerega se zdi, da uteleša začetnika scientologije L. Rona Hubbarda, gradi postopoma, s pretanjenim dramaturškim lokom, katerega podstat je harmonična simbioza med formo in vsebino. Obe se namreč stapljata drugo v drugo, njuno sopovezanost pa še dodatno podpisujeta raba izjemno redkega 65mm formata ter prefinjeno izbrana zvočna slika, ki v Andersonovih filmih vedno igra pomembno vlogo.

V grobem je struktura filma tridelna, z uvodnim in s sklepnim delom domala identičnega posnetka, scene na morski obali, v kateri zagledamo Freddieja Quella, ki vzporedno leži ob peščeni ženski silueti. Toda identičnost posnetka je le navidezna, kajti med začetnim in sklepnim vlada pomembna razlika, ta pa izhaja iz spremembe pomenskega modusa, ki

<sup>1</sup> Glej v: Gržinić, Marina: »Capital, Repetition«, Reartikulacija #8, 2009. Dostopno na spletni strani Reartikulacija, <http://bit.ly/YMmTDS>.





je vzpostavljen kot posledica vmesne etape minucioznega izrisa odnosa med Freddiejem in Doddom. Zato je moč reči, da Andersonu uspe v film izvrtati pravcato časovno luknjo, ki čas premakne naprej, zaradi česar pa smo priča nečemu, čemur bi lahko rekli ponovitev z razliko.

Pričujoča Andersonova gesta ponovitve z razliko je izredno pomembna, saj v nasprotju s sijajnim filmom *Tekla bo kri*, ki spričo fotografije in prefinjenega stopnjevanja neizogibne pogube aludira na Malickove *Nebeške dneve* (*Days of Heaven*, 1978), vnese v *Gospodarjeve* filmske podobe potencialnost premestitve, ki pa ne nastopa na način enodimenzionalne osvoboditve z odstranitvijo simptomov. Bolj gre za to, da se določene eksistencialne vidike spremeni v uvide, ki resonirajo na neposredni ravni zgodbe, a tudi na ravni metapozicije filmske in širše družbenopolitične izkušnje. Odličnost *Gospodarja* se tako skriva ravno v tem, da spremembo v odnosu do realnosti reprezentira nadvse elegantno, skozi »usodno« srečanje glavnih protagonistov, ki ga gre brati kot izraz širše družbenopolitične arhitektonike, specifične družbene vezi, ki je ni brez delovanja subjekta.

Freddie, razpet med demone posttraumatskega stresa in duhove preteklosti, ki jim skuša neuspešno ubežati z raznimi doma pripravljeni alkoholnimi zvarci, se po naključju znajde na ladji Lancastera Dodda. Ta samooklicani znanstvenik, filozof, psiholog, analitik, izumitelj itn. v Freddieju ugleda izziv za svojo psihoterapevtsko metodo. Morda smo zares priča

vizualizaciji L. Rona Hubbarda, a slednje niti ni zelo pomembno. Pomembnejši je izris družbenega konteksta, ki ga Anderson, podobno kot v narativno mozaično strukturirani *Magnoliji* (*Magnolia*, 1999) in *Tekla bo kri*, suvereno izpričuje prek likov kot svojevrstnih dokumentov specifične družbene realnosti.

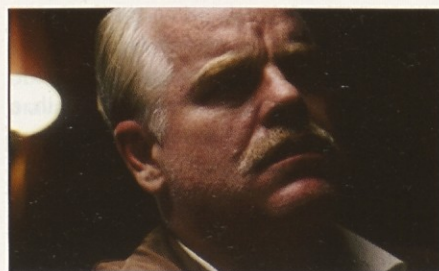
Če je vojaška psihiatrija nad Freddiejem dvignila roke, je Dodd tisti, ki se mu uspe približati, ga pritegniti do te mere, da se prepusti Doddovim metodam zdravljenja, nekakšni zmesi skrajno vulgariziranega freudovstva in reinkarnacijske ezoterike. Toda pod to, na videz enostavno fabulativno površino nas Anderson v zanj značilni maniri, ki jo izpopolni zlasti v *Tekla bo kri*, vse bolj in bolj pelje v značajske globine obeh likov, odstirajoč njuna intenzivna emocionalna stanja in osebnostne poteze, ki so pravzaprav konfiguracije širše ameriške genealogije.

Podobno kot v *Tekla bo kri* Anderson pripoved gradi na vzpostavljanju gradualnega kontrapunkta med osrednjima nosilcema zgodbe, mojstrsko, s subtilno filmsko govorico ga vleče vse do sklepnege klimaksa, k temu pa mu med drugim pomagajo tudi premišljeno izrisani stranski liki, ki so v funkciji afirmiranja posameznih karakternih potez protagonistov, ter izvrstna igra Joaquina Phoenixa in Philipa Seymourja Hoffmana.

Odnos med Freddiejem in Doddom je tako kot sonda, s katero raziskujemo pokojna leta v ameriški družbi, nezavedno željo po redu, po poskusu razumevanja

vojne katastrofe, iskanja utehe in vrtincih travmatičnih spominov, soočanja z izgubami bližnjih. Je tako rekoč ekranizacija tiste znamenite figure razmerja »hlapca« in »gospodarja«, ki zaradi palimpsestnosti kulture, v katero je med drugim vpet tudi film kot konstitutivni medij 20. stoletja, vibrira kot brezčasna (filmska) izjava. Če nam je Anderson v *Tekla bo kri* v brezskrupuloznem liku Daniela Plainviewa (izvrstni Daniel Day-Lewis) z aluzijo na Walterja Benjamina demonstriral, kako je kapitalizem že davno nazaj požrl Boga, nam tokrat suvereno prikaže vrtinčenje sil med »gospodarjem« in »hlapcem« – nenehno premeščanje pozicij med njima, izmenjevanje nadvladanosti in vladanosti. Anderson nam da namreč jasno vedeti, da tisti, za katerega se predpostavlja, da »ve«, ni nujno tudi zares tisti, ki »ve«. Doddova navidezna samozavest in brezsramna samopromocija se ohranjata le v specifičnem simbolnem univerzumu, predvsem pa zdržita le do določene točke. V trenutku njene razpustitve ali še bolj Freddiejeve odločitve, Doddova simbolna avtoriteta razpade. S tem pa se ne le razkrije njegov manko, temveč tudi resnica sama, ki je preprosto ta, da je pravzaprav Freddie tisti, ki »deluje«, torej sprejema odločitve in s tem v svet vnaša dinamiko.

Figura gospodarja tako sestopi s prestola navidezne vednosti, na mesto Freddiejeve vednosti pa stopi beatniška manija, svoboda zaradi nje same. Toda zdi se, da nam Anderson s sklepnim posnetkom želi povedati še nekaj drugega zelo pomembnega. Osvobajanje je kot peščena silhueta: ko se že zdi, da smo svobodni, se ti občutki kot peščene formacije, ki jih preplavi morje, zdobijo, prelijejo v morske valove in pot se prične znova. Morda pa je ravno to ta skromna resnica; resnica, da proces osvobajanja ni nikoli zares končan – tudi v filmskem mediju in družbi ne.





