

# EKON

Revija za film i



Letnik XLVIII / oktober 2011 / 3,5eur

**Ekranova premiera:**

Namišljene ljubezni

**Bližnji posnetek:**

Z Mobyjem o filmih

**Festivali:**

Palić, Locarno, Benetke

**Kaliber 50:**

50 berlinskih zidov

**Posvečeno:**

Drevo življenja

**Televizija:**

Emmyji 2011

EKRANOVA PREMIERA  
KINODVOR, 13. oktober 2011



NAMIŠLJENE LJUBEZNI  
LES AMOURS  
IMAGINAIRES

režija XAVIER DOLAN (*Ubil sem svojo mamo*)

DEMIURG



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Ekran

Kinodvor. Mestnikino.  
[www.kinodvor.org](http://www.kinodvor.org)

[www.demiurg.si](http://www.demiurg.si)

[www.ekran.si](http://www.ekran.si)

[www.kindovor.org](http://www.kindovor.org)

<b>UVODNIK</b>	2	Gorazd Trušnovec: Navdušenje in navdušenci
<b>RAZGLEDNICA</b>	3	Barbara Zemljič: Subjekt-ivno
<b>BLIŽNJI POSNETEK</b>	4	Gregor Bauman: Pogovor z Mobyjem
<b>EKRANOVA PREMIERA: Namišljene ljubezni</b>	8	Rok Govednik: <i>Enfant terrible</i> Xavier Dolan
<b>FESTIVALI</b>	12	Dejan Ognjanović: Palič
	16	Neil Young: Locarno
	19	Simon Popek: Benetke
	22	Matic Majcen: Benetke
	25	Beneški jagodni izbor
<b>FOKUS</b>	26	Katja Čičigoj: Teden sodobnega španskega filma
<b>ESEJ</b>	28	Dušan Rebolj: Dekle, ki ne misli resno
<b>KALIBER 50</b>	32	Zoran Smiljanić: 50 berlinskih zidov
<b>POSVEČENO: Drevo življenja</b>	46	Marko Bauer: Geneza in katastrofa Jože Dolmark: Vse se je vselej zgodilo prvič
<b>ANTOLOGIJA SPREGLEDANIH</b>	49	Peter Stanković: Pustota
<b>TELEVIZIJA</b>	52	Matic Majcen: Podelitev emmyjev 2011
<b>MUZIKA</b>	54	Marko Bauer: Richard Clayderman, uglaševalec srca
<b>KNJIGARNA</b>	55	Peter Žargi: Mitja Reichenberg: Poslušajmo filme
<b>KRITIKA</b>	56	Špela Barlič: Lahko noč, gospodična
	57	Tina Poglajen: Aleksandrinke
	59	Simon Tanšek: Deviški ples smrti
	61	Denis Valič: Che – novi človek
<b>NA SPOREDU</b>	62	Matic Majcen: Vzpon planeta opic
	62	Matjaž Juren: Johnny English 2
	63	Dare Pejić: Lurd
	63	Tesa Drev: Kako se znebiti šefa?
<b>NAJBOLJ BRANA STRAN</b>	64	Torkov dežurni filmofil: Pa tako sem ju občudoval ...



Ekran letnik XLVIII / oktober 2011 / 3,5 EUR / ISSN 0013-3302 / **na naslovnici** Xavier Dolan; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovec; **uredništvo** Špela Barlič, Tina Bernik, Aleš Blatnik, Matic Majcen, Jurij Meden, Zoran Smiljanić; Mnenja avtorjev so neodvisna od mnenj uredništva; **lektura** Petra Narat Palčnik; **svet revije** Zdenko Vrdlovec (predsednik), Jože Dolmark, Andrej Gustinčič, Janez Lapajne, Milan Ljubič, Ivan Nedoh, Miran Zupanič; **oblikovanje** Zaš Brezar in Jure Legac; **tisk** Birografika Bori; **marketing** Promotor, oglasi@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + pošttnina; **transakcijski račun** 01100-6030377513; Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Naročnina velja do pisnega preklica; **naslov** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; **splet** www.ekran.si; **facebook** Revija Ekran

Za fotografije iz filma Pustota se zahvaljujemo muzejskemu oddelku Slovenske kinoteke, za dovoljenje za njihovo uporabo pa SFC.

# Navdušenje in navdušenci

Gorazd Trušnovec

Redakcija oktobrskega *Ekrana* se je končala, 14. Festival slovenskega filma se pa še ni začel, tako da na tem mestu še ne morem(o) ocenjevati njegovega odmeva in dometa, temu naj bi bila zavoljo uveljavljenih terminov izhajanja obširneje namenjena novembrska številka. Bi pa znala biti vsaj kot iztočnica zanimiva naslednja anekdota. Namreč, po opravljeni selekciji filmov so se vrstile takšne in drugačne predstavitve tedaj še prihodnjega programa in po mojem osebnem in tudi javno izraženem navdušenju nad letino, ki je prinesla tako čisto izmerljive presežke (v količini prijavljenih in tudi v predvidene-predpisane programske sekcije uvrščenih del) kot presežke v tisti bolj izmuzljivi in vsaj deloma subjektivni kategoriji same kakovosti predstavljenih filmov, so se kot odgovor vrnili bolj ali manj posredno izraženi pomisleki, da nemara ni dobro prav glasno poudarjati vseh teh navdušujočih presežnikov. Verjetno bi se mi zdel ta pomislek pred leti osupljiv ali grotesken, danes pa ga do neke mere razumem in menim, da niti nima toliko zveze z nekim abstraktnim značajem naroda, ki si je mentaliteto izoblikoval domnevno skozi stoletja različnih oblik podložništva, kot s čisto realno situacijo na domačem avdiovizualnem področju tu in zdaj. Bojazen tipa »če bomo kazali preveč zadovoljstva, nam bodo zlahka vzeli še tisto, kar smo si priborili« namreč ni neka v prihodnost zazrta mantra strahu za preživetje, ampak temelji na čisto konkretnih izkušnjah in se je, kot kaže, že spet tudi čisto konkretno uresničila. V smislu, da bo že v bližnji prihodnosti na razpolago še manj neposrednih namenskih sredstev za nacionalno kinematografijo, ki je bila že doslej v izrazito nezavidljivem položaju znotraj slovenske kulture in to kljub temu, da prispeva avdiovizualni sektor k njej nesorazmerno veliko!

Kako torej ob tej vnaprejšnji in v nekih normalnih okoliščinah povsem nerazumni bojazni, da lahko dobra letina pravzaprav zelo hitro škodi, iskreno in sproščeno praznovati ob dejstvu, da je »na ogled dana« takšna množica vsebinsko, produkcijsko, avtorsko izrazno in ustvarjalno izjemno raznolikih pristopov? Za začetek morda z izpostavitvijo ugotovitve, da je nastala cela vrsta filmov iz neke precejšnje mere trme, zanesenjaštva, skoraj uporniške samoorganiziranosti zunaj centrov moči in odločanja ter iz predanosti posameznih ekip, ki so v svoje projekte vztrajno vlagale čas, energijo in talent ter nemalokrat tudi lastna sredstva. Skratka, da jih v nastanku ni podpiralo neko normalno organizirano oziroma utečeno institucionalno ogrodje, ampak čisti entuziazem.

À propos entuziazma: vsakič, ko ga kdo omeni v smislu samoumevnega pričakovanja, si preprosto ne morem kaj, da se ne bi spomnil na Alejo entuziastov – tako se je namreč v času stalinizma imenovala avenija, ki je vodila iz centra Moskve proti vzhodu in po kateri so redno maširali kaznjenci na prisilno delo v Sibirijo, torej praviloma v gotovo smrt. Na isti aveniji pa je obstajala tudi Banka entuziastov, ki je bila ustanovljena iz zaplenjenega imetja (temu so rekli »prostovoljna darila«) prej omenjenih »navdušencev«.

A pustimo to in se vrnimo, recimo, konkretno k proračunom, ki so celo v primerih »regularne podpore« v okviru institucionalno odobrenega »nacionalnega programa« za približno polovico nižji od proračuna povprečnega evropskega filma, pa čeprav vemo, da se že v vsakdanjem življenju soočamo z enakimi ali ponekod še višjimi stroški. Kako torej ne izraziti navdušenja nad tem, da v nekem deprivilegiranem položaju vendarle brsti ustvarjalnost, produkcijska raznolikost, da je čutiti vsaj pri avtorjih mlajše generacije določeno mero svežine, odprtosti pristopov, kreativne sproščenosti ...

Letošnji Festival slovenskega filma je bil simbolno posvečen 80-letnici prvega slovenskega celovečerca, pri čemer se je odmevni celovečerni igrano-dokumentarni film *Sfinga* (2011, Vojko Anzeljc) kot naročeno, vsaj na nekih ravneh, navezoval na film *V kraljestvu Zlatoroga* (1931, Janko Ravnik). FSF je bil posvečen tudi 20-letnici filma v samostojni Sloveniji, pri čemer so se tudi trije protagonisti otvoritvenega filma, celovečernega prvenca Nejca Gazvođe *Izlet* (2011) odpravili »na jug«, podobno kot pred dvema desetletjema v Anžlovarjevem prvencu *Babica gre na jug* (1991, Vinci Vogue Anžlovar), ki je bilo prvo domače delo v kinematografih po osamosvojitvi. Zanimiva naključja ... Smo torej zopet na začetku ali vsaj pred novimi začetki?

Morda, vendar sam kljub zagatni situaciji ob recesiji in vedno novih upraviteljih in rešiteljih nacionalne kinematografije ne mislim, da smo tam kot pred 80 ali pred 20 leti, ampak bi raje upal, da smo vsaj neke tam kot pred dobrimi desetimi leti, ko je »na sceno« stopila nova generacija mladih ustvarjalcev, samozavestno pometla s predsodki o slovenskem filmu in vsaj za nekaj let poskrbela za filmski preroj. A kot že rečeno, več o tem prihodnjč.

# Subjekt-ivno

Barbara Zemljič



Tale razglednica se tipka izpod mojih prstov teden dni pred zaključkom 14. Festivala slovenskega filma, torej bi tu zbrane črke zlahka izzvenele neaktualno. V trenutku vašega branja še po tisku dišeče izdaje *Ekрана* so rezultati tekmovalnega dela FSF bržkone že znani, filmi videni in nagrade že podeljene. Zato pošiljam razglednico o večnih stvareh.

Ob razmišljanju o nastajanju celovečernega filma *Kruha in iger* (2011, Klemen Dvornik) se mi svaljka po glavi metafora, ki se mi je že pred časom vtisnila ob ogledu predstave Viva Verdi, natančneje performansa Barbare Matijevič, ki je v eni uri intenzivnega plesanja iz sebe iztisnila 32 kapljic znoja. Fantastična provokacija o smislu ustvarjanja, ki ga nihče ne potrebuje, o vprašanih kaj in zakaj naj bi umetnik delal, in o nesmislu ustvarjanja tistega, kar se od njega pričakuje.

Kot soustvarjalka filma sem vsekakor prežeta s subjektivnostjo, zato nikakor ni na mestu, da pišem o njegovi kakovosti, temveč zgolj o dejstvih: *Kruha in iger*, komedija, 94 minut. Zato poudarjam subjektivno.

Navdušena sem bila nad izjemno prizadevnostjo in požrtvovalnostjo ustvarjalne in tehnične ekipe. Sinhrono smo plesali do zadnje kaplje znoja (tudi dobesedno, saj snemati februarско vzdušje v sintetičnih oblačilih iz 80. let pri 40 stopinjah Celzija in ob prižganem lučnem parku ni delalo preglavic zgolj kreatorici maske). Znoj JE tekel v potokih.

Plavali smo brez rezerve do koder je bilo pač treba, ne da bi razmišljali, kako bomo priplavali nazaj. Že dejstvo, da je bilo nekaj posameznikov v postprodukciji pripravljenih vložiti obrtno znanje ter opraviti večmesečno delo brez plačila, ko je zmanjkalo denarja za finalizacijo, govori zase. Celotna avtorska ekipa (izjema potrjuje pravilo) je podpisala pogodbo, v kateri se za simbolični znesek odreka avtorskemu honorarju v primeru, da bi šel film v kinematografe. Vse za cilj: film naj gre med ljudi, v kina.

Zakaj to pišem? Ker sem ganjena. Razumljivo je, da sem sama

– kot režiserka, scenaristka in Klemnova (režiserjeva) partnerka v zasebnem življenju – storila vse, da mu pomagam. Ko sem dobila v roke scenarij, je vseboval humorno zgodbo, spisano po resničnem dogodku, ter duhovite in življenjske dialoge, produkcija pa je zahtevala 60 strani krajši tekst, 60 minut filma manj, strnjeno stukturo, enoten konec, kompleksnejše like in redukcijo lokacij, da bi bilo snemanje ob 25 govorečih igralcih in 231 statistih v 24 snemalnih dneh sploh izvedljivo. V treh tednih sem tako poskušala čim bolj strniti lokacije, like in zgodbo, saj iz prakse vem, v kakšni stiski je režiser/-ka, ko ne more posneti osnovnega materiala ne glede na to, kako hitro in prizadevno dela ekipa. Redukcija sekvenc in združevanje likov je bolelo, tudi sama bi si želela več časa za optimizacijo kakšne scenaristične rešitve, a ob shizofrenem doživetju sobivanja toliko novih likov v moji glavi ter pomanjkanju časa sem naredila največ, kar se je v danih okoliščinah dalo. Čudež, o katerem govorim, je ta, da nisem bila edina.

Ne govorim o skrivnosti snemanja, ko ekipa diha z režiserjem, ali ga podprejo in se povežejo – ali pa razpadejo. Niti ne o tem, da obstajajo profesionalci, ki dajo delovno obrtno in profesionalno vse od sebe ne glede na okoliščine v imenu projekta. Govorim o tistem več, namreč da obstajajo ljudje, ki izplešejo zadnjo kapljo znoja, vložijo brez vprašanj poleg znanja, dela ter neprespanih noči tudi svojo dušo, do zadnjega diha. Dajo VSE od sebe. TO je tisto čarobno. Prepoznaš jih zgolj tako, da si sam eden izmed njih. Prepričana sem, da je to tisto neizrekljivo, ki se poleg svetlobe odtisne na filmski trak.

Seveda se kljub vsemu postavljajo vprašanja, kot so Kaj je smisel ustvarjanja, ki ga domnevno nihče ne potrebuje? Kaj in zakaj naj bi umetnik delal? Zakaj je smiselno/nesmiselno ustvarjati tisto, kar se pričakuje? Pa jih postavimo za konec v drugo konotacijo. Država nameni Slovenskemu filmskemu centru na leto povprečno okrog 5 milijonov EUR, sektor avdiovizualne produkcije (oglaševalci, TV igrani in dokumentarni projekti, filmska produkcija, distribucija in prikazovanje ...) pa skozi leto preko vseh različnih oblik davkov in dajatev državi vrne več kot 8,5 milijonov ... *Kruha in iger*.

Gregor Bauman, foto: Darja Šter

# Odbiti izbranec

## Filmski pogovor z Mobyjem

KO SMO GA PRVIČ SLIŠALI, JE IZKORISTIL ČAS IN V SVOJ ELEKTRONSKI MILJE POSPRAVIL LAURO PALMER. KO SMO GA PRVIČ VIDELI, JE VZEL KLAVIATURE IN JIH POSLAL NA PRAFAKTORJE ODRA KRIŽANK. VSEGA TEGA ODNOSA »BREZ USMILJENJA« MU SICER NI USPELO OHRANITI V CELOTI, SAJ SO NEPRESpane NOČI TERJALE SVOJ DAVEK. »SOVE NISO TISTO, KAR SE ZDIJO NA PRVI POGLED.« DAVID LYNCH SE NAJVERJETNEJE NI ZAVEDAL, DA JE S TEM CITATOM PREFINJENO PONAZORIL VSE BIVANJSKE RESNICE RICHARDA MELVILLA - MOBYJA, KI SO SE ZAČELE, KO

JE V ZAPUŠČENEM SKLADIŠČU NA MANHATTNU UREDIL LASTNI STUDIO. DO DANES STA NJUNA SVETOVA VEČKRAT TRČILA TAKOV JAVNEM KOT ZASEBNEM ŽIVLJENJU, NE NAZADNJE JE BIL MOBY URADNI DJ NA NJEGOVI POROKI. VENDAR LYNCH NI EDINI, KI JE NAVDUŠEN NAD NJEGOVO GLASBO: ZA POTREBE FILMA SO SI JO SPOSODILI TUDI MICHAEL MANN, WES CRAVEN, PHILLIP NOYCE, HOU HSIAO-HSIEN, WOODY ALLEN, DANNY BOYLE, ROGER SPOTTISWOODE ..., KAR JE ZABELEŽIL NA ALBUMU I LIKE TO SCORE. PRAVEGA, »FILMSKEGA«, MOBYJA SLIŠIMO ZLASTI V OSKAR-

JEVSKEM NOMINIRANCU ŽIVLJENJE NA SMETIŠČU (WASTE LAND, 2010, LUCY WALKER, KAREN HARLEY IN JOÃO JARDIM) TER FILMU KAKO JE PROPADEL SVET (SOUTHLAND TALES, 2006, RICHARD KELLY). VIDNO PRESENEČEN NAD TEM, DA LJUDJE POSLUŠAJO NJEGOVO GLASBO, JO BREZPLAČNO PONUJA VSEM NEODVISNIM ALI »NO BUDGET« FILMARJEM IN ŠTUDENTOM. ČE PA GRE ZA KOMERCIALNO DELO, GRE VES PRIHODEK OD LICENCE V DOBRODELNE NAMENE.

The Day

**Kaj bi se zgodilo, če bi Moby, ki sedi danes tu, srečal Mobyja, ki je v začetku 90. let odkril serijo Twin Peaks?**

Izjemno vprašanje, ki si ga večkrat zastavim tudi sam. Ne vem. Večkrat se vrnem nazaj in se vprašam, kako bi se zasukala moja pot, če me usoda Laure Palmer ne bi tako prevzela, da sem motiv slišal v skladbi *Go*. Leta 1990 sem podpisal pogodbo z majhno založbo *Instinct*, ki pravzaprav niti ni bila založba v pravem pomenu besede – tam sem bil edini glasbenik, vodil in čistil sem tudi pisarno, razpošiljal pošto ... Takrat sem mislil, da bom izdal nekaj malih plošč, ki jih ne bo nihče poslušal, da bom nepomemben »underground« umetnik, ki ga nihče ne bo jemal resno, torej podoben mnogim likom iz *Twin Peaks*a. V tisti sobici sem se počutil kot marsikdo iz te serije, ujet v

nekem prostoru, kjer se dogajajo čudne reči. To velja zlasti za zunanji svet, ki ga zmoti vsaka nenavadnost. Če bi danes srečal sebe v tisti sobi in si rekel, prodal boš 20 milijonov albumov in imel noro kariero, si ne bi verjel. Takrat – ne glede na uspeh serije – bi bil vesel, če bi prodal že nekaj sto plošč, da vsaj ne bom prezrt, četudi se to pogosto dogaja ne tej sceni. A naučil sem se tudi, da imeti uspešno kariero še ne pomeni biti srečen. Poglejte zgodovino popularne glasbe – Axl Rose, Britney Spears ali Kurt Cobain, številnim je uspeh v življenju škodoval. Sam se ne pritožujem, vendar v šovbiznisu, naj gre za glasbo ali film, ni vse tako preprosto, kot se zdi.

**Zlasti skladbo *Mistake z albuma Wait For Me (2009)* slišim kot posvetilo ne samo *Black Flag in Joy Division*, temveč tudi »staremu« *Mobyju iz tiste pisarne, ki ga zanima, »whodunit«.***

Med snemanjem sem v studiu sam, ko album izide, nimam več pregleda nad njegovo usodo. Mnogi se temu čudijo. Torej bi lahko rekli, da mi še vedno prija izoliranost iz »pisarne«, ki sem jo združil s svojimi pričakovanji ali – bolje povedano – nepričakovanji. Sem najmanj primerna oseba za pogovarjanje o moji glasbi. Nimam občutka, ali mi je neka skladba uspela ali ne, niti ne vem, zakaj imajo poslušalci nekatere rajši kot druge. Zato zelo težko odgovorim. Kot starši ne znajo biti objektivni glede svojih otrok, tako se jaz počutim s svojo glasbo.

**Vaša (delovna) samota spominja na zasebne detektive iz filmov noir – se tudi pogovarjate sami s seboj oziroma slišite svoje misli?**

Zanimivo razmišljanje, priznam. Mislim, da mnogi slišimo svoje misli v podobnih trenutkih; so nam v oporo, gibalo za naprej. Ko sem ujet v takšnih trenutkih, ki so pogosti zlasti na turneji, začnem skladati. Zadnji album *Destroyed* (2011) je nastal v hotelskih sobah, sredi noči ... Ker imam težave s spanjem in z vsem recikliranim zrakom okoli mene, sem začel razmišljati, kako nespečnost ustvarjalno izkoristiti. Zato sem jo prevedel v glasbeni jezik in album govori prav o tem.

**Ste kdaj pomislili, da bi namesto skladbe napisali scenarij?**

Mnoge misli se utrjejo v takšnih trenutkih, a sem raje ostal pri glasbi. Jutri bo odgovor lahko drugačen.

**Kako ste kot »impresarij« klubske scene doživeli vse intenzivne spremembe na plesišču v zadnjih dvajsetih letih in kako ste se prilagodili?**

Moje glasbeno zaledje je razgibano, od klasične mladosti do punk adolescence. Ko sem v začetku 80. let prišel v New York, se je bilo zelo težko vklopiti v »underground« plesno sceno. Danes je ta scena še »globlje«, veliko bolj v ospredju je tehno in rave scena, ki pa je ne razumem najbolje. Rad imam njuno energijo, da sredi noči ljudi pripravi do plesa, a težko povem kaj več o tem, ker je moje razmišljanje drugačno. Preživel sem zaradi zgodnjega uspeha in scene, ki je moja glasbo sprejela, ne zavračala.

**LAHKO RAZLOŽITE IDEJO BREZPLAČNE RABE SVOJE GLASBE ZA POTREBE FILMA?**

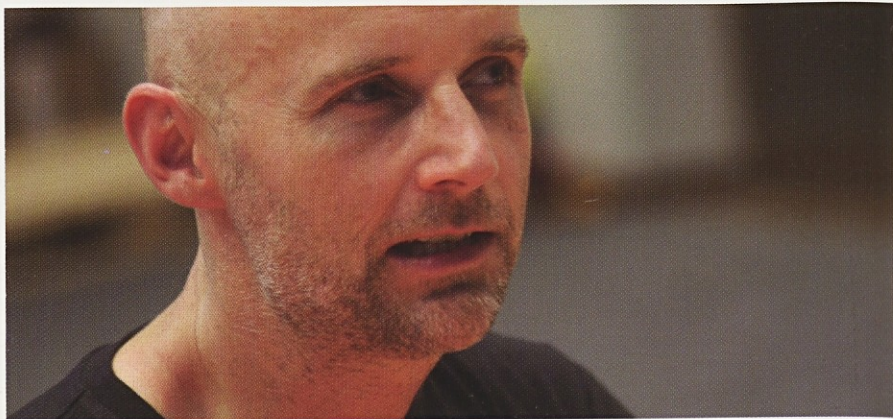
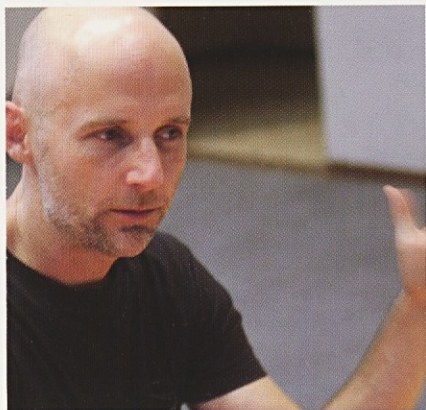
MOBYGRATIS.COM SEM USTANOVIL IZ DVEH PRAKTIČNIH RAZLOGOV. MOJA OSNOVNA DEJAVNOST JE SKLADANJE GLASBE, KI JO IMAM RAD. HKRATI PA SE MI ZDI ZELO POMEMBNO, DA TA GLASBA NA KAKRŠENKOLI NAČIN PRIDE MED LJUDI. ŽE MED USTVARJANJEM VELIKO RAZMIŠLJAM, KAKO BI GLASBO ČIMBOLJ PŘIBLIŽAL POSLUŠALCEM. ZATO SEM REŽISERJEM PONUDIL, DA LAHKO ZA POTREBE FILMA VZAMEJO KATEROKOLI SKLADBO IZ BAZE, NE SAMO TISTE BOLJ POPULARNE, TEMVEČ TUDI BOLJ EKSPERIMENTALNE. POLEG TEGA IMAM V NEODVISNI FILMSKI INDUSTRIJI VELIKO PRIJATELJEV, KI JIM NA TA NAČIN POMAGAM PRI »IZDELAVI« FILMA.

**Kakšna je bila reakcija s strani režiserjev? Posedujete kakšno informacijo, koliko skladb je bilo uporabljenih za potrebe filma?**

Do tega trenutka je bilo »sposojenih« okoli tri tisoč pesmi. Zvečine gre za obiskurne neprofitne filme, ki jih ne bo videlo veliko gledalcev.

**Zelo poudarjate termina neprofitno, neodvisno – vas je kaj strah, da bi kak producent vzel vašo glasbo zastoj za komercialni, recimo holivudski film?**

Mislim, da si tega nihče ne bi privoščil. Če delajo drage filme, potem je zadaj zagotovo veliko denarja, da takšna kraja ni potrebna in si lahko privoščijo originalni »score« in ne nekega »underground« elektronika po imenu Moby. Moja pomoč je



namenjena malim filmom. Ko sem hodil na univerzo, smo imeli dobro obiskan program eksperimentalnega filma. Zato imam v tem miljeju veliko prijateljev. Snemanje filmov ti vzame veliko časa, je zelo drago, zato je moja brezplačna pomoč namenjena tem ljudem – če jim nekoliko olajša ves proces in zmanjša stroške, je moja naloga opravljena.

**Torej si lahko jaz jutri omissim snemanje »no« ali »low budget« filma in za glasbeno spremljavo le-tega projekta izberem Mobyja?**

Samo registriraš se, na kratko poveš, za kaj pri vsej stvari gre, in potem je vse prepuščeno tvoji iznajdljivosti.

**Se ne bojite, da boste s takšnim početjem izgubili nadzor nad svojo glasbo?**

Izgubiti nadzor nad glasbo je moj osnovni namen. Ko album enkrat izide, pomeni, da ni več moj. Ljudje z njim počno, kar želijo – lahko ga poslušajo na glas, potih, v avtu ... Lahko krajšajo pesmi, jih semplajo. Album (ali skladba) ni več moj. Rad imam to naključnost, ta kaos, ko gre glasba v svet.

**V tem razmišljanju sta si zelo sorodna z Davidom Lynchem.**

V marsičem se odlično razumeva; kar nekako zastrašujoče, David bi rekel »čudno«, kako se razumeva v nekaterih umetniških parametrih. Morali bi doživeti, kako pri njem poteka snemanje filma (podobno kot v mojem videu *Shot In the Back of the Head*, 2009). Vse se vrši v obliki urejenega kaosa. Najina svetova sanj sta si namreč zelo podobna. Večkrat se slišiva – medtem sva namreč postala dobra

prijatelja – in pogovarjava, kje in kako bi lahko sodelovala. Moja glasba mu je tako ali tako na voljo za vse norosti, ki se jih bo lotil, in še marsikaj drugega sem pripravljen storiti zanj. Je izjemen človek in zelo velika inspiracija. Večkrat sem poudaril, da je najbolj čudna stvar moje kariere ta, da imam priložnost spoznati svoje mlado-stne idole.