Žiga Valetič

# Divji

## Krhkost in moč športa hendikepiranih

Jure Brecljnik je diplomiral na FAMU v Pragi, nekaj let za tem, ko ga je kariera (modnega) fotografa zapeljala po vsem svetu, pa je raztresenost tega dela zamenjal za ustvarjanje kratkih filmov o ekstremnih športih. Na eni od svojih poti je spoznal francoskega plezalca Philippa Ribiera ter hendikepiranemu športniku, ki ni bil vajen ne pozornosti, še manj pa kamere, izrazil, da bi ga zanimalo posneti njegovo zgodbo. Odločitev je bila vse prej kot na dlani – tudi zaradi finančnih (ne)zmožnosti –, zato je ideja za film vzknila šele v trenutku, ko sta tako Jure kot Philippe spoznala, da lahko film pomeni začetek pomembnega prijateljstva. Protagonist je režiserju začel zaupati, da bo to, kar bosta posnela, zares imelo večplastni pomen, in z nekoliko boljšim fotoaparatom sta se lotila dela.

Tiho ogrodje filma *Divji* (Wild One, 2012) predstavlja potovanje na prvo svetovno prvenstvo za paraplezalce, ki je bilo julija 2011 v italijanskem Arcu. Športno plezanje še ni olimpijski šport in mora, da bi to lahko postalo, prirejati prvenstva za hendikepirane (slovenski plezalci in plezalke – tudi Natalija Gros, ki je sodelovala pri nastanku filma – pogosto segajo po vrhovih te discipline). Prva plast so torej Philippove priprave in treningi, ki se dogajajo na eksotičnih, a manj obljudenih balvanskih plezališčih po svetu – od La Cappelie v Franciji do Hueco Tanks v ZDA ali Jogasakija na Japonskem. Ob tem spoznamo Philippov sporadični predavateljski angažma ter srečujemo ple-

zalske zanesenjake in druge hendikepirane športnike, ki v zahtevne stene vstopajo z neverjetnimi telesnimi okvarami in so eden drugemu v velikanski navdih. Japonec Koichiro Kobayashi denimo pleza slep ...

Druga plast filma *Divji*, ki se organsko spaja z vsebinskim izhodiščem, je Philippovo iskanje staršev ter vpraševanje po razlogih, ki jih je imela mama, da ga je zapustila kmalu po rojstvu. Tu Brecljnik brez strahu zakoraka na teren človeške bolečine, saj s protagonistom obiščeta rojstni kraj, skrbnike in zdravnike ter zdravstveni internat, v katerem je Philippe odraščal kot telesno drugačen mladostnik. V nekem trenutku se celo zdi, da mamu, ki naj bi bila zdravnica, najdeta, vendar zaradi prevelike občutljivosti ne mi ne Philippe ne izvemo, kdo je v resnici ženska, s katero se plezalec sooči po dolgotrajnih notranjih bojih. Obišče tudi očetov grob.

Tretjo plast filma dodaja nevidno prijateljstvo (režiserja ni nikdar v sliki), prek katerega se Philippe začne s hendikepom spoprijemati samoironično, in o sebi razmišlja kot o bodočem filmskem zvezdniku in ljubimcu, ki ga ženske kar obletavajo. V tem je film osvobajajoč in ob večšem prepletanju vseh treh plasti je stopnja ganjenosti ob odhodu iz kinodvorane pri večini gledalcev na zavidljivo visoki ravni, kar je, bodimo iskreni, velik dosežek za kateri koli slovenski film.

Film *Divji* je v prvi vrsti pomemben za mednarodno plezalno javnost, kar so v kratkem

času dokazale tri nagrade za goriški film. Poleg tiste v Bovcu je med desetimi filmi zmagal tudi v Trstu, po besedah producenta Koleta Koliševskega pa v Gradcu ni mogel parirati visokoproračunskim izdelkom iz srednje Evrope; ker filma niso mogli zaobiti kar tako, je bil deležen vsaj častne omembe žirije (z omejenimi tehničnimi sredstvi izdelek ni videti kot blockbuster, toda tam, kjer se je aparat izkazal za preskromno orodje, se je do skrajnosti gnalo izšolano oko Brecljnika, ki je tudi sam plezalec in snemalec v resnih plezalskih ekspedicijah).

Kmalu po premieri je film začel svojo pot po slovenski art kinomreži, na projekcijah pa je bil pogosto navzoč tudi Philippe. Mini turneja se je razpotegnila na Hrvaško, film je bil predvajan še v Franciji, trenutno pa gostuje na različnih festivalih po svetu. Edini grenak priokus je, po besedah filmarjev, pustil lanski Festival slovenskega filma, kjer ga z zmedenim pojasnilom, češ da ni jasno, ali gre za igrani ali za dokumentarni film (dejstvo je, da Brad Pitt nikakor ne bi odigral Philippa bolje kot ta »odigra« samega sebe), niso umestili niti v tekmovalni program.

Zato pa slovenskim gledalcem ostaja možnost, da si v bližnji prihodnosti film ogledajo na sporedu TV Slovenija, čeravno je 52-minutna verzija prikrajšana za kar nekaj čustvene dramatičnosti in se bolj osredotoča na plezanje.



Petra Gajzler

# Mea maxima culpa: molk v božji hiši

»Kaj, molk o spolnih zločinih v cerkvi«

»Dobro dokumentirana zgodba o katoliški cerkvi kot instituciji, ki ščiti pedofile v lastnih vrstah, je še en dober primer tega, da je, če bog obstaja, vse dovoljeno (tistim, ki se legitimirajo kot njihovi služabniki). Kar je zares odvrtno na tem zaščitniškem odnosu do pedofilov, je to, da ga ne srečujemo pri tolerantnih hedonistih, ampak prav pri instituciji, ki se izdaja za moralnega varuha družbe.«<sup>1</sup>

Z oskarjem nagrajeni režiser dokumentarnih filmov Alex Gibney je v svojem zadnjem filmu *Mea maxima culpa: molk v božji hiši* (*Mea Maxima Culpa: Silence in the House of God*, 2012) v prvi vrsti pokazal na neomajno moč najvišjih cerkvenih dostojanstvenikov v Vatikanu, ki s papežem na čelu s prikrivanjem zlorabe otrok med duhovniki molče potrjujejo in reproducirajo kršenje človekovih pravic najranjlivejše skupine. Gibney, ki v dokumentarcu zaseda naratorsko mesto, je skozi pričevanja petih gluhih moških, ki so bili v otroštvu žrtve zlorabe, ter strokovnjaka za kánonsko pravo, meniha/spolnega terapevta, škofov, novinarjev in drugih, postopoma razkril odgovornega krivca za načrtno dopuščanje zlorab in njihovo nesankcioniranje v okvirih civilnega prava, v nekaterih primer pa tudi kánonskega. Vatikan pri dokumentarcu ni hotel sodelovati, je pa svoj prispevek nenamerno dodal skozi

pisne korespondence z nadškofi o pedofilijskih zločinih. Tem so na njihovo prošnjo za odstavek grešnega duhovnika zaukazali molk o zlorabi, dotičnega pa v najstrožjem primeru premestili v drugo župnijo, kljub temu da so psihologi iz kleriških krogov svarili pred ponovnimi zlorabami, saj so izkušnje pokazale, da pedofilije pri duhovnikih ni mogoče odpraviti. Irskemu duhovniku Walshu so prepovedali opravljanje poklica šele potem, ko so starši proti njemu podali kazensko ovadbo in je bila obsodba zlorabe otrok pravnomočna. Že samo po treh ključnih primerih v filmu lahko sklepamo, da je Vatikan s svojimi zvestimi nadškofi, ki lahko vsak trenutek napredujejo v kardinalske vrste, razvil dobro koordiniran sistem postopanja v primeru prijave zlorab iz nadškofij v Vatikan, ki je molk žrtev in morebitnih prič financiral z večmilijonskimi odpravinami.

Režiser je tako kot v *Taxi to the Dark Side* (2007) dokumentarec razdelil na več naslovljenih delov in tudi tu posegel po kombinaciji osebnih izpovedi in arhivskih posnetkov, le da je dodal igrane prizore. Ti vizualizirajo zgodbo gluhih žrtev spolnih zlorab na milwaukeejski šoli za gluhe, ki vključuje predvsem opise načinov in metod, ki se jih je oče Murphy posluževal za dosego cilja. Zdi se, da je Gibney z igranimi deli poskušal doseči večji dramatični učinek in vnesti v pripoved odvečen suspenz, saj že samo pripovedovanje žrtev z znakovnim jezikom, njihovi čustveno nabiti obrazni izrazi in pospešeno dihanje s tu in tam izti-

snjenim glasom presune slehernika. Ker se je režiser hotel izogniti podnapisom, saj bi naj ti odtegnili pogled od znakovnega govora gluhih, se je odločil, da bo njihov znakovni jezik zvočno sinhroniziral z glasovi znanih holivudskih igralcev (Ethan Hawke, Chris Cooper, John Slaterry in Jamey Sheridan), s čimer je tudi rešil problem, ki bi ga sicer imel s prikazovanjem podob z nasnetim pripovedovanjem. Zvočna sinhronizacija je na trenutke nekoliko zamaknjena, da pride do izraza neverbalno komuniciranje.

Trije izmed gluhih otrok, Gerry, Arthur in že pokojni Bob, so z deljenjem letakov, s katerimi so opozarjali na Murphyjeve zločine, prvi javno opozorili na spolne zlorabe, in prekinili tišino javnosti, ki si je v 60. in 70. letih zatiskala oči pred duhovniško pedofilijo. Do leta 2002, ko so javnost začeli bombardirati pedofilski škandali v Ameriki in na Irskem, ki so spodbudili še odkritja mnogih drugih zlorab po svetu, je preteklo mnogo let, a njihova vztrajnost priča o revolucionarni moči malega človeka. Ta je kasneje tudi s pomočjo medijev uspel zamajati ugled največje institucije na svetu, ki trenutno doživlja velike spremembe, kar se bo verjetno poznalo tudi na dobičku aktualnega filma. Glede na to, da je bil odstopljeni papež Ratzinger pred to funkcijo kar 23 let vodja kongregacije za verski nauk in so vse od leta 2001 do njega prihajale vse znotraj cerkve prijavljene spolne zlorabe, ki bi jih lahko obravnaval najmanj v sklopu kánonskega prava, se po tem filmu ne moremo izogniti vprašanju, ali je bilo res slabo zdravje tisto, ki je botrovalo umiku Benedikta XVI. z vatikanskega prestola ...

1 Žizek, Slavoj: (Če) boga ni... Nekaj krščanskih pripomb na rob novemu poganstvu. Dnevnik, 6. marec 2010. Dostopno na Dnevnikovi spletni strani: <http://bit.ly/175RL9d>.







Tereza Tomažič

# Mama



Film *Mama* (2013, Andrés Muschietti), ki ga je produciral Guillermo del Toro, se prične s pravljичnim uvodom »Nekoč, predavnimi časi...« in se ne nadaljuje v stilu bratov Grimm, temveč grozljivih pravljic, ki se ne končajo z volkom na dnu vodnjaka. Ko sestrici Lilly in Victorio oče, zatem ko je ubil njuno mamo, odvede globoko v gozd, tam naleti na staro, prazno kočo. V njej prebiva zlovesča prezenca, ki pa deklici reši pred gotovo smrtjo najprej tako, da ubije njenega očeta, nato pa skrbi zanju, ju hrani in jima izdeluje lutke. Pet let kasneje ju iskanci odkrijejo in vrnete se v civilizacijo k stricu Lucasu in njegovemu dekletu Annabel, iz gozda pa jima seveda sledi tudi njuna »mama«, stvar, duh, ki odtle prebiva v njuni omari.

Film se v okviru žanra ukvarja z grozljivim, s tistim, kar nas straši. A česa nas je groza? Kaj se skriva za utripajočimi lučmi in škripajočimi zvoki? »Mama«. Mama kot pošast, kot stvar; materinski čut oziroma ljubezen do otroka kot skrajna, silovita, iracionalna sila, ki je lahko v tej svoji silovitosti kar najbolj ljubosumna in destruktivna, kot nekaj, česar nas je zares lahko strah. Psihiatrica tajnica v filmu izjavi: »Duh [a ghost] je čustvo, popolnoma zverženo v svoji obliki, obsojeno, da se znova in znova ponavlja. Vse dokler krivica ni popravljena.« Takšno razumevanje prinaša dva zanimiva zastavka, in sicer materializacijo psihičnega v fizično in vprašanje pravičnosti *post mortem*, ko Bog ne obstaja več.

Pravičnost se tu vzpostavlja s popravkom prihodnjih generacij za nazaj, retroaktivno – stari grehi očitno ne umrejo skupaj z njihovimi žrtvami, ampak na nek način živijo naprej in zahtevajo svoje zadoščanje, kar je znana žanrska tematika oziroma iztočnica. Tudi materializacija psihičnih vsebin v fizično ni tuja filmski kulturi, kakor pravzaprav kulturi nasploh – vsako dejanje, v okviru katerega spreminjamo svoje okolje iz nekega duševnega vzgiba, je pravzaprav njegova vidna usnovljenost. Vendar gre tu za radikalizacijo tega procesa, za idejo, da se je neka »čista« in silna emocija – želja, jeza, žalost – sposobna sama na sebi utelesiti, potem ko je telo, ki jo je nosilo, že davno umrlo in razpadlo. Seveda tu ne gre za razumno željo, temveč za prvobitno, prejkone iracionalno željo. Zato srž oziroma koncept filma *Mama*, ki nagovori žensko željo po materinstvu, zelo spominja na znanstvenofantastični film *Prepovedani planet* (Forbidden Planet, 1956, Fred M. Wilcox), v katerem odprava na nek planet odkrije le dva preživela prejšnje odprave (očeta in hčer) ter pošast, ki jima prizanaša, po vrsti pa pobija vse druge. Odprava naposled ugotovi, da je temu tako, ker oče, doktor Edward Morbius, uporablja napravo *plastic educator* (plastični izobraževalnik), ki ga je pred svojim izumrtjem zgradilo napredno ljudstvo Krell. Naprava je bila namenjena materializaciji česarkoli, kar so si pripadniki ljudstva Krell lahko v svojem duhu zamislili, ter projiciranju tega na poljubno mesto njihovega planeta, pri tem pa so seveda pozabili na »pošasti iz Ida«, pošasti

iz lastnega iracionalnega nezavednega. Ta materializirana pošast pa se ponovno odpravi na svoj morilski pohod, ko se doktorjeva hči Altaira »Alta« Morbius zaljubi v komandanta J. J. Adamsa (Leslie Nielsen) – oče naposled le ugotovi oziroma si prizna, od kod izvira pošast tega planeta: da je ta pravzaprav projekcija njegovega lastnega nezavednega, v katerem se skrivajo očetovsko ljubosumje in zaščitništvo ter želja, da njegova punčka ne bi nikoli odrasla in ga zapustila. V obeh filmih gre torej za materializacijo starševskega zaščitništva, ki meji na posedovanje in v svoji skrajnosti predstavlja tisto pošastno, zastrašujoče, grozljivo.