**V vašem in mojem izboru najljubših filmov se jih kar nekaj prekriva, zlasti *One! (Them!, 1954, Gordon Douglas)* je tisti, ki me je presenetil na »večni« lestvici.**

Moj najljubši film, ki se ga preprosto nisem mogel nagledati. Zlasti prvih deset, dvajset minut je naravnost neverjetnih. Tisto apokaliptično ozračje, vsa nenavadnost v zaznavi velikih mravelj, ki jih nikoli ne vidiš, a slišiš njihovo prisotnost – ta neobičajna tišina je izjemna in učinkovita.

**V vašem izboru se pojavi tudi *Donnie Darko (2001, Richard Kelly)*. Glede na vaše prijateljevanje z avtorjem in glede na izjemen »soundtrack«, kako to, da ni bilo prostora za Mobyja, ki bi tako po vzdušju kot vsebini sodil zraven?**

Soundtrack pretežno črpa iz novega vala, sam pa sem bolj zavezan underground elektroniki. Čeprav z Richardom prijateljujeva in čeprav imam rad Echo & The Bunnymen, Joy Division ter The Church, je moj delež v tem svetu zanemarljiv ali vsaj ne toliko izrazit, da bi sodil zraven. Richard je hotel ujeti predmetno vzdušje in temu je prilagodil tudi izbor glasbe. Sem pa naredil glasbo za njegov naslednji film *Kako je propadel svet*, ki je tako nenavaden, da je postal kulturn ...

**... vendar je bil na splošno spregledan in deležen negativnih kritik.**

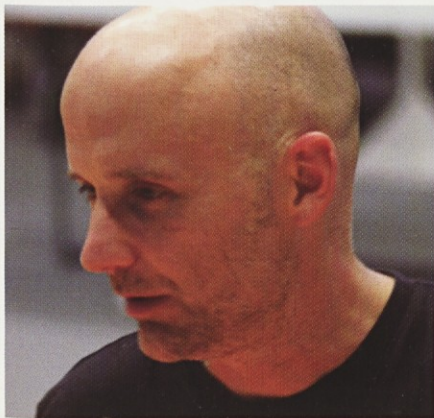
Takrat me je malce presenetilo, danes pa ta odziv razumem. Ljudje imajo namreč radi umetnost, naj gre za glasbo ali film, ki jo lahko popredalčkajo. Radi imajo indie glasbo, ki je indie glasba, eksperimentalne filme, ki delujejo kot eksperimentalni filmi. Karkoli drugega jih zmede. *Kako je propadel svet* je globoko eksperimentalni film. Kritiki v teh filmih enostavno neradi vidijo pop zvezde tipa Justin Timberlake in Dwayne Johnson. Po zasedbi je vsakdo mislil, da gre za komercialni film, a je izvedba nenavadna celo za eksperimentalni film.

**Za film ste prispevali svojo prvo pravo celovečerno glasbeno opremo. Kako ste se lotili dela?**

Glasba je nastala, še preden je padla prva klapa, pisal sem jo na podlagi Richardovega scenarija. Film je namreč želel posneti na že narejeno glasbo, da bi poslušal in snemal hkrati. Ko sem prebral scenarij, mi je bilo najbolj všeč to, da ga nisem razumel. Tako je nastajala tudi glasba – iz tega nerazumevanja ali kaosa sem iskal smisel. Drugačnost je že sama po sebi zanimiva in raziskovalna, zato mislim, da je končni izid, sinergija, izjemna v vseh pogledih.

**Vas je kaj presenetilo, ko je bil film *Življenje na smetišču* nominiran za oskarja?**

Priznam, bi je kar manjši šok, ker nisem ničesar pričakoval. Prijateljica in režiserka Lucy Walker je prišla k meni ter me prosila, če lahko za svoj film »vzame« nekaj moje glasbe. Dal sem jim posnetke; torej,



ničesar nisem napisal neposredno za film. Rekel sem ji, da lahko glasbo uporabi, kakor želi, kjerkoli želi. Če sem iskren, se v ideji o brazilskem umetniku, ki ustvarja s pomočjo ljudi, živečih na smetiščih, nisem videl. Svojo glasbo sem si predstavljal vse drugje kot za kuliso življenja na smetišču. Lucy je imela vizijo in rezultat je neverjeten. Pomembno je tudi to, da je bil to njen prvi film, nad katerim je imela popoln nadzor.

**Močan vizualen vtis puščajo tudi vaši videospoti - We Are All Made of Stars (2002) smo si zapomnili po nizu zgodovinskih zvezd ...**

Ideja režiserja Josepha Kahna je bila, da bi v kratko zgodbo povabili vse priznane goste, ki jih je »poškodoval« Holivud, zato delujejo odsotno in naveličano. O tej strani šovbiznisa se navadno molči. Na voljo smo imeli dva dneva, da smo vso stvar posneli. Poskušali smo dobiti čimveč

prepoznavnih ljudi, nekaj pa jih je bilo tudi za kamero, kot na primer Christina Ricci, ki je nastopila v videu *Natural Blues* (2000). Meni najljubši cameo ima Robert Evans. Mislim, da nam je uspelo zaobjeti neznano stran Holivuda; da so vsi ti ljudje polni tesnob in da jih je strah enakih stvari kot navadne smrtnike. Zato smo sinhronizirani, tako jaz kot oni pripovedujejo besedilo.

**Video odločilno zaznamuje tudi porno ikona Ron Jeremy. Ga je bilo težko prepričati, da je stopil za kopirni stroj?**

Nikakor, Ron je izjemna oseba, ki je uspela v svojem žanru, pa naj si mislijo o tem, karkoli želijo. Gre za pomembno panogo v Kaliforniji, ki je še danes, v dobi interneta, zelo donosna. Ron je uspel v njeni zlati dobi in še vedno je na sceni, kar veliko pove. Vsi ga poznajo, četudi prihaja iz zvrsti, ob kateri se mnogi radi sprenevedajo.

**Kakšen vtis je pustil med zvezdami?**

Ron je tih in prijazen, nerad se izpostavlja, če ni potrebno. Prav on predstavlja nasprotje vsega, kar zaznamuje današnja industrija zabave. Vsi bi pričakovali, da bo zavoljo renomeja v središču pozornosti, a se raje umakne v ozadje in od tam opazuje dogajanje. Včasih niti ne veš, da stoji poleg tebe, tako zna biti neopazen.

**Prava mojstrovina je zlasti video In This World (2002), ki s »tujega« zornega kota razmišlja o naši nezmožnosti zaznavanja stvari, ki so del nas in okolja.**

V skladu z našo znanostjo je vesolje staro okoli 15 milijard let, nič starejše. Še tako majhna molekula v človeku lahko pomeni nešteto stvari in se tako tudi obnaša. V tem obstoju je nekaj, kar nas ločuje od drugega vesolja, četudi smo sestavni del njega. In mislim, da smo ljudje, ker smo dolgo časa živeli v Afriki, na dnu prehranjevalne verige. Bili smo izpostavljeni številnim zverem in kot zveri se danes tudi obnašamo. Kar smo se v vsem tem času naučili, je, kako biti prebrisan in prestrašen, zaradi česar ne vidimo celote in je niti ne poskušamo razumeti. Zavedamo se samo stvari, ki so že dolgo tam in jih znamo razložiti.

**Obstaja kakšen režiser – poleg Lyncha seveda – za katerega bi brez pomisleka sestavili glasbeno opremo?**

Če odštejem Davida, potem je na prvem mestu Takeshi Kitano. Zanj bi se resnično potrudil, saj mi je všeč njegov pristop in njegov pogled. Všeč mi je tudi nenavadnost njegovih filmov. Ne razumite me napak, ne bi se odrekel pisanja glasbe za kakšen povsem konvencionalen film, vendar je vprašanje, če bi me sploh povabili. Svojo glasbo slišim v odbitih filmih, tudi v takšnih, ki jih vidijo redki ljudje – odbiti izbranci, kot sem sam. Za Lyncha sem veliko stvari naredil za DLF.TV, ki je dobrodelne narave. Gre za manjše filme in videe s polja transcendentalne meditacije, s katero se David intenzivno ukvarja. Imam občutek, da ni več zainteresiran za snemanje »navadnih« celovečernih filmov.



The Day



# Xavier Dolan: Enfant terrible iz Québeca

Rok Govednik

Ubil sem svojo mamo

**KAJ NAJBOLJ FASCINIRA PRI ENEM NAJPRODORNEJŠIH IN NAJBOLJ SVEŽIH FILMSKIH IMEN? JE TO MORDA NJEGOVA MLADOST – PRI SVOJIH DVAINDVAJSETIH LETIH ZAKLUČUJE ŽE TRETJI CELOVEČEREC – MORDA NJEGOV NAČIN MOČNO IZRAZNE IN ESTETIZIRANE AVTORSKE IZVEDBE, PREFINJEN IN MLADOSTNO SVEŽ OBČUTEK ZA ARTIKULIRANO FILMSKO PRIPOVEDOVANJE IN MIZANSCENSKE REŠITVE ALI PA ENOSTAVNO DEJSTVO, DA JE POSNEL FILMA, V KATERIH JE BIL REŽISER, PRODUCENT, SCENARIST IN IGRALEC HKRATI? V CANNESU JE V SEKCIJI QUINZAINES DES RÉALISATEURS LETA 2009 ZA PRVENEK PREJEL TRI NAGRADE, Z DRUGIM FILMOM PA LANI V PRODORNI SEKCIJI POSEBEN POGLED. JE XAVIER DOLAN JUNAK NOVODOBNE GENERACIJE, KI ZNA ZAPELJEVATI TUDI FILMSKE IN KULTURNE TEKSTE PRETEKLOSTI?**

Vrsta režiserjev je pri njegovih letih snemala kratke študentske poizkuse, a le Dolan je tako silovito, odločno, opazno in suvereno vstopil na sceno. Kot naravni talent je ta medij začel odkrivati šele pri šestnajstih letih, ko je napisal scenarij za prvenec *Ubil sem svojo mamo* (*J'ai tué ma mère*, 2009), ki so mu že čez leto sledile *Namišljene ljubezni* (*Les amours imaginaires*, 2010). Zaenkrat mu uspeva izjemno rahločutno prikazati podobe elementarnih medčloveških vezi pod vplivom nekontroliranih impulzov čustvenih reakcij. Redno se sklicuje na umetnost besed in ideje preteklosti, ki jih kljub mladosti spretno vtke v sliko in igro.

S kamero se je Dolan srečal že pri štirih letih, ko je začel snemati TV-oddaje, v katere ga je vpeljal oče, kanadski igralec Manuel Tadros. Ko je prehajal v puberteto, ni več dobival vlog, zato ni dolgo odlašal, pustil je šolo in napisal osebnoizpovedni scenarij, v katerem odstira turbulentni odnos z mamo, ki se odvija med mržnjo do nje in hlepenjem po ljubezni. Ob tem si je predstavljal, da bo vlogo lahko odigral edino, če bo sam

tudi režiral film. Začel je zbirati denar, prihrankom je dodal sredstva prijateljev in bližnjih (ki jih je poimenoval love-money) in tako na koncu zbral potrebno vsoto za začetek snemanja. Za in pred film je kljub neizkušeni samozavestno stopil avtor z izoblikovano filmsko formo in esenco ter s kozmopolitskim odnosom do filma in umetnosti nasploh. Njegov debut smo videli tudi na LIFFu 2009, kjer je prejel še eno nagrado občinstva.

## Kako je ubil svojo mamo

*Ubil sem svojo mamo* je film o ključnem osebnostnorazvojnem odnosu mati-otrok (ali točneje mati-sin), ki se pri vsakem posamezniku po svoje odvija, razrešuje, včasih stopnjuje in zaostri, a Dolan pronicljivo, sočutno in presenetljivo zrelo sledi obojestranskim posledicam kompleksnega razmerja. Šestnajstletni Hubert (Xavier Dolan) svoje mame Chantale (Anne Dorval) ne samo ne razume, temveč jo prezira. Živce izgublja zaradi njenega oblačenja in opremljanja stanovanja, ki vsebujeta polno živobarvnih in puhastih elementov, sovraži njeno obnašanje in vse, kar počne, ob tem tudi to, česar ne – da ga ne posluša. Vedno je na preži za napad in zoperstavljanje. Uteho in pomiritev najde pri svojem fantu, njegovi mami in vzgojiteljici. Kljub temu da je Hubert v puberteti in ga zanašajo tudi hormoni, postaja za samohranilko Chantale vse skupaj vedno bolj nezno. Ker je s svojim sinom stalno v konfliktu in ne mine dan, ki ga ne bi zapolnili vreščanje in histerični izpadi, se Chantale odloči, da bo najbolje, če sina prepíše v internat na obrobje mesta. To je za Huberta seveda samo še poglobljanje že tako globokega prepada med njima.

Pri nastanku tega filma je bilo Dolanu, kot pravi sam, ključno povedati svojo zgodbo, ki ji je iskal ustrezen slog. Glede na to, da ga je delo uspešno izstrelilo v filmski svet, smo mislili, da nam je nakazal svoj avtorski pristop, ki ga bo negoval in nadgrajeval, a je z *Namišljenimi ljubeznimi* to domnevo demantiral, saj se je bolj posvetil sublimaciji filmskih sredstev, s katerimi je podkrepil zgodbo ljubezenskega trikotnika.