Zanimiv koncept filma *Mama* ne razočara niti v svojem zaključku, saj kot omenjeno ne pristane na »volka v vodnjaku«. V filmu še posebej izstopajo odlična igra deklic, Victorie (Megan Charpentier) in Lilly (Isabelle Nélisse), ter oblikovanje vzdušja in način uporabe obrazcev, ki pa v svoji gradnji suspenza ne popustijo tipični logiki grozljivke in dovolijo, da nas zvestoba psihični izdelanosti karakterjev s svojo nepopustljivostjo siceršnji žanrski tipizaciji likov prijetno presenetijo.



Ana Jurc

# Za dežjem posije sonce

## Ko je Harry srečal Sally v kukavičjem gnezdu

Je bila zloglasno učinkovita podpora Harveyja Weinsteina res edini razlog, da so se na letošnji podelitvi oskarjev zaradi »majhne« romantične komedije celo mogočnemu Lincolnu tresle hlače? Pustimo za hip ob strani, da sta bila na koncu osmoljena tako Spielbergova dostojanstvena, a suhoparna zgodovinska lekcija kot tudi varljivo poskočna komedija *Za dežjem posije sonce* (Silver Linings Playbook, 2012, David O. Russell); zgovoren je že podatek, da je film prvi oskarjevski pretendent po 32 letih, ki je imel nominance v vseh štirih igralskih kategorijah.

V iskanju filmskega svetega grala – romantične komedije, ki ne bi bila deprimirajoče klišejska gomila osladnosti – si je v zadnjem času svoj prostor pod soncem (in ne le na Sundanceu) izbral nov podžanr *indie* romantične komedije: umikajo se prisrčno zmedene, ravno-toliko-odbite-da-so-še-simpatične čudakinje, ki jih večkrat kot ne igra Zoey Deschanel, na njihovo mesto pa prihajajo neprilagojeni, če ne kar povsem disfunkcionalni ekscentriki.

Če kdo, bi žanr morda lahko redefiniral ravno David O. Russell: to je storil že leta 2010, ko si je za dramo *The Fighter* sponosil že nešteto viden lik izzetega, odpisanega boksarja (Mark Wahlberg), ki se obupano oklepa misli na svoj veliki povratak in iz nje naredil presunljiv portret obupa, zasvojenosti in zavoženih

družinskih odnosov. *Za dežjem posije sonce* v grobem sledi isti matrici: če se na prvi pogled zdi, da se drži vsake zlizane konvencije žanra, se kmalu izkaže, da pravila od znotraj sprevača ravno dovolj, da lahko pove svojo ljubezensko zgodbo s srečnim koncem brez osladnosti. Obenem je Russell mojster počasnega stopnjevanja spolne napetosti in frustracij (*Spanking the Monkey*, 1994), ki zna videti smešno plat življenj hipernevrotičnih izgubljenecv (*Odbeetki* [I Heart Huckabees, 2004]), likov, ki si pravzaprav ne želijo drugega kot ščepec duševne stabilnosti. Tudi pri njegovem najnovejšem filmu se zdi, da ga trenja v disfunkcionalni družini zanimajo veliko bolj kot ljubezenski zaplet; prvo uro niti ne gledamo romantične komedije.

V časih, ko večino ameriških romantičnih komedij režirajo bodisi epigonski amaterji bodisi cinični holivudski veterani, ki se niti ne trudijo več skrivati svojega prezira do predloge (in do občinstva), pa je *Za dežjem posije sonce* redke primer filma, ki ga je relevanten ameriški avtor posnel v zenitu kariere. Kako torej vzeti zgodbo, za katero od približno desetega kadra vemo, kako se bo končala, in vanjo vdahniti dovolj svežine? Verjetno tako, da v razmislek o vprašanju, zakaj bi v tem neromantičnem svetu in času dve osebi sploti hoteli biti skupaj, vložiš vsaj toliko truda, kot ga je denimo Michel Gondry v svoje (od klasičnega *rom-coma* svetlobna

letna oddaljeno) *Večno sonce brezmadežnega uma* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004).

Preden posije sonce, se mora seveda zlit velik dežja. Pat Solitano (Bradley Cooper), ki je pristal v psihiatrični ustanovi z diagnozo bipolarnе motnje, potem ko je v maničnem izpadu skoraj do smrti pretepel priletnega učitelja zgodovine (omejenega je sicer ujel v kočljivem položaju s svojo ženo), se, ko se znova znajde na prostosti, z vsemi štirimi oklepa klasične ameriške manre samopomoči, po kateri »se sanje uresničijo, če si nečesa le dovolj želiš in pri tem vztrajaš«. O svojem srečnem koncu, ki da ga čaka za naslednjim ovinkom, ljudem okrog sebe razlaga tako obsesivno, fanatično in brez senčice dvoma, da je jasno, da ga je mama (Jacki Weaver) iz kukavičjega gnezda osvobodila prekmalu in da se Pat komaj še drži nad vodo. Med (bolj ali manj neučinkovitimi) obiski pri psihiatru, ki mu svetuje le, »naj si najde strategijo«, se Pat vrže v izpopolnjevanje telesa (jogging po soheski, pri čemer je oblečen v vrečo za smeti) in duha: sistematično prebira knjige, ki jih njegova žena Nikki predpisuje svojim srednješolskim učencem. Izbruh besa lahko povzroči že najmanjša stvar. Kopija romana Zbogom, orožje odleti skozi zaprto okno, ker Pat ne prenese, da pisatelj junakoma ni namenil srečnega konca. In čeprav je Pat vso svojo energijo usmeril v napačen srečni konec – prepričan je, da





mu bosta dobra kondicija in načitanost pomagala ponovno osvojiti Nikki – se obrestuje vsaj njegova metoda. Prav med tekanjem se mu namreč na pete prilepi mlada vdova Tiffany (Jennifer Lawrence), ki bi bila s svojim pomanjkanjem takta in antipsihotičnimi zdravili na recept težko popolnejša zanj, če bi bil sam to sposoben videti. Ampak počakajmo do tretjega dejanja.

### Vsi drugačni, vsak po svoje nor

Pat ima veliko preveč čustvene prtljage, da bi se protagonistka tipične romantične komedije ogrela zanj, a k sreči tudi Tiffany ni ravno tipična predmestna gospodinja: za svojim umrlim možem je žalovala na dovolj neprimeren način, da je izgubila službo, in se zdravi zaradi depresije. Neuravnovešena? Že mogoče, a morda to niti ni najbolj brezupna različica predmestnega življenja: Patov konvencionalno »stabilni«<sup>1</sup> prijatelj Ronnie (John Ortiz) je pod takim pritiskom ženinih potrošniških apetitov, da ga misel na samomor skoraj pomirja, Pat Starejši (Robert De Niro) pa tudi ni zanesljivi pater familias, ki bi lahko delil nasvete o duševnem zdravju: pesti ga cela serija obsesivno-kompulzivnih motenj, ki jih je zamaskiral v obsedeno oboževanje svoje najljubše nogometne ekipe.

Nenavaden igralski nabor filmu za čuda ne spodnese tal pod nogami: ne samo da je Russell Bradleyja Cooperja pripravil do

ttega, da je za hip odložil lovoriko »najbolj seksi Zemljana«<sup>2</sup> ter svojo vlogo dejansko igral (in ne le odpoziral), pač pa je več kot samo poljenje po liniji najmanjšega odpora izvelkel celo iz Roberta De Nira, ki je morda res eden največjih igralcev generacije, a v zadnjih petnajstih letih tudi ena najhujših karikatur samega sebe. De Niro kot v sintetične trenirke zapeti pobiralec nezakonitih športnih stav ni daleč od vloge, ki jo je (pre)večkrat potegnil iz naftalina za plejado filmov o njegovih/njenih tasterih, a pod fasado godrnjavega robateža vseeno premore več iskrene ranljivosti kot v vseh svojih vlogah zadnjih let skupaj. Russell svoje protagoniste s kamero ves čas spremlja dovolj od blizu, da ujame vse nianse njihovih reakcij, obenem pa s to bližino vzdržuje gledališko atmosfero intimnosti, ki ne popusti niti v trenutkih pospešene peripetije. In čeprav gre režiserju pohvala, da v glavni vlogi ni strpal kakih Zooney Deschanel in Gerarda Butlerja, se lahko vseeno vprašamo, kaj bi iz vloge lahko naredila Russellova siceršnja muza, Mark Wahlberg, ki (vsaj za zdaj) razpolaga s širšim igralskim razponom od Cooperja.

Za *dežjem posije sonce* nas prepričuje, da je formalno inventiven, drzen (tipično »russellovsko«<sup>3</sup> nemirna kamera in snemanje iz roke), a že naslov je dokaz, da smo trdno v polju romantične komedije, kjer duševna bolezen pač ne more biti hromeč hendikep ali resna življenjska ovira,

ampak kvečjemu neškodljiv, komičen ovinek na poti do prave ljubezni. Očitek, da Russell trivializira bipolarnost in obsesivno-kompulzivne motnje, se ne zdi tako zelo zgrešen.

### Ne zaupaj filmu, ki se konča s plesnim tekmovanjem

Podobno kot v *Naši mali mis* (Little Miss Sunshine, 2006, Jonathan Dayton in Valerie Faris), če odštejemo natupirane in v bleščicah marinirane sedemletnice, se v drugi polovici vsa energija protagonistov uperi v udeležbo v absurdno trapastem tekmovanju v standardnih plesih. Tiffany je iz ne natančno pojasnjenega razloga, razen, da bo to zanj »terapevtsko«, trdno odločena, da se bo udeležila plesnega prvenstva; Pata za svojega soplesalca rekrutira z obljubo, da mu bo v zameno pomagala komunicirati z ženo, ne da bi sam pri tem prekršil pripoved približevanja.

Russell nas ne podcenjuje toliko, da bi nam skušal dopovedati, da bo uvrstitev na nekem tekmovanju njega ozdravila nasilnih izpadov, njo pa statusa »norige z mrtvim možem«<sup>4</sup> – toda že to, da nam je za protagonista sploh mar do neizbežnega konca, pove nekaj o globini likov, ki jih je kot scenarist očitno znal ustvariti. Režiserju najbrž nima smisla pretirano zameriti manipulativno sentimentalnega razpleta, ki celoto močno zanese v vode Nicholasa Sparksa in ob katerem bi gledalec očitno moral pozabiti, da kup težav, na primer očetova nikoli diagnosticirana duševna bolezen, ostaja nerazrešenih. Končni poljub je vendarle tista žanrska zapoved, ki je ne gre postavljati pod vprašaj, pa naj bo še v takem nasprotju z »russellovskim«<sup>5</sup> zaščitnim znakom kaotičnih medčloveških odnosov.

Za *dežjem posije sonce* je, konec koncev, premišljeno in dosledno konvencionalen film, a vsaj znotraj svojih meja si na trenutke upa zaviti v čudovito bizarne meandre. Če je na novo napisal vsaj eno poglavje pravilnika romantičnih komedij, je to – podobno kot končna ocena para na sklepnem prvenstvu – *čisto dovolj dobro*.



Matic Majcen

# Čudežu naproti

Če pomislimo, kako ekscenčno so se na filmu v zadnjem stoletju pojavljale nekatere najbolj karizmatične arhitekturne znamenitosti zahodnega sveta, kot so Eifflov stolp, Tower Bridge, Golden Gate ali Kip svobode, je že prav neverjetno, da je spektakularna veduta Mont St. Michela na meji med Normandijo in Bretanijo v tem času ostala skoraj povsem neizkoriščena. Morda naštetni urbani simboli prestiža, tradicije, obupa in upanja zaradi svoje umeščenosti v demografska središča že sami po sebi lovijo oko kamere, ko privzemajo vlogo kulise za tisoče mikrozgodb, ki se odvijajo pred njimi. Za Mont St. Michel, ta osamljeni otoček sredi peščenih prostranstev in redko poseljenih podeželskih zaselkov, pa je zgodba drugačna – da bi ga videl, moraš dejansko *nekam iti*. Razlog za njegov izostanek s platna zato vendarle leži drugje: morda preprosto terja drugačen tip režiserja. V idealnem primeru takšnega, ki bo normandijske peščine zgolj dodal svoji kolekciji pšeničnih polj, tropskih gozdov in travnatih pobočij iz prejšnjih filmov, in predvsem takšnega, ki gosto naseljene demografske centre Pariza, Londona ali New Yorka že tako ali tako vidi kot leglo postindustrijske dekadence, kot domovanje izgubljenih, zablojenih in z užitkom zasujenih duš. Morda ni bilo vedno bilo tako, a Terrence Malick dandanes v Mont St. Michelu najde popolno fizično preslikavo lastnega miselnega univerzuma. Prebliske preostalega raja na Zemlji po

njegovem najdemo le še v osamljenih, od civilizacijskega trušča odcepljenih otočkih z obveznim kloštrom na sredi in s krščanskim križem, vpijočim v nebo.

Roko na srce se Mont St. Michel v filmu *Čudežu naproti* (To the Wonder, 2012) komajda pojavi kaj več kot za nekaj prizorov, a se je vseeno znašel na filmskem plakatu ob ključni besedi »čudež«. Pomen je tu dvojen: prvi tisti arhitekturni, meniško domovanje na vrhu otočka, ki mu historično pravijo *La Merveille*, drugi pa širši koncept čudeža življenja in ljubezni – prav tisti, ki ga je cineast obdeloval že v ambicioznem, a v marsičem šepajočem *Drevesu življenja* (The Tree of Life, 2011). Malick nikoli ni bil režiser, ki bi bliskovito in radikalno spreminjal svoje življenjske nazore ali estetske in narativne prijeme, zato je bilo od *Čudeža* težko pričakovati kaj drugega kot neposrednega potomca *Drevesa življenja*. Glede na izjemno kratek razpon nastanka omenjenih filmov – Malicku se v prejšnjih desetletjih verjetno nikoli ni sanjalo, da bo kdaj posnel dva filma v dveh zaporednih letih – pa strah bolj kot v pričakovanem konservativno krščanskem ozadju leži v načinu, kako ga Malick vpeljuje v svoje filme, saj je bilo zaradi kratkega intervala povsem logično pričakovati, da bomo znova deležni odmerka newage mahanja proti soncu in svetopisemskega moraliziranja na trhljih racionalnih temeljih. Izražena skepsa ni odveč – naslanjanje te osnovne teme

na skromno reflektirano moralno avtoriteto ostaja tudi tukaj kritičen moment Malickove argumentacije. Tokrat v vlogo župnika postavi Javierja Bardema, katerega ontološki dvom je daleč slabše razvit od tistega v Bergmanovih *Obhajancih* (Nattvardsgästerna, 1963) in se namesto resničnega filozofskega prepričevanja izteče v nekaj, kar je v resnici že vnaprej razrešena dilema. Pri Bardemovemu duhovniku v *Čudežu naproti* gre pač za eno tistih vlog, pri katerih se zdi, da bi že zaradi njegovega igralskega kova moral zasesti odločno pomembnejšo vlogo v filmu, pa se izkaže, da gre bolj za Malickovo produkcijsko bohotenje, ki si lahko prosto izmišljuje, kateri superzvezdniki se bodo borili za sekunde v njegovem filmu. Morda je v nekem bolj epskem, razvejanem in razvitem kontekstu *Tanke rdeče črte* (The Thin Red Line, 1998) to delovalo, v tej fazi njegove kariere pa prej izdaja njegovo dvoličnost, ki z domače terase hlini nekakšno življenjsko skromnost, svoje zastopnike pa redno pošilja po rdečih preprogah svetovnih festivalov.