*Ubil sem svojo mamo* je zrela uprizoritev drame konfliktnih odnosov, kjer je Dolan glavna lika vedno ujel v mišlovko utesnjenih prostorov (avto, majhna kuhinja, jedilna miza)

in tako pri njima sprožil nagonske impulze histerije, ki delujejo pogosto humoristično. Na veliko zev med njima kaže zanimivo kadiranje prizorov, kjer skušata Chantale in Hubert vzpostaviti pogovor, a besed ne delita drug z drugim, temveč z ogromno praznino, ki obdaja vsakega od njiju – lika sta v bistvu nesrečno osamljena, a se nista sposobna zblížiti. Izrazite so tudi hudomušne in mestoma ostre surrealistične podobe Hubertove zasanjanosti in zamišljenosti, ki postavljajo na ogled nikoli manifestirana dejanja likov.

## Avtorske reference

Dolan se srdito jezi na kritiško in recenzentsko reduciranje njegovega dela na konglomerat vzorcev in idej vplivnih avtorjev, na pisanje, da naj bi sledil francoskemu novemu valu, Godardu in Wong Kar Waiju, da poveličuje ženske kot Almodóvar, da se navdihuje pri Van Santu, Bertolucciju in kajpak Truffautu ... A vplive priznava tudi sam; *Ubil sem svojo mamo* je mladi Xavier pripravil pod vtisom Van Santovega *Mojega malega Idaha* (*My Own Private Idaho*, 1991). Film, ki razkriva počestno življenje dveh prijateljev, ki se prodajata na ulicah Portlanda, spremlja tudi zgodbo iskanja izgubljene mame enega od njiju. Rahločutni in čustveno zmedeni Mike (*River Phoenix*) za razliko od Huberta, za katerega filmska pripoved na koncu dá slutiti rešitev in pomiritev odnosa z materjo, ne najde iskane ljubezni. Oba Dolanova celovečerca nakazujeta, da je *Moj mali Idaho* vplival na fabuliranje (*Ubil sem svojo mamo*) in preko Riverja Phoenixa tudi na igro (*Namišljene ljubezni*).

Dolanova mizanscena razkrije širok spekter umetnostnih nanašanj; kadri postanejo igrišče kulturološkega razpoznavanja. Če pregledamo *Ubil sem svojo mamo*, lahko začnemo s citatom Guya de Maupassanta, enega od očetov moderne kratke proze, ki je bil izjemno vdan svoji mami; na steni sobe Hubertovega fanta Antonina stoji slika Gustava Klimta, *The Three Ages of Woman*, v kateri je upodobil ljubeč odnos matere s svojim otrokom; Hubert ima na steni poster Riverja Phoenixa; Hubertova vzgojiteljica Julia izreče citat Jeana Cocteauja (njegove risbe se pomenljivo pojavijo v *Namišljenih ljubeznih*): »Mama nikoli ne more biti prijateljica svojemu sinu.«; Hubert in Antonin gresta poslikat pisarno Antoninove mame

v stilu abstraktnega ekspresionista Jacksona Pollocka, ki je bil homoseksualec, in Julie pokloni Hubertu knjigo Alfreda de Musseta, iz katere nam je predstavljena zadnja kitica pesmi *Moji mami* (A ma mère). Prislunemo lahko Chantalinemu popevanju šansona *Življenje v rožnatem* (La vie en rose) Edith Piaf, s katerim želi ignorirati negativno atmosfero, ki sta jo soustvarila s sinom. In Hubertov fant se piše Rimbaud ...

### Lomilec src

Drugi film Xavierja Dolana je nasprotje prvenca; nasloviti ga je želel *Hearthbreaker*, a je tedaj v Kanadi že izšel film s tem naslovom, tako da je za mednarodno uporabo izbral naslov *Heartbeats*. Zgodba ljubezenskega trikotnika ni ravno izvirna, kar priznava tudi avtor, zato je želel kompenzirati na ravni predstavnosti in izrazno poudariti obrabljeno ljubezensko pripoved, a hkrati izpostaviti vzdušje, geste, poglede in emocije, ki spremljajo stanje zaljubljenosti. K vidnejšim dosežkom se umešča z estetizirano filmsko sliko, igralskim izborom in vodenjem, ustvarjalno uporabo svetlobnih in barvnih učinkov ter montažno igro in zapomnljivo glasbeno opremo, ki ima vlogo potenciranja in izpostavljanja čustvenih stanj. Kot pri prvencu je Dolan zopet odgovoren za

scenarij, režijo, eno od treh osrednjih vlog, za produkcijo, montažo, kostumografijo in scenografijo oziroma celotno vizualno zasnovu, film pa je bil ponovno financiran z zasebnimi sredstvi.

Prijatelja Marie (Monia Chokri) in Francis (Xavier Dolan) se zaljubita v skrivnostnega in zapeljivega Nicolasa (Niels Schneider), ki ju s svojo izmikajočo šarmantnostjo spravlja do skrajnih meja, da v tekmi za njegovo naklonjenost nihata med prijateljstvom in sovraštvom. To je film o ljubezenskih težavah, o zavrnitvah in tovarištvu na preizkušnji. Skozi celoten film spremljamo tudi intervjuje z izpovedmi razočaranih o svojih razpadlih zvezah.

Dolan se je odločil kadre zapolniti do obisti, jih estetizirati na potenco in jih barvno zasičiti. Nekaterim podobam in figuram v njih je na trenutke upočasnil gibanje v *slow-motion*, s čemer je izpostavil in poudaril te nadstilizirane in toksične slike. Ko je to pospremil še z izborno glasbeno kuliso, je recept za posebne trenutke iskrivih pogledov, zmedenih občutij in užitke ter posledice (v) ljubezni za Dolana uresničen. Tako želi z entropičnimi kadri izpostaviti »podobe ljubezni«, kot pravi sam, in obsedenost ljudi z njimi. Kljub temu pa ne morem mimo dejstva, da se ne

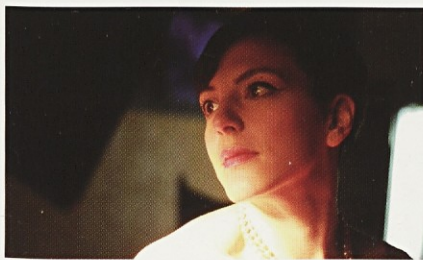
glede na avtorjeve namere tovrstni kadri ob informacijski prezasičenosti v svojem namenu mestoma sesujejo do izpraznitve pomena. Filmske slike gledalca ne oživijo, temveč ga kvečjemu otopijo, zgodi se celo, kakor je rekel Roland Barthes, da »gledaš, ne da bi videl«. Obenem pa jim je sopostavil v stilu »manj je več« posnete kadre, v katerih vidimo Marie in Francis v hrbet, kar nam onemogoča psihološko spremljanje, in je zato naše videnje »parcialno«, kot bi rekel Pascal Bonitzer, to pa poudarja pomene, ki jih v kadru ne bomo našli.

### »Tretji plan« referenc

Tudi v *Namišljenih ljubeznih* lahko zasledimo referencialno močno podprto filmsko namero. Pri radikalnem odklonu videza slike od prvega filma avtorjevih navdihov skoraj ne uspemo »prebrati«, četudi jih je kar nekaj, ki se razkrivajo v ozadju kadra. Če se je Dolan v *Ubil sem svojo mamo* navezoval na poete dekadence in navdihoval pri progresivnih francoskih piscih ter ekspresivnih slikarjih, vse v povezavi s temo filma (odnos mati-sin), se tokrat avtor nanaša predvsem na pretekla filmska dela in ideje. Primerjanju Xavierja Dolana z drugimi filmskimi ustvarjalci in njihovimi deli se tu ne da izogniti. Za začetek, tu je precej očitna vzporednica s filmoma



Namišljene ljubezni



Namišljene ljubezni

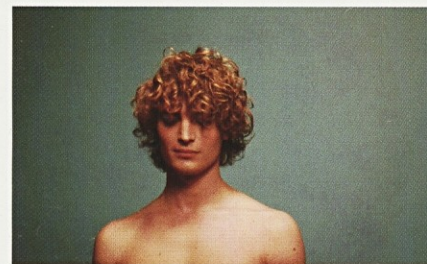
*Možje in žene* (Husbands and Wives, 1992, Woody Allen) ali *Ko je Harry srečal Sally* (When Harry met Sally, 1989, Rob Reiner), in sicer so to vložki pogovorov o ljubezenskih in zakonskih zvezah in težavah v funkciji krepitve psihološke plasti pripovedi. *Namišljene ljubezni* imajo marsikaj skupnega z Wong Kar Waijevima filmoma *Razpoložena za ljubezen* (In the Mood for Love, 2000) in *2046* (2004), kjer se je Dolan najverjetneje navdušil nad barvno stilizacijo podob in ustvarjalno rabo upočasnjenih posnetkov. Podobnost najdemo s cinefsko referencialnostjo Bertoluccijevih *Sanjačev* (The Dreamers, 2003), pa tudi glede detajla uporabe ogledal (večzornost), s temo *ménage à trois* pa sta se oba poklonila Truffautovemu kultu *Jules in Jim* (Jules et

Jim, 1962). Dolan odkrito izrazi navdušenje nad Audrey Hepburn in Jamesom Deanom, v predzadnjem prizoru pa se s histeričnim vzklikom pokloni gesti Riverja Phoenixa iz *Mojega malega Idaha* ... Kot je Quentin Tarantino s filmom *Ubila bom Billa 1* (Kill Bill: Vol. 1, 2003) reaktualiziral popevko *Bang Bang* Nancy Sinatre (v originalu jo je izvajala Cher), bo morda Dolanu uspelo s ponavljajočim se motivom priredbe ponovno popularizirati tudi nekoč uspešno italijansko popevko, sijajno Dalido.

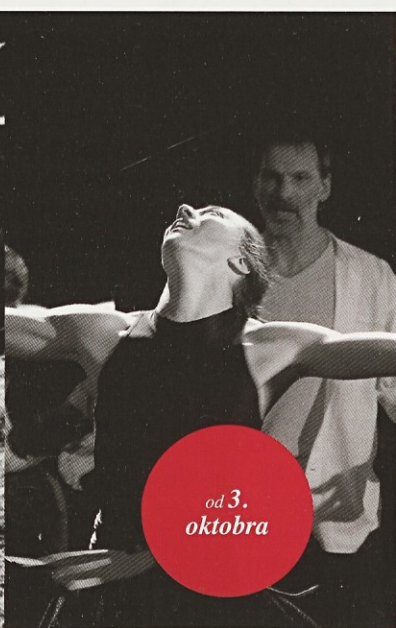
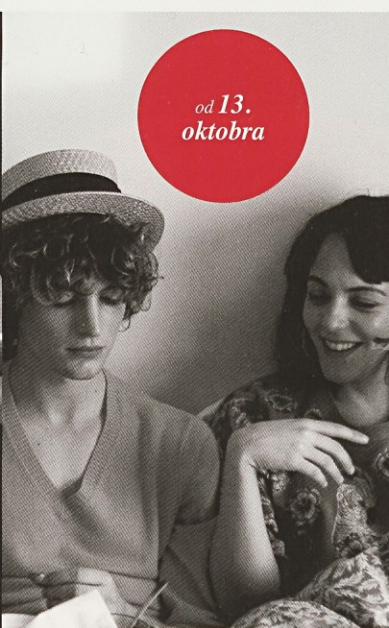
### Tretji celovečerec

Xavier Dolan napoveduje za prihodnje leto film *Laurence Anyways* o moškem v tridesetem letu, ki puncu pove, da bi rad spremenil spol, in jo prosi za podporo pri tem. Tako Dolan nadaljuje s temami medosebnih odnosov ljudi z različnimi seksualnimi usmeritvami, znotraj katerih presega mnoge stereotipe in se osredotoča na pomembnejše in resnično ključne teme odnosov in vezi med ljudmi.

Od vsega začetka skratka spremljamo nadarjenega, iskrivega, drznega, očarljivega in inteligentnega mladeniča, ki nakazuje intenzivno kariero. Dolan je idealno tipski avtor svoje generacije s tipičnim *hipster* stilom (gre za slog oblačenja, prepričanja, izražanja značaja), ki je trenutno moderen na mladi intelektualni sceni, predvsem v kozmopolitskih centrih, čeprav so tako izraz kot odnos do sveta vpeljali že predhodniki beatnikov v 40. letih prejšnjega stoletja. Ta slog in odnos do sveta Dolan na svež, zanimiv in predvsem uspešen način prenaša v film, pri čemer se ni bati, da ne bi tudi v prihodnje odpiral pomembnih tém in skušal odgovarjati na vprašanja, ki si jih bo postavljala družba. Je morda celo začetnik novega filmskega vala?



Namišljene ljubezni

že na  
sporeduod 3.  
oktobraod 13.  
oktobraod 20.  
oktobra

**Che - novi človek Che, un hombre nuevo**  
Tristán Bauer

**Deviški ples smrti**  
**The Maiden Danced to Death**  
Endre Hules

**Namišljene ljubezni**  
**Les amours imaginaires**  
Xavier Dolan

**Lurd Lourdes**  
Jessica Hausner

**18. Festival  
evropskega  
filma**

**Palić,  
16.-22. julij 2011**

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

EDEN NAJPOMEMBNEJŠIH FILMSKIH FESTIVALOV V REGIJI, KI SE JE SREDI JULIJA ODVIJAL NA VEČ LOKACIJAH OKOLI JEZERA PALIČ IN V BLIŽNJI SUBOTICI, JE BIL V ZNAMENJU 100-LETNICE SRBSKEGA IGRANEGA FILMA, PRI ČEMER SE ZA PRVI FILM ŠTEJE **KARADORDE** (1911, ILIJA STANOJEVIĆ-ČIČA).