Ampak *Čudežu naproti* kot filmskemu delu gre razen teh dolgoročnih Malickovih simptomov vendarle pripisati kar nekaj dobrih plati. Glede na kratek rok nastanka od *Drevesa življenja* gre za pričakovano bistveno manj ambiciozen, a v marsičem tudi boljši film. V vsakem primeru je bistveno bolj osredotočen: Malick je odvrigel navlako vzporednega pripove-



dovanja povprek različnih kozmičnih in časovnih realnosti iz *Drevesa življenja* in se osredotočil na ozko pripovedno linijo, s čimer je *Čudežu naproti* opazno krajši in bolj kot njegovim zadnjim epskim filmom podoben zgodnjima *Surovi baladi* (Badlands, 1973) in *Nebeškim dnevom* (Days of Heaven, 1978).

Tista najbolj opazna in tudi posrečena poteza *Čudeža* pa leži v cineastovem samosvojem, a skozi film konsistentnem ravnanju s kamero, ki filmu poda unikaten in nezmotljiv vizualni ter predvsem fenomenološki značaj. Malick je svojega standardnega subjektivnega naratorja nadgradil z lebdečim pogledom, ki nihajoče kot tisto odpadlo ptičje pero na začetku *Forrest Gumpa* (1994, Robert Zemeckis) lebdi iz prostora v prostor in mimo dejanj svojih protagonistov zapisuje neko odcepljeno, privzdignjeno miselno realnost. Jasno, tudi tu smo ponovno pri božjem pogledu, ki »vse vidi, vse ve« in ki St. Michelov panoptikonski pogled nad grešniki

tega sveta podvaja v prostorih njihove intimnosti, a je zato vsaj v estetskem smislu *Čudežu naproti* zavirljiv dosežek. Malicku tu kljub vsemu uspe prepričljivo in povsem v svojem slogu pokazati razpe-tost človeka med tehnološko monstroznostjo sodobne civilizacije in njegovo prvinsko naravo, temu pa poda pridih univerzalne veljave, ki je bila na filmu redko lepša in bolj tragična.

*Čudežu naproti* je film, ki se tako uvršča v precej močno linijo konservativnih interpretov trenutne globalne moralne in finančne krize, v katerem avtorjeva klasična tema izgubljenega raja ostaja na vrhu njegovih prioritet. Vseeno pa lahko to obdobje Malickove kariere označimo kot tisto, v katerem je izgubil vso distanco do svojega filmskega ustvarjanja in vanjo vložil svoja najgloblja in najbolj nedvoumna prepričanja, s čimer je prekinil komunikacijo med sabo in gledalci ter jim gradivo sedaj streže samo še po načelu »vzemi ali pusti«. Za Terrenca Malicka se



dandanes torej zdi, da kljub neizpodbitni kakovosti in viziji zaradi lastnih obsesij sam sebi krati košček tiste veličine, ki mu jo je kritiški svet še pred nekaj leti nedvoumno priznaval.





Matevž Jerman

# Hitchcock in dekle

je bila njegova edina ženska, njun odnos pa je slovel po aseksualnosti). Tippi se je tiraniji dokončno uprla šele po filmu *Marnie* (1964) in prekinila pogodbo, ki jo je vezala na Hitchcocka, zaradi česar ji je ta lastnoročno onemogočil nadaljnjo kariero. *The Girl* temelji na pretresljivih izpovedih Hedrenove, a je bil deležen tudi negativnih odzivov s strani nekaterih režiserjevih sodelavcev in igralk, ki kategorično zavračajo izrazito enoplastno upodabljanje.

Žižek v dokumentarcu *Perverznežev vodnik po filmu* (The Pervert's Guide to Cinema, 2006, Sophie Fiennes) pri obravnavi *Ptičev* izda, da je eden izmed ključev do razumevanja grozljivk v tem, da si isto zgodbo zamislimo povsem brez grozljivih elementov. Šele tako naj bi namreč dobili vpogled v tloris filma in prišli na sled temeljem poglobljene razumevanja. Če se torej poigramo z omenjenim vodilom in odstranimo grozljivi (senzacionalistični) element, ki je v tem primeru samo dejstvo imena Alfred Hitchcock, smo soočeni s filmoma o odnosih, obsedenostih in fantazijah, ki jima uspe privzeti ženski pogled, a se zadovoljita zgolj s površinsko karikaturo človeka, o katerem v resnici izvemo zelo malo.

Obsedenost Scottieja z Madeleine in nenadzorovana želja po preoblikovanju Judy v *Vrtoglavici* (Vertigo, 1958), eksplicitni voajerizem *Dvorišnega okna* (Rear Window, 1954), fluidne identitete v *Po krivem obtožen* (The Wrong Man, 1956) ali *Sever-severoza-hodu* (North By Northwest, 1959), korelacija seksualnosti in nasilja ter boj z materinskim superegom v *Psihu* ali *Ptičih* ... Če zgolj ošvrknemo nekatere najbolj izstopajoče in ponavljajoče med Hitchcockovimi filmskimi motivi, hitro ugotovimo, da nam o slednjem kot kompleksnem, frustriranem, razrvanem geniju lahko že pavšalna analiza njegovih mojstrovine pove neskončno več kot pričujoča biografska poskusa.

Hitchcockova pregovorna obsesija s svojimi starletami je lani s *Hitchcockom* (2012, Sacha Gervasi) in BBC-jevim TV-filmom *The Girl* (2012, Julian Jarrold) dobila kar dva celovečerna epiloga. Skupno jima je, da se v prvi vrsti naslanjata na razgaljanje zakulisja ljubezenskega trikotnika med dežurno platinasto plavalasko, mojstrom suspenza in Almo Reville, Hitchevo življenjsko sopolnico, ki je bila debelih 54 let tudi in morda predvsem njegova nepogrešljiva sodelavka ter svetovalka. In obema je skupno, da se kljub svojim stremenjem po objektivnem in poglobljenem polaganju računov nazadnje ujmeta v trivialni senzacionalizem.