FESTIVAL VSAKO LETO PODELI TUDI DVE NAGRADI ALEKSANDAR LIFKA (NAGRADA NOSI IME PO USTANOVITELJU ENE PRVIH KINODVORAN V SRBIJI, IN TO PRAV V SUBOTICI) ZA IZJEMEN PRISPEVEK K EVROPSKI KINEMATOGRAFIJI. MED DOSEDANJIMI DOBITNIKI NAGRADE SO IMENA KOT JIŘÍ MENZEL, MARGARETHE VON TROTTE, KRZYSZTOF ZANUSSI, DUŠAN MAKAVEJEV, EVA RAS, MILENA DRAVIĆ, VELIMIR BATA ŽIVOJINOVIĆ, ISTVÁN SZABÓ, KEN LOACH, KEN RUSSELL ... LANI STA TO PRESTIŽNO NAGRADO PREJELA FRANCOŠKI REŽISER GORAN MARKOVIĆ, LETOS PA KULTNA HRVAŠKI IN SRBSKI REŽISER, LORDAN ZAFRANOVIĆ IN SRĐAN KARANOVIĆ.

FESTIVAL V PALIČU SLOVI KOT EDEN BOLJ GOSTOLJUBNIH, AKREDITACIJE ODOBRIJO VSEM, KI SE PRAVOČASNO PRIJAVIJO, ZA NOVINARJE IN OBISKOVALCE PA SO ORGANIZIRANI DNEVNI AVTOBUSNI PREVOZI IZ BEOGRADA IN NOVEGA SADA. ZATO, PA TUDI ZARADI PRIJETNEGA OKOLJA, OBISKOVALCEV NIKOLI NE MANJKA.

## FILMSKI PROGRAM

Iz bogate ponudbe velja predstaviti nekaj najzanimivejših naslovov dveh najatraktivnejših sekcij. V glavnem tekmovalnem programu smo lahko proti pričakovanjem videli več komercialnih kot »festivalskih« evropskih filmov. Tako je bila na ogled italijanska komedija zelo lokalnega dometa **Whatsoeverly** (Qualunqueamente, 2011, Giulio Manfredonia) ali pa francosko-belgijska koprodukcija **The Fairy** (La fée, 2011, Dominique Abel, Fiona Gordon, Bruno Romy). Pri slednji gre za gledljivo, a precej povprečno komedijo o nekaj *odbitih* likih in njihovih romantičnih peripetijah, kjer poskušajo režiserji ustvariti nekaj med Jacquesom Tatijem in Jeanom-Pierrom Jeunetom, a žal ni niti vizualno niti po karizmi igralcev/likov dovolj navdahnjena, da bi bila kaj več od znosnega načina preganjanja dolgčasa na (late night) TV. Podobna, čeprav morda

nekoliko zanimivejša, je **Lapland Odyssey** (Napapiirin sankarit, 2010, Dome Karukoski). Gre za komedijo ceste o skupinici luzerjev, ki pomaga prijatelju Janneju ponovno osvojiti srce njegovega dekleta Inari, ki mu postavi ultimatum, da do naslednjega jutra izpolniti njeno zahtevo, sicer ga zapušča ... Simpatično, gledljivo, a ne na ravni tekmovalnega programa.

Enako lahko ugotovimo za romunski film **Hello! How are you?** (Bună! Ce faci?, 2010, Alexandru Maftעי), ki dokazuje, da se v Romuniji tako v tematskem kot vizualnem smislu snemajo tudi plitke *dramedije* v vedrih tonih. Namesto za novi romunski film običajne napadalne družbene angažiranosti, dokumentarističnega pristopa in poetike dolgih kadrov Maftעיjev film prinaša lahkotno, komično uglaseno dramo o vzporedni krizi srednjih let zakonskega para in prvem odkrivanju spolnosti (in ljubezni) njunega najstniškega sina, vse v duhu novih tehnologij oziroma interneta.

Eden od presenetljivo maloštevilnih »festivalskih« naslovov je najnovejši film Miloša Radivojevića **Kako so me ukrali Nemci** (Kako su me ukrali Nemci, 2011), zelo posrečena intimistična (avtobiografska) zgodba z resnimi konotacijami, ki si zasluži poseben zapis v enem od prihodnjih *Ekranov*. Nemški film **Stopped on Track** (Halt auf freier Strecke, 2011, Andreas Dresen) je grenka zgodba o moškem z diagnozo tumorja na možganih, ki zadnje dni življenja preživlja v poslavljanju od svojih najbližjih. Mednarodna žirija, ki ji je predsedoval Goran Marković, mu je dodelila nagrado Zlati stolp za najboljši film z utemeljitvijo, da gre za »globoko razumevanje človeškosti«.

Stolp za najboljšo režijo je dobila poljska drama, prikazana tudi v sekciji, posvečeni novemu poljskemu filmu, **Suicide Room** (Sala samobójców, 2011, Jan Komasa), za »*bogat in domišljije poln režijski pristop*«. Film z odlično režijo in računalniško animacijo, ki simulira kiberprostor, prikazuje enodimenzionalno moralo razvajenega, brezciljnega emo-najstnika, ki se zaradi negotovosti v svojo spolno identiteto vedno bolj izolira od zunanjega sveta in zateka v virtualnega. Na internetu spozna depresivno dekle, ki ga vpelje v »sobo samomorilcev« in ga začne nagovarjati k samomoru. Ali mu bodo prebogat in prezaposleni starši, ki so mu »nu-

dili vse«, skupaj s *too busy to care* psihologi uspeli pravočasno pomagati? Odlična igra, fotografija, režija, a prešibka dramaturgija, s preveč klišejskimi liki in motivacijo ter nedorečeno poanto. Režiran kot pro-emo film, s scenarijem, ki je v resnici anti-emo ... *Otroci, ne počnite tega doma!*

Omenimo še nekaj drugih poljskih filmov, prikazanih na Paliču. **The Mill and the Cross** (Młyn i krzyż, 2011, Lech Majewski) je skrajno sterilna vaja v slogu Greenawayjeve dediščine, brez dovolj vizualnih, čustvenih in intelektualnih dražljajev, da bi se filmska meditacija ob Bruegelovi sliki *Pot na Golgoto* gledalcu vtisnila kot nekaj več kot absolutno predolg niz (povsem solidnih) računalniških kompozicij Bruegelovih pejsažev, ljudi in živali. Celo Rutger Hauer kot Pieter Bruegel deluje odmaknjeno, medtem ko sta Michael York in Charlotte Rampling komaj zaznavna, pa še to samo zaradi stare slave, saj v tem filmu le stitirata. **Lullaby** (Kolysanka, 2010, Juliusz Machulski) je neartikuliran, neduhovit, repetitivni poskus družinske vampirske komedije, nekaj v stilu poljske družine Addams, a vizualno veliko bolj osiromašen. Film res ne poskuša tekmovali s Holivudom, a hkrati ne ponuja nič svojega, evropskega, poljskega, kar bi lahko bilo zanimivo ... **The Dark House** (Dom zły, 2009, Wojciech Smarzowski) so bombastično (in popolnoma zgrešeno) napovedovali kot poljski *Fargo* (1996, brata Coen). Res je, da film servira sneg, zločin, skrivnosti, celo nosečo policistko (!), a vseeno nima ne vzdušja ne likov ne štosov ali scen, ki bi pustili sled, poanta lokalne korupcije in splošnega stanja duha v komunistični Poljski (1978–82) pa nam je ponavljajoče servirana na pladnju. Film **Made in Poland** (2010, Przemysław Wojcieszek) nosi v celoti na svojih plečih igralec Piotr Wawer, jr. v vlogi jeznega mladeniča Bogusa, čigar anarhistični upor proti vsemu je zveden na prazen in naiven klic k revoluciji in slepemu razbijanju avtomobilov. Na žalost ni odnos režiserja do glavnega junaka nič bolj artikuliran od stališč mladega Bogusa. Prav zato ta črnobeli film (poživijo ga le občasne eksplozije barvne animacije) ponuja zgolj še en neosredotočen pogled na surovo nezadovoljstvo z življenjem v današnji Poljski in nič več.

## DEBATNI PROGRAM

V okviru festivala smo lahko prisluhnili dvema izjemno zanimivima okroglima

mizama. V diskusiji na temo *Dometi srbske kinematografije v letu 2010* so sodelovali Radoslav Zelenović, upravnik Jugoslovenske kinoteke in direktor festivala Palić, Dinko Tucaković, direktor Jugoslovenske kinoteke, režiserji Mladen Đorđević, Darko Bajić, Goran Marković, Goran Paskaljević, Srđan Karanović in še nekateri drugi. Razprava je izzvenela precej brezupno, sogovorniki pa so izpostavili tri osnovne probleme: 1) neobstoječ zakon o kinematografiji (sprejeli bi naj ga sicer še to jesen), 2) propadanje srbskih kinodvoran (številna velika mesta, tudi Subotica in Niš, so brez delujoče kinodvorane) in 3) minimalni državni izdatki za kulturo (0,6% državnega proračuna, namesto vsaj 3%, kot predpisuje EU).

Še privlačneje in bolj ambiciozno je bila zastavljena okrogla miza z naslovom *Kako se je začela vojna na mojem Balkanskem (pol) otoku?* Eden izmed povodov za to razpravo je bila dvajseta obletnica začetka razpada SFRJ in izbruh prvih spopadov. Cilj razprave je bila katarzična refleksija omenjenega obdobja skozi dialog uglednih intelektualcev iz regije, objektivna in kritična, neodvisna od vsiljenih ali uradnih resnic. Glavna vprašanja razprave so bila: 1) ali je bila že v temelje SFRJ vgrajena kal njenega razpada, 2) koliko so republiške oligarhije pripomogle k razpadu in vojnem in 3) do katere mere je bila v vse te procese vključena svetovna skupnost. V razpravi je sodelovalo več kot 20 intelektualcev različnih poklicev: sociologi, zgodovinarji, pisatelji, filozofi, filmologi in filmski režiserji, ki so že v svojih filmih raziskovali ozadje vojnega dogajanja na prostoru nekdanje Jugoslavije.

Razburljivo razpravo so organizatorji



Stopped on Track



Made in Poland

zaradi velikega števila govornikov razdelili kar na dva dela. Sodelovali so slovenski režiser Andrej Košak, Boro Drašković (režiser, Beograd), prof. dr. Boško Kovačević (sociolog, Subotica), prof. dr. Dejan Jović (zgodovinar, Zagreb), prof. dr. Dragan Mastilović (zgodovinar, Pale), prof. dr. Džemal Sokolović (sociolog, Sarajevo/Bergen), prof. dr. Filip Škiljan (zgodovinar, Zagreb), prof. dr. Jovica Trklja (pravnik, Beograd), Lordan Zafranović (režiser, Zagreb), Marija Šimoković (književnica, Subotica), prof. dr. Mikloš Biro (psiholog, Novi Sad), Mile Isakov (novinar, Novi Sad), prof. dr. Miodrag Živanović (filozof, Banja Luka), Muharem Bazdulj (pisatelj, Sarajevo), prof. dr. Siniša Jelušić (filozof, Podgorica), Tvrtko Jakovina (zgodovinar, Zagreb), prof. dr. Vladimir Vuletić (sociolog, Beograd), prof. dr. Zoran Vidojević (politolog, Beograd) in prof. dr. Žarko Puhovski (filozof, Zagreb).

Prav Puhovski je podal vsebinsko najbogatejšo razlago z nizom zanimivih opažanj. Na primer to, da na prostoru Balkana nikoli nismo razčistili pomena 2. svetovne vojne in da so se tako »hišne laži« (zasebne resnice, s katerimi so mladi odraščali doma) pomešale s »šolskimi lažmi« (resnica, kot smo jo brali v učbenikih). Rezultat tega je bilo podaljšano premirje namesto pravega miru. Opaža



Hello! How are you?

tudi, da so prave težave vzniknile, ko so začeli po Titovi smrti ustavo iz leta 1974 jemati dobesedno, čeprav tako nikoli ni bila mišljena, s tem pa so manjšine dobile priložnost, da zavladajo večini. Razpadanju jugoslovenskih institucij je kljubovala le JNA kot njen poslednji branilec, a »ko politiko vodi vojska, je vojna neizogibna«. Nadalje je ugotovil tudi, da je Jugoslavija razpadla zato, ker obstoječi sistem ni prenesel prave demokratizacije.

Sokolović je zatrjeval, da je bila Srbija prva izmed republik, ki se je s svojo ustavo iz leta 1990 razglasila za neodvisno. Vidojević je poskušal jugoslovanski projekt ubraniti s tezo, da je Jugoslavija nastala na podlagi težnje balkanskih narodov po združitvi proti tiraniji, ki so ji bili dotlej izpostavljeni, in da dejstvo, da je država razpadla, samo po sebi še ne pomeni, da je bila ideja že v osnovi regresivna ali napačna. Biro je nakazal psihološke plove za družbene konflikte, ki so pripeljali do državljanske vojne, kot so na primer iskanje sekundarne identitete ali vpliv propagande na razvoj strahu in potrebe po večji (nacionalni) homogenizaciji. Iz njegove razlage izhaja, da je bil občutek ogroženosti, ki je vladal na prelomu osemdesetih v devetdeseta leta prejšnjega stoletja, v marsičem fiktiven in skonstruiran, s čimer se je zanemarilo vrsto realnih pripetljajev in zločinov, ki so bili skupaj s propagando pravzaprav realni razlog za strah in nezaupanje.