*Hitchcock* z Anthonyjem Hopkinsom to stori še z dobršno mero okornosti. Film o nastajanju znamenitega *Psiha* (Psycho, 1960), za produkcijo katerega je Hitchcock zastavil svojo hišo in ugled, zaznamuje portret nejevoljnega režiserja, ki prekomerno pije, se v ihtu prenažeda in skrivaj kadi cigare. Vse bolj ga preganjajo tudi nočne more, v katerih ga nagovarja morilec Ed Gein, na katerem temelji Batesov lik, spati pa mu ne pusti niti rastoče ljubosumje, saj se odtujena Alma (Helen Mirren), zaradi njegove fascinacije z Janet Leigh (Scarlett Johansson), vdaja dvorjenju nekdanjega sodelavca in pisatelja Whitfielda Cooka. A vendar se le z gesto naklonjenosti strasti pomirijo, Alma v maniri deus ex machine priskoči na pomoč na snemanju, Ed pa izgine. Romantiziranje eskalira, ko na uspešni premieri *Psiha* Hitch pod žaromete slednjič povabi tudi soprogo

in ji v holivudskem slogu zaupa, da je lepša od vseh blondink. Ko ona odgovori, da je na to čakala trideset let, ji le še hudomušno dahne: »Zato mi pa pravijo mojster suspenza.« Manjkata le še pomežik v kamero in filmski poljub ... Film izstopa tudi zavoljo svojevrstne interpretacije Hopkinsa, ki mestoma nenamerno izzove gledalčev nasmešek.

Medtem ko se prvi v veliki meri vrti okoli odnosa med zakoncema in predvsem osvetljuje Almin doprinos k Hitchcockovim največjim uspehom, se *The Girl* osredotoča na zloglasno obdobje s Tippi Hedren, ki je po Joan Fontaine, Madeleine Carroll, Ingrid Bergman, Grace Kelly in Kim Novak predstavljala bržkone zadnjo in največjo obsedenost slovitega avtorja (ki ga tokrat v temačnejši izvedbi upodablja Toby Jones). Tippi (Sienna Miller), bivša manekenka, je bila presrečna, ko jo je Hitch izbral za junakinjo *Ptičev* (The Birds, 1963). Brez igralskih izkušenj je bila zanj nepopisan list, neomadeževana in voljna slepo slediti navodilom. »Pomembna lastnost igralka je sposobnost ne narediti ničesar dobro /.../ Dopustiti mora, da ga režiser in kamera uporabljata in v celoti integrirata v film,« je dejal Truffaut. Toda posegi in poskusi vplivanja so po pričanju Hedrenove ušli izpod nadzora in okvirov normalnosti. Režiserjeva želja po obvladovanju se ni končala na snemanjih, zahteve in nadlegovanja so postajali vse bolj radikalni. Film ga prikaže kot manipulativnega in izprijenega sadista z nizko samopodobo in željo po kompenzaciji neuresničenega ljubezenskega življenja (Alma





## Hyde Park na reki Hudson

Bojana Bregar

Vsi predsedniki zadnje čase niso bili deležni privilegija, da bi se jim posvetili s takšno skrbnostjo in mojstrsko eleganco, kot je to za Lincolna storil Spielberg. O zgrešenih priložnostih in manku vizije priča *Hyde Park na reki Hudson* (*Hyde Park on Hudson*, 2012, Roger Michell), kjer je pričakovanja generala glavna vloga Billa Murraya. Toda *Hyde Park na reki Hudson* verjetno ne bo potešil skomin, saj je v njem vse zanič, Billa Murraya pa premalo. Če nam je Daniel Day-Lewis dal Lincolna kot pregovornega »übermenscha« med predsedniki in ga je Spielberg obsijal s soncem tople, organske človeškosti, kot se za »advokata iz prerije« spodobi – se ubogi Roosevelt povsem izgubi v zmedenem preobilju narativ *Hyde Parka*.

Gre seveda za povsem drugačni filmski izhodišči in morda je nepošteno primerjati Spielbergovo epopejo z neznosno lahkotnostjo razigrane romance, kot si je film najverjetneje zamislil režiser Michell, ki med svoje večje uspehe šteje *Notting Hill* (1999) in nedavno *Jutranje veselje* (*Morning Glory*, 2010). Če smo že pripravljeni podeliti nekaj odpustkov na račun pomanjkanja substance, pa težje odpustimo odsotnost fokusa. Kar se prične kot prvoosebna pripoved Franklinove sestrične Daisy Suckley, se po nekaj uvodnih minutah izteče v nepotrebnem vrhuncu njunega razmerja – prizor, ko sedita v avtomobilu, obdana s cvetočim travnikom, bi lahko gledalcem zgolj in povsem zavoljo estetskih razlogov prihranili.

Daisy postane redna gostja na posestvu v Hyde Parku, a se giblje kot senca po praznih sobah na periferiji pogleda, ko se v ospredje prebijeta dve drugi ženski – predsednikova mati ter njegova žena Eleanor. V Evropi se pripravlja nova vojna in obeta se obisk britanskega kraljevega para. Od tod fabula znova zatava v vinjetah iz življenja predsednika, predvsem da izvemo, kako boleče in naporno je moralo biti za Franklina živeti s paralizo, razsežnosti katere je skrbno skrival pred očmi javnosti vseh dvanajst let predsednikovanja. Kar naj bi nam približalo človeka, ga v razdrobljeni maniri še bolj oddalji in reducira na raven karikature brez prostora za razvoj.

K sreči se na polovici filma zgodi obisk kralja Georga in kraljice Elizabete, ki končno usmeri pripovedni tok k cilju, anticipaciji udeležbe ZDA v novi svetovni vojni. Navzočnost kraljevega para ponudi tudi povod za trk antagonističnih sil; tradicionalizma visokega razreda Franklinove matere Sare ter feminističnega aktivizma Eleanor Roosevelt. Dilema, kaj postreči kraljevemu paru na javnem protokolarnem kosilu, je dovolj intrigantska, da pogledamo film do konca: bosta kralj in kraljica res primorana jesti vroče hrenovke v štručki?



## Podkupljeno mesto

Matjaž Juren

In potem je debelih 5 let po zadnji epizodi *Skrivne naveze* (*The Wire*, 2002–2008) nekdo, bojda režiser Allen Hughes, prišantal v pisarno Markyja Marka in ga prepričal v to, da bi bila dobra ideja, če bi sproduciral film, čisto tak kot *Skrivna naveza*, samo da ne bi bil *Skrivna naveza*. Markyju se je ideja očitno zdela izvrstna, ker je scenarij, ki se je štiri leta valjal v predprodukcijskem Tartaru, naposled pomagal zriniti na radar holivudskih studijev.

*Podkupljeno mesto* (*Broken City*, 2013, Brian Tucker) je letos brez običajnega pompa, ki ga običajno generirajo ti, že rahlo tenstani zvezdniki (poleg Wahlberga še Russell Crowe in Catherine Zeta-Jones), pricurljalo na velika platna in tam za kratek čas obtičalo kakor kakšen tečen strdek, ki ga je jedka raztopina komercialnega neuspeha urno odplaknila na pot proti drugim medijskim nosilcem. Nič tragičnega, če bi šlo za festivalski film (kar bi bilo ob vseh njegovih danostih smešno) in če glavno merilo uspeha ne bi bil ravno saldo Kolosejev tega sveta.

Sledi presenečenje – Mark Wahlberg tokrat ne igra policajca, ampak zasebnega detektiva. Resnici na ljubo igra policajca, ampak takega, ki je bil zaradi afera nagnan v privatni sektor, kjer je svojo mezdo prisiljen služiti ob zasledovanju bednih prešuštnikov. Katarzično obdobje, v katerem se želi očistiti grehov iz časov javnega službovanja prekine njujorški župan (Russell Crowe), hiperbolično napihnjena karikatura, pobebavljeni Jago s tipično deformacijo srednjeevropskega župana – prozaičnim pohlepom. Lenuharsko odigrani Crowov županček nastavlja vratolomne, larpurlartistične zanke, čez katere se mora detektiv, ki je bolj Pacman kot Poirot, prebiti, da v malem finalu brozgne do teleološko osveščenega konca.