Razprava se je vrtela tudi okoli izdaje, ki so jo zagrešili intelektualci, dejstvo je namreč, da so številna zvoneča imena s svojim javnim delovanjem podeljevala legitimnost nacionalističnim strankam. Džemal Sokolović je v tem duhu izjavil, da »nihče od prisotnih – ne znanstveniki ne umetniki niti jaz sam – nismo dali od sebe svojega maksimuma in še danes je tako«. On je tudi najglasneje izrekel obtožbo, da so intelektualci, tako umetniki kot znanstveniki, v nekaterih primerih od-



The Mill and the Cross

igral pogubno politično vlogo. Med njimi so taki, ki so bili začetniki nacionalizma v svojih etničnih okoljih, taki, ki nacionalizmu niso nasprotovali, in maloštevilni, ki se mu nasprotovali in prepoznali njegovo nevarnost, a še zdaleč ne dovolj zgodaj ali dovolj učinkovito.

Trklja vidi glavne krivce v republiških oligarhijah, ki so bile za čas padca berlinskega zidu v znamenju političnih palčkov, ki niso videli čez rob svojih partijskih interesov, zaradi te omejenosti in manka vizije pa se niso zmogli ustrezno odzvati na novonastale politične razmere. Imenuje jih »mali igralci v veliki predstavi« in še natančneje definira tipe ljudi, ki so za čas zaostrovanja krize SFRJ obvladovali politično sceno: 1) kvazivoditelji, ki so bili v resnici marionete; 2) vazali in lakaji; 3) lizuni in kameleoni; 4) pragmatični dobičkarji ter 5) emigranti.



Whatsoeverly

Po besedah banjaluškega filozofa Živanovića obstaja samo v BiH pet uradnih različic resnice glede vojne v tej državi. Prve tri se seveda porazdelijo med tri dominantne »entitete«, četrta je zgodba izkušnje beguncev in razseljenih ljudi (takih je na območju nekdanje Jugoslavije okoli tri milijone) in peta, ki je različica mednarodne skupnosti. Filmar Boro Drašković je v svojem čustvenem nastopu razlagal o težavah, ki jih je imel s svojim filmom **Vukovar, jedna priča** (1994): za Hrvate je bil prosrbski, za Srbe ne dovolj srbski; tako da so ga zavračali doma, pa tudi v tujini, kjer so Hrvati lobirali proti njegovemu prikazovanju. Bosanski pisatelj Muharem Bazdulj je v svojem živahnem nastopu povedal, da je vloga umetnikov danes precenjena in da so nekdanjo nalogo angažiranih umetnikov že povsem prevzeli mediji. Na to se je navezal Lordan Zafranović, ki je medijem očital vojnouhujskaške aktivnosti in dodal, da bi morali številni novinarji



Okrogla miza: Kako se je začela vojna ...

vseh vpletenih strani zaradi učinkov svojega poročanja odgovarjati v Haagu.

Če potegnemo črto pod te maratonske razprave, lahko rečemo, da so pogovori potekali v presenetljivo mirnem ozračju pluralizma in medkulturnega razumevanja, brez konfliktnih trenutkov, kljub očitno različnim miselnim vzorcem, polarnim stališčem in zaključkom. Razprava je vsekakor dokazala, da je tovrsten dialog mogoč, še več, da je neizogiben, najavljeni zbornik s prispevki vseh sodelujočih pa bi moral tudi na papirju pustiti sled premisleka o mučnih temah polpretekle zgodovine nekdanje Jugoslavije, posebej kar se tiče vloge umetnikov in intelektualcev v omenjenih dogajanjih.

Sredi pestre ponudbe novih evropskih filmov sta obe omenjeni razpravi dali festivalu še večjo težo in upravičili njegove napore v boju za avtonomijo sodobnega človeka sredi globalne džungle kulturne industrije.



The Fairy

# Izpostaviti pozitivno

## 64. Festival del film Locarno

### (3. -13. avgust 2011)

Neil Young, prevod: Renata Zamida

Amerikanec v Parizu

ZA FILMSKI FESTIVAL, KATEREGA ZGODOVINA SEGA VSE DO LETA 1946, SE SPODOBI, DA SLOVI PO PODELJEVANJU NAJBOLJ ČASTITLJIVE IN PRESTIŽNE NAGRADE, IN TO JE ZLATI LEOPARD. V MINULIH DESETLETJIH SO NA TEM BOGATEM ŠVICARSKEM FESTIVALU NAJVIŠJO ODLIKO V RAZLIČNIH PREOBLEKAH »LEOPARDA« PODELJUJEJO ŠELE OD LETA 1968 PREJELI ŠTEVILNI FILMSKI POMEMBNEŽI IN NJIHOVE MOJSTROVINE: ROBERTO ROSSELLINI ZA *NEMČIJA, LETA NIČ* (GERMANIA ANNO ZERO, 1948), STANLEY KUBRICK ZA *MORILČEV POLJUB* (KILLER'S KISS, 1959), KON ICHIKAWA ZA *PLAMEN NAD DOLINO* (NOBI, 1961), MIKE LEIGH ZA *BLEAK MOMENTS* (1972), JIM JARMUSCH ZA *BOLJ ČUDNO OD RAJA* (STRANGER THAN PARADISE, 1984) ALI TERENCE DAVIES ZA *ODDALJENI GLASOVI, TIHOŽITJA* (DISTANT VOICES, STILL LIVES, 1988).

O podobni izjemnosti v tekmovalnem programu dvajsetih filmov letošnjega festivala (18 igranih, 2 dokumentarna), že drugič zapored pod taktirko Olivierja Pèreja, žal ni bilo ne duha ne sluha. Tisti, ki že na daleč prepoznajo pretenciozno zgrešene filmske zgodbe, so se lahko počestovale naslajali, še najbolj ob nesmiselni, nerodni, sentimentalno filozofski znanstveni fantastiki *Druga Zemlja* (Another Earth, 2011, Mike Cahill), čeprav ji je bila po svoji puhli drugorazrednosti tesno za petami obupna palestinsko izraelska politična telenovela *Last Days In Jerusalem* (Tanathur, 2011, Tawfik Abu Wael).

V rubriki absurdnih kuriozitet ne gre izpustiti dveh francoskih vzorčnih primerkov: *Last Screening* (Dernière séance, Laurent Achard) je v svojem pretiravanju že do solz smešen psiho triler, nekakšen homage filmu

*Smrt v očeh* (Peeping Tom, 1960, Michael Powell) in Dariu Argentu, film *Low Life* (Les amants, Nicolas Klotz) pa v samozaverovani pozi ni niti opazil svoje neznosne nezrelosti.

Letos nismo videli nobenih ustvarjalnih presežkov, ki bi vsaj delno izničili vse bedne filmske poskuse, s katerimi nam je postregel festival. Kolikor toliko zadovoljivi filmi tekmovalnega programa so bili le trije. *Back to Stay* (Abrir puertas y ventanas), ki je na koncu tudi zmagal, je lepo speljana drama o treh sestrah, njen avtor pa v Švici živeč režiser argentinskega porekla Milagros Mumenthaler. *The Loneliest Planet* je film rusko ameriške režiserke Julije Loktev, postavljen na Kavkaz, zgodba kulturnega in emocionalnega trka pa nekoliko spominja na Polanskega in *Nož v vodi* (Nóż w wodzie, 1962). Le pogojno omembe vreden je še



čilenski film *The Year of the Tiger* (El año del tigre, Sebastian Lelio). Pri slednjem gre za pol triler, pol psihološko karakterno študijo, v kateri poskuša žilav kaznenec premagati pokrajino, ki sta jo opustošila najprej potres in nato še cunami. Lelio je osrednje prizore posnel v pristnem opustošenju, neposredno po naravni katastrofi, ki je v začetku leta prizadela Čile.

Gledalci, ki so iskali resnično izstopajoča dela, so morali iskati izven osrednje tekmovalne sekcije, in največ zadetkov v polno je prinesla sekcija *Filmarji sedanosti* (Cineasti del presente), rezervirana za prve in druge filme avtorjev. In kateri so filmi, o katerih se je v mondenem letovišču ob obali jezera Maggiore največ govorilo?

**Hanaan** je drzen krimič korejsko kazahstanskega režiserja in scenarista Ruslana Paka, ki se dogaja v Taškentu, **Nana** (Valérie Massadian) pa je francoska srednjemetražna, na pol dokumentarna študija težkega podeželskega otroštva. Potem sta tu še dva argentinska filma, **Papirosen** (Gaston Solnicki) je dovršeno zmontiran home-movie, **The Student** (El Estudiante, Santiago Mitre) pa v detajle seciran prikaz delovanja študentskega kampusa, pri čemer so avtorja primerjali celo s scenaristom filma *Socialno omrežje* (The Social Network, 2010, David Fincher) in serije *Zahodno krilo* (The West Wing, 1999-2006), Aaronom Sorkinom.

Če lahko za koga trdimo, da se je kakovostno res odmaknil od programa letošnjega Locarna in tudi od prej omenjene sekcije, je to ameriški scenarist/režiser/montažer Mark Jackson. Njegov debi, **Without**, je psihološko napet in tankočuten film z neulovljivo atmosfero in zelo samozavestnim nastopom glavne igralka, novinke Joslyn Jensen, dvajset-in-nekaj letnice, pred tem bolj znane po petju in igranju na ukulelo. Ta klavstrofobična in zagonetna zgodba ni le zelo učinkovita variacija podžanra o zmešanih ženskah v izolaciji kot ga je utemeljil Polanski v *Gnusu* (Repulsion, 1965), temveč tudi odlična reklama za visokoločljivostno digitalno fotografijo; Jessici Dimmock in Diegu Garcíi je s kot britev ostrimi podobami uspelo hkrati pričarati okolje vlažnega in gozdnatega severozahoda ZDA in grozljivo nežnost za zidovi družinske hiše, ki sproži neustavljiv klopič dejanj.

Prehod na digitalni način snemanja je



Back to Stay

zagotovo ena od osrednjih kinematografskih tem novega tisočletja in četudi bi bila velika škoda popolnoma opustiti filmski trak – kljub njegovim praktičnim oviram in tehničnim pomanjkljivostim – so filmi kot je *Without* vsekakor razlog za optimizem. Sicer se mi zdi krivično trditi, da je digitalno, iz kateregakoli razloga že, boljše od analognega ali obratno, a vendar nam HD, ki je na ogled v tem filmu, potrjuje, da je lahko to ob pametnem in domiselnem rokovanju zelo učinkovito sredstvo za posredovanje režiserjeve vizije.

Vendar pa so se v prehodnem obdobju menjave tehnologij v mnogih ozirih studii, distributerji, celo festivali žal prenačili s svojo navdušenostjo nad digitalnim, predvsem zaradi praktičnosti in stroškov seveda, ne pa iz umetniških premislekov. Film *Without*, ki je narejen z vrhunsko (in ne pretirano drago) digitalno opremo, je idealen za digitalno prikazovanje na platnu. Težava je v tem, da se od občinstva pričakuje, da bo plačevalo vstopnice za ogled filmov, ki so bili posneti na en format, celuloidni trak, prikazujejo pa se z drugega formata – digitalnega, ob čemer pride do neizogibne, četudi majhne, izgube toplote in polnosti slike.

Pri filmarju, kot je Britanec Ben Rivers, je digitalno prikazovanje še posebej neprimerno, celo brezčutno. Rivers je 39-letni, v Londonu živeči režiser, ki je zmeraj tudi producent, snemalec in montažer svojih filmov, in si vedno znova zada zahtevno nalogo, povezano z visokimi stroški: vse svoje filme namreč posname na 16-mm trak in jih povečuje na 35-mm. Riversova osrednja filmska tema je marginala: ljudje, kraji, ustanove, ki so na obrobju družbe,

ki jim čas mineva drugače, počasneje, in ki so še neinfiltrirani v paleto elektronskih osebnih pripomočkov 21. stoletja. Njegovi filmi so pritegnili precej kritiške pozornosti in še več nagrad, čeprav je bil doslej njegov sloves v glavnem omejen na domišljavo intelektualno filmsko kliko. Njegov pristop je nepristranski, zbadljiv, nepretenciozen, njegovi filmi niso dolgi in jih pogosto prikazujejo v galerijah in razstaviščih, pa tudi na tistih filmskih festivalih, ki se nagibajo k drznemu in avantgardnemu.

Leto 2011 je bilo za Riversa odločilno. Bil je pravo odkritje na letošnjem filmskem festivalu v Rotterdamu, kjer so prikazali 45-minutni film **Slow Action** (2010), postapokaliptični omnibus v štirih delih med fikcijo in dokumentaristiko, ki je nekakšen igriv primer arheološko arhitekturne znanstvene fantastike. Poleg Riversa so avtorji še Thor Heyerdahl, Patrick Keiller in Erich Von Däniken. Potem smo lahko prejšnji mesec v Benetkah videli njegov prvi celovečerec **Two Years At Sea**, poetično meditacijo o samoti, posneto skoraj brez dialogov, ki je prejela mednarodno nagrado kritikov FIPRESCI za najboljši film, prikazan v stranski sekciji Orizzonti. *Two Years At Sea* je seveda film, ki ga je Rivers z utemeljenim razlogom posnel na monokromatski, 35-milimetrski widescreen format v vsej njegovi grobi lepoti, in mu v Benetkah s prikazovanjem z digitalne kopije niso naredili nobene usluge (kopija na filmskem traku menda – in na žalost – za beneško svetovno premiero na visokem nivoju ni bila pravočasno gotova).

Podobno se je Riversu zgodilo v Locarnu, kjer so njegov 21-minutni filmski zapis o mali londonski tovarni za posrebovanje v



Hanaan

zadnjih tednih njenega delovanja prikazali digitalno, čeprav je bil izvorno očitno posnet na 16-milimetrski trak. A je njegov **Sack Barrow** kljub drugorazrednemu formatu prikazovanja (kar je za avtorja gotovo mučno) eden izmed najbolj zaokroženih in prepričljivih filmskih izdelkov z letošnjega Locarna. Gre za tankočuten poklon ustanovi, ki je v predmestju Londona nastala več desetletij preden se je Rivers sploh rodil, z namenom zagotoviti zaposlitev pohabljenim vojakom iz 1. svetovne vojne. Posnetki pročelja, s katerega odpada omet, s skorjo obloženih kovinskih površin, od starosti porumenelih posterjev lepotic zgoraj brez ... Vse to zbuja občutek, da gre za prostor, ki ni iz resničnega časa. Celotni znanilci, ki bi gledalcu pomagali prostor kronološko umestiti, so namenoma zabrisani – tudi pop uspešnice iz 60. let, ki odzvanjajo iz velikih starinskih radijev v obliki omare, le še dodatno zameglijo čas nastanka tovarne. Gre za film, ki pozorno in brez nepotrebne kiča posnema dokumentarno formo kratkih filmov, narejenih za šolski pouk, s katerimi so odraščali Britanci Riversove generacije. Ti mini dokumentarci so običajno do natankosti razložili, kako so narejeni in kako delujejo nekateri ključni predmeti vsakdanjega življenja. *Sack Borrow* pa je ravno zato, ker ne uporabi konvencionalnih prijemov, kot je *voiceover* in klasični

uvod, ki gledalca vpelje v zgodbo, toliko bolj stimulativno skrivnosten (če odmislimo vrstico zahvale snemani tovarni Servex Ltd. v odjavni špici filma, ki le razkrinka prostor-čas ...). V prvem delu filma sledimo posameznim delavcem, kako opravljajo vsak svojo delovno dolžnost, z rutiniranostjo, ki pride po letih izkušnje z istim opravilom. Drugi del filma prinaša prizore tovarne duhov, v že napol opuščinem in razpadajočem stanju, spremlja pa jih ženski glas z nedoločljivim tujim naglasom, ki prebira iz fantastične pripovedke Herberta Reada iz leta 1935 z naslovom *The Green Child*. Gre za drzno sugestijo vidne/slušne primerjave med zaprašeno mondenim in znanstveno fantastičnim, ki je tako zelo tipična za Riversovo ekscentrično in pristno eksperimentalno senzibilnost in zagotovo je bil *Sack Borrow* vrhunec letošnje sekcije kratkih filmov festivala v Locarnu, zagonetno poimenovane *Pardi di domani* (Leopardi jutrišnjega dne).

Čeprav torej obstaja razlog za optimizem, ko razmišljamo o kinematografiji prihodnosti (predvsem zahvaljujoč avtorjem kot sta Jackson in Rivers), pa je bil najboljši del filmskega programa na letošnjem Locarnu vseeno tisti, ki je prinašal filme preteklosti – natančneje lanskoletne. Če pustimo ob strani slavne izjeme, kot je Kaurismäkijev *Le Havre*, ki si ga je na največičastnejšem festivalskem prizorišču na prostem, Piazza Grande, ogledalo kar 7.000 gledalcev, je zgodba o uspehu drugega selektorskega leta Olivierja Pèreja zagotovo retrospektiva ameriškega režiserja **Vincentea Minnellija**, holivudske legende, čigar kariera je veliko bolj eklektična in drzna od njegovega trenutnega slovesa strokovnjaka za muzikale. Na festivalu smo lahko

videli popoln Minnellijev opus, razdeljen v več projekcij na dan, prikazanih v decentno razkošni dvorani kina Ex-Rex z usnjenimi sedeži v slonokoščeni barvi. Za zaključno nočno projekcijo na Piazza Grande pa so izbrali Minnellijev najuspešnejši celovečerec **Amerikanec v Parizu** (*An American in Paris*, 1951), za katerega je prejel tudi oskarja za najboljši film. Kljub temu ostaja njegov (tudi kritičsko) najmočnejši film adaptacija romana Jamesa Jonesa, **Nekateri so pritekli** (*Some Came Running*, 1958), ki velja tudi za njegov največji prispevek svetovni kinematografiji. Cinični in posmehljiv obrat v tej drami je zgrajen okoli osrednjega lika (Frank Sinatra), zapitega *wannabe* pisatelja, ki se po več letih vrne v rojstno mesto na srednjem Zahodu, prežeto z nezadovoljstvom in hipokrizijo. Minnelli iz 137-minutne snovi za žajfnico, ki bi se lahko dogajala tudi v mestecu Peyton, izpelje surovo smešno analizo povojne ameriške družbe, s posebnim poudarkom na spreminjajoči se vlogi žensk in odnosa moških do njih. V zgodovino se je zapisal predvsem z nasilnim vrhuncem v lunaparku, ki velja za eno najbolj umetelnih sekvenc v kinematografiji 50. let, s fantazmagorično cinemascope barvno in svetlobno manipulacijo, ki si jo je za vzgled vzel tudi Paul Thomas Anderson v svoji mojstrovini **Pijani od ljubezni** (*Punch-Drunk Love*, 2002), s pomočjo izdelanih stranskih likov Deana Martina, Shirley MacLaine in Arthurja Kennedyja pa lahko imamo film *Nekateri so pritekli* za trajno in bistveno komponento ameriškega kanona.



The Loneliest Planet

# 68. Beneški filmski festival

31.8. - 10.9. 2011

Simon Popek



**BENETKE SO LETOS IZGLEDALE KOT CANNES, ZVEZDNIŠKO POTENTNO, SKORAJ PRETIRANO KONZERVATIVNOZIHRAŠKO (VSAJ NJEN TEKMOVALNI PROGRAM), PO DRUGI STRANI PA JE DIREKTOR MARCO MÜLLER VENDARLE – KOT OBIČAJNO – VLEKEL ZMAGOVITE POTEZE. PROGRAM LETOŠNJE MOSTRE JE NAMREČ DELOMA NAPOVEDAL ŽE CANNES MAJA, KONKRETNO ZAVRNJENI FILMI, KI JIH THIERRY FRÉMAUX NI VIDEL V TEKMOVALNEM PROGRAMU. KER JE ŠLO V NEKATERIH PRIMERIH ZA EMINENCE SVETOVNEGA FILMA, SO LE-TE ZAVRNILE »DRUGORAZREDNO« SEKCIJO POSEBEN POGLED IN SKLENILE POSEL Z MÜLLERJEM, KI JIM JE Z VESELJEM PONUDIL TEKMO ZA ZLATE LEVE NA LIDU. ŠLO JE ZA GIORGOSA LANTHIMOSA IN DAVIDA CRONENBERGA, KI STA PODPISALA FILMA *ALPE* (ALPEIS) IN *NEVARNA METODA* (A DANGEROUS METHOD).**

Pri Cronenbergu je canska skepsa kot na dlani; gre za režiserjev najbolj konvencionalen film doslej, malce sterilno dramo o razmerju med Carlom Jungom, Sigmundom Freudom in Sabine Spielrein, s katero se je režiser na stara leta podal na obligatorni izlet v polje kostumske drame. Ne vem, zakaj skoraj vsi kanonizirani in še tako eksperimentalni režiserji na neki točki kariere začutijo, da morajo realizirati kostumski film, no, pisani kolekciji se je zdaj pridružil še Cronenberg, zadnji izmed *auteurvev*, ki bi mu pripisal tovrstne afinitete.

Giorgos Lanthimos je po drugi stran približno tam, kjer se je Cronenberg nahajal konec 60. let, v polju drznega, surrealnega eksperimentalnega filma, ki se – enako kot njegov predhodnik *Podočnik* (Kynodontas, 2009) – odvija v neke vrste vzporedni realnosti, kjer protagonisti povzemajo identitete drugih ali ritualno reinterpretirajo neke druge dogodke. Lanthimos ustvarja srhljive eksistencialne klasike, ki ne imponirajo okusu vsakogar, verjetno ga tudi zato Cannes ni videl v konkurenci za zlate palme, pa čeprav novi grški film odločno trka na vrata in prevzema pobudo od Romunov, ki so se počasi pričeli izgubljati v intimnih družinskih (melo)dramah. Lanthimosovi junaki najdejo zanimivo tržno nišo: žalujočim sorodnikom ponujajo pod tržno znamko *Alpe* (njihov vodja se poimenuje Mont Blanc!) posebne vrste storitev, žalujočim družinam po smrti ljubljene osebe se ponujajo kot začasni »nandomestek« umrlega, s čimer želijo svojcem

pomagati pri premagovanju čustvene stiske. Kot je pri Lanthimosu navada, je eksperiment kmalu ogrožen, vedno se namreč najde oseba, ki prične kršiti stroga pravila igre ... Šlo je za morda najboljši igrani film letošnje Mostre, ki bi ji konkurenco lahko našli le v dokumentarcu *Slava prostitutk* (Whores' Glory). Michael Glawogger se je s kamero odpravil v tri »metropole« prostitucije, kjer je analiziral fenomen »prodajanja teles in ohranjanja duš«. Tajska, Bangladeš in Mehika so njegove destinacije, kjer s kamero prodre v drobovje nočne prostitucije, poslovne logistike in osebnih pogledov na najstarejšo obrt. Glawoggerjev namen ni sociološka ali družbena analiza »problema«, temveč povsem človeški aspekt; kako na svoj poklic gledajo dekleta in kaj v angažiranju plačljivega seksa vidijo odjemalci oziroma stranke.

V Benetkah je s *Faustom* slavil ruski režiser Aleksandr Sokurov, kar je bilo presenečenje, če pomislimo, da je žiriji predsedoval Darren Aronofsky in da mu je (med drugimi) asistiral Todd Haynes. Sokurov se je v poslednjem filmu svoje tetralogije o vladarjih in naravi moči lotil še obravnave fiktivnega junaka. Po Hitlerju, Leninu in Hirohitsu je zdaj obdelal literarni mit o Faustu, prosto po Goetheju; nastala je gostobesedna, dramaturško precej razpuščena in (za gledalca) težko obvladljiva karnevalska drama, ki v opus Sokurova prinaša kar nekaj novosti, računalniško generirane podobe, odkrito in (vsaj zanj) precej eksplicitno prikazovanje seksualnosti, celo momente slapsticka! Vse skupaj bolj kot na resno dramo spominja na burko, pri kateri Sokurov izpušča nekatere vitalne dele Goethejeve predloge, obenem pa ohrani ostale motive: Faustovo iskanje esence življenja, neizmerno željo po znanju, ter prodajo duše hudiču.

Mostra je slavila nekatere velikane svetovnega filma. Roman Polanski je posnel ekranizacijo gledališke predloge Yasmine Reza, s katero je sopolpisal scenarij za *Boga masakra* (Carnage), *kammerspiel* o medrazrednih odnosih v sodobnem New Yorku. Vse se prične z deškim nasilnim dejanjem, ko v brooklynskem parku enajstletnik s palico udari drugega enajstletnika. Da bi razčistili stvari, se v stanovanju otroka »žrtve« snidejo starši prvega in starši »agresorja«. Prva dva (John C. Reilly, Jodie Foster) sta navidez preprosta, prijazna liberalca, druga dva (Christoph Waltz, Kate Winslet) navidez zategnjena *upper class* buržuja. No, stvari niso tako preproste in skozi popoldanski pogovor, ki se vse bolj nagiba k prepiru in nazadnje k odkriti kričaški konfrontaciji, se izrišejo številni predsodki na obeh straneh. Gre za tip filma, s katerim še tako netaleantiran režiser ne more zgrešiti; imamo odličen tekst, enotno lokacijo, treba je najti samo še dobre igralce in zadeva je tako rekoč prinesena na pladnju. Brez dvoma najbolj zabaven film festivala.

Če je Polanski posnel najlahkotnejšo priliko Benetk, je enega najradikalnejših narativnih filmov zadnjega časa posnel iranski disident Amir Naderi, ki je v ZDA dvajset let snemal ničproračunske filme. Zdaj je novo kreativno okolje našel na Japonskem. In to kakšno! *Rez* (Cut) izgleda kot film japonskega režiserja, ki do potankosti pozna psiho japonskega slehernika v razmerju do podzemlja in kodeksa časti. *Rez* je po eni strani mučna, brutalna zgodba o ponosu in odločenosti ohranjanja družinske časti, po drugi strani čustven in iskren apel k revitalizaciji filma kot umetnosti, ki se je – po Naderiju in še kom – izgubil v logiki skomercializiranosti in multipleksov.



Slava prostitutk

Hiroshi je filmski entuziast in avtor treh filmov, ki jih je posnel z donacijami svojega brata. No, bratove »donacije« so bile v resnici sposojeni mafijski denar, ki ga brat ni zmoget vrniti, zato mu ga jakuze dostavijo v žari. S pripombo, da ima 14 dni časa, da odplača bratov velikanski dolg. Hiroshi se oklene edine realistične opcije, v sanitarijah mafijske združbe se proti plačilu (vsak udarec stane od 5.000 do 10.000 jenov!) pusti pretepati sadističnim nasilnežem. Naderi gre v *Rezu* do konca, tako v agonični kalvariji odločenega Hiroshija kot v strastnem agitiranju za »novi« tip filma, očiščenega komercialne navlake. V tem segmentu je Naderi občasno pretirano patetičen, predvsem v konstantni idolatriji ikon zgodovine filma, pa tudi sklepnemu odštevanju, ko Hiroshi sklepnih sto udarcev, ki jih potrebuje za končno poplačanje dolga, kontrastira s spiskom stotih največjih filmov vseh časov.