Edino, kar je v *Podkupljenem mestu* vredno pozornosti, so bizarne narativne digresije, ki protagonista in film z njim butajo v nekakšne metafizične čeri. Povsem nor, še posebno v luči sicer konservativno strukturiranega scenarija, se zdi prizor, v katerem je Wahlbergov detektiv prisiljen gledati svoje dekle (vzpenjajoča se zvezda indie in TV produkcije Natalie Martinez), kako se polteno drajsa na platnu. V večne ostenativne gube prepognjena Wahlbergova faca vztrepeta v plamenčku skoraj iskrenih emocij – njegova najboljša kreacija zadnjih let, karkoli že to pomeni. Sledi še prizor pasijonske maliganske vročice po ulicah. Ecce homo! Kdor je mislil, da bo vzklik lahko izdaval ob kateremkoli Markyjevem filmu, res laže.

Vendar na koncu tudi ta prisrčna klofuta arthousu in filigranska predstava glavnega igralca ne moreta odtehtati vsega drugega, kar *Podkupljeno mesto* je. Oziroma vsega, kar ni – in *Skrivna naveza* zagotovo ni.





Tekla bo kri

# Tekla bo, tekla

Najtrša pogajanja med Pozitivno Slovenijo in Državljsko listo so pri sestavljanju nove vlade potekala glede vprašanja, kdo bo vodil ministrstvo za infrastrukturo in prostor, t. j. njemu pripadajočo energetiko. Naposled je minister postal kandidat DL Igor Maher, a bil le nekaj dni kasneje prisiljen odstopiti zaradi problematičnega objekta na svojem posestvu, prikladno odkritem šele ob imenovanju. Gradnja, črna kot nafta.

Če hočemo biti na tekočem (ali plinastem), je potrebna širša perspektiva. Zatorej nekaj obveznega čtiva:

*Le chant du Styrène* (1958, Alain Resnais), cinemaskopična oda hčerki nafte – plastiki, ki jo je naročila korporacija Pechiney ter kot svojevrsten uvod v Oulipo laboratorij v ironičnih aleksandrincih spisal Raymond Queneau.

*Lekcije teme* (Lektionen in Finsternis, 1992, Werner Herzog), abstrahirana, potujena, od geopolitike malodane odtujena goreča naftna polja.

Upton Sinclair, avtor romana *Petrolej* (prevod: Avgust Petrišič, 1955, Cankarjeva založba), katerega precej prosta priredba je *Tekla*

*bo kri* (There Will Be Blood, 2007, Paul Thomas Anderson), si je več kot 20 let dopisoval z Louisom Adamičem ter uporabil njegovo epizodo večerje pri Rooseveltovih v Beli hiši v *Presidential Mission*, enem izmed romanov o Lannyju Buddu, »rdečem«, nezakonskem sinu fabrikanta orožja, ki mingla s svetovnimi voditelji in sproža prelomne dogodke. Adamičeva smrt leta 1951 do danes ostaja nepojasnjena (samomor ali operacija sovjetske tajne policije).

Pasolinijeva Nafta (prevod: Gašper Malej, 2010, Cankarjeva založba) je magistralno delo Svinčenih let, turbulentnega obdobja italijanske politike od konca 60. let do prve polovice 80., v katerih so teorije zarote postale dominanten diskurz in ki so dialektika Deborda Družbe spektakla pretvorila v paranoika Deborda Komentarjev ter proučevalca oblasti Foucaulta pognala v skrb zase. V osrčju Pasolinijeve »galaksije korupcije« se nahaja državni naftni koncern Eni, kar naj bi nanesele nasilni konec njegovega življenja in romana. Branje gre kombinirati z *Zadevo Mattei* (Il caso Mattei, 1972, Francesco Rosi), filmom o skrivnostni smrti Enijevega predsednika Enrica Matteia, ter »narativnimi strukturami uporab in zlorab oblasti« Marka Lombardija, ki se je obesil ravno v trenutku, ko so njegova platna začejala svoj pohod po svetovnih galerijah.



# EKRAN

Revija za film in televizijo



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

Naslednji dvojni Ekran izide 5. junija 2013!

FESTIVAL: **Cannes**

BLIŽNJI POSNETEK: **Ray Liotta**

FOKUS: **Hollywood pred kodeksom**

MALA RUBRIKA GROZE: **Črno ogledalo**

ESEJ: **Wuxia danes**

Ekran lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo preprosto naročite. Cena za 6 dvojnih številčk znaša le 30€ + poština (poština za 6 številčk 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 poštne. Naročnina velja do preklica.

Podatki o naročniku:

*Pravne osebe*

*Fizične osebe*

Ime in priimek .....

naslov: .....

pošta in kraj: .....

elektronski naslov .....

telefon.....

Naziv .....

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

telefon.....

davčna številka.....

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

Datum in podpis(žig) .....

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



5.4.

OD REŽISERJA FILMA V KOT VROČE MASČEVANJE (V FOR VENDETTA)

EDINI, KI LAHKO USTAVI SERUSKEGA MORILCA,  
JE TISTI, KI GA JE NAVDIHNIL.



JOHN CUSACK JE EDGAR ALLAN POE

**KROKAR**

STUDIO CANAL DVD FIVIA

# MLADINA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA  
DS  
186 642 2013  
920132718,2  
COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

**več kot 230 različnih naslovov!**

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

»Aprila bomo slavili Boba Marleyja, Zemljo, Alaina Delona in Edgarja Allana Poeja. V obratnem vrstnem redu. April je pač muhast.«

Marcel Štefančič, jr.

12.4.

Alain DELON

Charles BRONSON



**ZBOGOM, PRIJATELJ**

STUDIO CANAL DVD FIVIA

19.4.



"DIH JEMAJOČE"

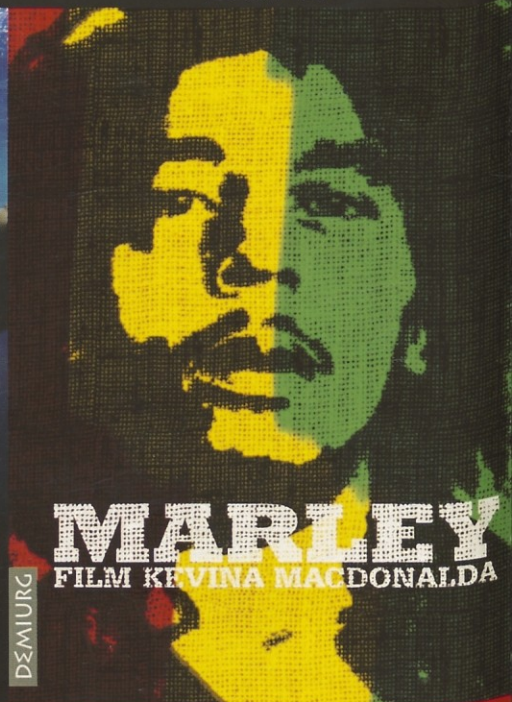
PREPOROČILO  
★★★★  
TIME OUT  
★★★★  
FILM REVIEW

**zemlja**

Zvleriški popotovanje

BBC DVD FIVIA

26.4.



**MARLEY**  
FILM KEVINA MACDONALDA

DEMIURG



Mladina + DVD:

**7,80 EUR**



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

**20,00 EUR**



Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vsi štirje DVDji:

**16,00 EUR**

MLADINA

DEMIURG & Company

FIVIA

DEMIURG

DVD VIDEO

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