V dobri formi so se predstavili še nekateri avtohtoni vzhodnoazijski avtorji, konkretno hongkonška veteranka Ann Hui, nič manj izkušeni Johnnie To ter novo vroče ime japonske filmske ekstravagance Shion Sono (vsi trije so bili predstavljeni v konkurenci). Shion Sono je tik pred začetkom produkcije v scenarij za film *Himizu* vključil aktualno tematiko japonske realnosti, Fukušimo in posledice razsutega jedrskega reaktorja. Kar primerno dopolni njegovo vizijo sodobne japonske psihe, ki po njegovem pretirano »stavi« na povprečje oziroma pasivnost. Takšen je osrednji junak, štirinajstletni Sumida, sin arogantnih in povečini odsotnih staršev, ki ostane sam v napol podrti izposojevalnici čolnov, kjer v improviziranih šotorih med drugim gosti kopico ljudi, ki so bili prisiljeni zapustiti radioaktivno območje. Sono ni ravno znan po artikurirani poetiki, tako je tudi tokrat; »ljubezenski zgodbi« med Sumido in njegovo sošolko primeša nasilne in absurde like, tolpo mafijcev, ki terjajo očetov dolg, naključne tatove, čudaške sosede itd., toda v sklepnem delu vse in lepo zaokroženo pade na svoje mesto. Verjetno zna samo Sono iz totalne mizantropije prestopiti v lirično in altruistično sklepno fazo, kjer je najbolj očarljiv poziv Japoncem in Japonci, naj se ne predajo in naj vztrajajo, češ pasivnost ni sodobni odgovor v kriznih časih!

Podobno angažiran je v *Življenju brez načel* (Life Without Principle) Johnnie To, ki

se je že večkrat hitro znal odzvati na aktualne bodisi lokalne bodisi globalne dogodke, pa čeprav nikakor ne velja za »problemskega« avtorja, temveč za žanrskega maestra, ki se enako prepričljivo znajde v komediji ali kriminaliki. No, *Življenje brez načel* je trpka komedija o globalni ekonomski krizi in pretresih na svetovnih in vzhodnoazijskih borzah. Sliši se suhoparno. In res, film ima precej zapleten uvodni del, zato To porabi skoraj polovico dolžine, da vzpostavi nosilne like. Okrog bank, borze, vlagateljev in oduških kreditodajalcev, skratka v pehanju za dobičkom se poleg kopice oportunistov gibljejo trije osrednji liki: policijski detektiv in njegova žena, borzni špekulant, ki med drugim posluje z mafijo, ter bančna uslužbenka, ki ji zaradi slabih rezultatov grozi odpust, nakar ji povsem nenadejano v naročje pade pet milijonov hongkonških dolarjev. Ko To nastavi vse like in razveja kompleksna razmerja, se žur lahko prične; v drugi polovici smo priča razigranemu ekonomsko-moralnemu kolapsu, kopici absurdno komičnih situacij in dobršni meri poučnih naukov na temo pogoltnosti in preračunljivosti.

In tako pridemo do najlepšega filma letošnjih Benetk, *Preprostega življenja* (A Simple Life) Ann Hui, čudovite zgodbe o staranju, družinskih razmerjih in odnosih do nemočnih. Ann Hui doživlja drugo ustvarjalno pomlad, pričujoči film je krasna, čustvena, občasno zelo duhovita pripoved o gospodinjski pomočnici, ki je premožni in številčni družini iz Hongkonga služila celih šestdeset let. Ko doživi infarkt, se najmlajši sin (Andy Lau), zdaj uspešen filmski igralec, zavzame zanj, jo premesti v dom za ostarele, redno obiskuje in načrtuje premestitev v družinsko stanovanje z osebno varuhinjo. Malo je tako naravnih in spontanih filmov; »posebnost« *Preprostega življenja* je med drugim igralska zasedba, kopica legend akcijsko-borilnega in gangsterskega filma zadnjih tridesetih let, ki se pojavljajo v večjih ali manjših vlogah; poleg Andyja Laua v glavni vlogi vidimo še Anthoyja Wonga, Samma Hunga, Tsuija Harka pa legendarnega producenta Raymonda Chowa in številne druge. Kar je lepa potrditev svojevrstne harmonije in medsebojnega spoštovanja med filmsko komercialno nekdanje angleške kolonije in njenim dramskim antipodom.



Življenje brez načel



Rez



Bog masakra



Preprosto življenje



Nevarna metoda

# Panteon letošnjega beneškega festivala

Matic Majcen



Terraferma

Če bi podeljevali nagrado za najbolj vpadljivo fotografijo 68. izdaje beneškega filmskega festivala, bi jo nedvomno prejela podoba z oglasnega plakata za film **Terraferma** italijanskega režiserja Emanuelea Crialeseja. Osrednji del zavzema frontalen pogled na ribiško ladjico, obkroženo z modrino odprtega morja, s katere skače v vodo simetrično z obeh strani nepregledna množica brezimnih teles. Metaforična vrednost je večplastna – družbena eksplozija, revolucija tako lokalne kot globalne multitudine, a s svojo cvetlično silhueto tudi sugeriran družbeni prepoved. Plakat je bilo v času trajanja festivala na Lidu res težko zgrešiti, pa ne samo zaradi estetske karizmatičnosti, temveč ker je bilo nemogoče spregledati dejstvo, da v tem primeru akt lepljenja filmskega plakata služi kot še kako aktualen politični komentar. Razprava o ravnanju države glede nedavne imigrantske invazije na Lampedusa se je nato preselila tudi na tiskovno konferenco, kjer se je ekipa s svojimi odkrito levičarskimi pogledi morala braniti pred očitki s strani pretežno domače novinarske smetane. Pa *Terraferma* sploh ni bil edini film, ki bi se loteval te teme, ki je razdelila Italijo. Ermanno Olmi se je svojem novem filmu **The Cardboard Village** (Il villaggio di cartone) ravno tako lotil afriškega imigrantstva, a je namesto Crialesejevega poigravanja s političnimi prisposodobami zgodbo obarval z izrazito krščanskim podtonom, ki so 80-letnega gospoda na tiskovki v podobni maniri vodili do čustvenega monologa na temo (ne)odprtosti vrat sodobnega katolicizma.

Čeprav je italijanski film tudi letos požel kar nekaj pozornosti, predvsem preko podelitve nagrade za življenjsko delo Marcu Bellocchiu in pa dveh sekcij, ki so mu bile namenjene, pa je bilo oči vendarle težko obrniti stran od impresivne linije režiserskih imen, ki so letos v Benetkah predstavila svoje nove izdelke. Akerman, Alfredson, Clooney, Cronenberg, Demme, Ferrara, Friedkin, Garrel, Haynes, Olmi, Pacino, Polanski, Satrapi, Soderbergh, Sokurov, Solondz, Wiseman je seznam, ki je takole zaključen zgolj na silo, brez sekcije *Orizzonti*, kjer zgolj bežen pogled odkrije še nadaljnja imena, kot so Michael Glawogger ali Lav Diaz, niti upoštevajoč mlajšega vala evropskega filma, na čelu z Andreo Arnold, Giorgosom Lanthimosom ali s Steveom McQueenom. Prefestivalsko navdušenje nad tem avtorskim panteonom je kot ponavadi izdala realnost mešanih ambicij naštetih ustvarjalcev in v nekaterih primerih tudi kančka razočaranja.

Ustavimo se najprej pri vrhu. Steve McQueen je s **Sramoto** (Shame) ubral nekoliko drugačno pot kot v svojem prvencu *Lakota* (Hunger, 2008). Grobi naturalizem umazanih interierjev je zamenjala dovršena fotografija, osredotočena na obrazno karizmo Michaela Fassbenderja in Carey Mulligan, okolje rodnega Otoka pa sta McQueen in sodelavka Abi Morgan zamenjala za urbani megalopolis Velikega Jabolka. Vertikalna arhitektura je odigrala veliko vlogo v videzu in vzdušju filma, čeravno so v resnici veliki plani tisti, ki se pri *Sramoti* najbolj trajno vtisnejo v spomin. Ta karakterna študija o spolnih

avanturah Fassbenderjevega lika sicer ni popolnoma brez pomanjkljivosti, je pa njeni dramaturški in vizualni dovršenosti resnično težko oporekati, s čimer je film zgolj potrdil svoj status enega favoritov festivala.

Podobno lahko ugotovimo tudi za **Fausta** Aleksandra Sokurova, ki je po Porterju, Murnauu, Švankmajerju in ostalih še eden v vrsti režiserjev, ki so preko Goetheja posneli priredbo te klasične nemške legende. Sokurov je tudi tokrat poskrbel za presenetljivo in unikatno filmsko izkušnjo. *Faust* je izrazito festivalski film z izjemno zgoščeno dialoško in dramaturško shemo, ki od gledalca res zahteva večkratno gledanje. Film je posnet v televizijskem razmerju 4:3, kar pa ne pomeni, da igra med historičnim realizmom in vplivi nemškega ekspresionizma, kombinirana s halucinatornim vizualnim poigravanjem, ni nadvse fascinantna. Tako pač je danes v art filmu – medtem ko industrija kino platno večja in širi do megalomanskih dimenzij, se festivalski favoriti očitno krčijo vse do tega skoraj arhaičnega skoraj kvadratnega razmerja slike. Isti prijem je namreč v še eni priredbi Brontëjiniga **Viharnega vrha** (Wuthering Heights) uporabila tudi Andrea Arnold, s čimer je nakazala, da *Akvarij* (Fish Tank, 2009) s taisto potezo ne bo osamljena riba v njeni avtorski mlaki.

Ko smo že pri ženskah – tri zvezdniške igralske vloge so v bolj mainstreamovskem delu programa letos poskrbele za pravi troboj. Keira Knightley se je v vlogi histerične Sabine Spielrein, ujete med Freuda (Viggo Mortensen) in Junga (Michael Fassbender), najbolj izstopajoče pokazala pod žarom odrskih luči, čeravno jo je v *Nevarni metodi* (A Dangerous Method, David Cronenberg) prav mučno gledati v prizadevanjih, da bi postala resna filmska igralka. Za zgled si lahko vzame Gwyneth Paltrow, ki jo Soderbergh v *Kužni nevarnosti* (Contagion) v slogu *Psiha* pokoplje po 10 minutah, potem pa ji z vrha glave odrežejo skalp in ji ga potegnejo čez oči, kot da bi prišla naravnost iz Tarantinovih *Neslavnih barab* (Inglourious Basterds, 2009). Nauk za Keiro: dobra vloga ne pomeni nujno krčevitega zvijanja po lesenih stolih zgodovinskih kostumskih dram. Kate Winslet je medtem zabeležila kar tri opazne vloge, eno glavno v *Bogu masakra* (Carnage), Polanski je simpatični razstavi malomeščanskega poziranja, drugo popolnoma odvečno v že tako ali tako zvezdniški *Kužni nevarnosti*

Stevena Soderbergha, najboljšo izmed teh pa v Haynesovi mini seriji *Mildred Pierce* ob bok Guyu Pearceu. Ta klasična zgodba povojne in predmestne Americane na tovrstno filmsko sceno niti ne spada, je pa idealen material za emmyje: preveč konvencionalna za veliko platno, a igralsko in scenografsko dovršena kot sleherni HBO-jeva produkcija v zadnjem desetletju.

Jonathan Demme je z *I'm Carolyn Parker* dokazal, da za zgodbo o ponovnem vzniku kulturno razkošnega New Orleansa po Katrina pravih junakov niti ni potrebno fikcionalizirati, kot je to denimo naredil ustvarjalec *Skrivne naveze* (The Wire, 2002–2008) David Simon s serijo *Treme* (2010–). *I'm Carolyn Parker* je pravzaprav razširjena epizoda televizijske serije *Right To Return*, s katero je Demme po New Orleansu iskal ljudi z navdihujočimi zgodbami izgube in upanja, v katerem je režiser hkrati našel tudi vero v moč filma. Še enega izmed podobnih manjših ali stranskih projektov smo dobili od Ala Pacina, ki je v *Wilde Salome* preko Oscarja Wildea obnovil vajo iz filma *V iskanju Richarda* (Looking for Richard, 1996). Pacino do svojega literarnega gradiva privzame odnos neumornega preizpraševalca, čeprav ima v obravnavi tega kratkega besedila sila ozek manevrski prostor. Demmeov in Pacinov film sta morda sicer res manjša projekta, a sta bila med tistimi, ki so letos izžarevali tisto pravo ljubezen in strast do filmske umetnosti, česar ne bi mogli reči za nov film Tomasa Alfredsona, ki mu tovrstnega žara kronično primanjkuje. Švedu s priredbo vohunskega romana Johna le Carréja po *Vampirski ljubezni* (Låt den rätte komma in, 2008) ni uspelo ustvariti še enega filmskega triumfa. **Tinker, Tailor, Soldier, Spy** je sicer visoko, že skorajda fetišistično estetiziran in nostalgičen poskus vohunske drame, ki pa se izkaže za preveč enoličnega in preko svoje monotonosti le težka skrije svoje literarno ozadje.

Smo pa pri nekom le bili veseli, da smo ga lahko pozdravili pri dnevni svetlobi povsem običajnih ljudi. Todd Solondz je v letošnjem katalogu ob svojem filmu **Dark Horse** izjavil: »Hotel sem samo videti, če znam posneti film brez posilstev, pedofilije ali masturbacije. Mislim, da je pomembno nenehno izzivati samega sebe.« *Dark Horse* ob *Sreči* (Happiness, 1998), *Palindromih* (Palindromes, 2004) in drugih v njegovem opusu res deluje precej nedolžno, čeravno gre za izvrstno, morda

kanček nedorečeno črno komedijo, ki bo svojo publiko s svojo zgodbo o »arrested development« zagotovo našel tudi pri ljubiteljih serije *Seinfeld*. Da ne bo pomote – še vedno premore dovolj črnega humorja, da ob njej zardi še tako ekscesna holivudska komedija, pa tudi Christopher Walken in Mia Farrow se v starševski vlogi zapečrkarskemu Abeu (Jordan Gelber) pokazeta v svoji najboljši igralski luči.

George Clooney je moral počakati nekaj let, da se je pravljica o demokratični odreditvi začela sesuvati in da je lahko posnel **The Ides of March**, v katerem se globoko povprašuje po naravi in predvsem po statusu idealizma znotraj polja političnega zastopništva. Clooney tako zrelativizira svojo preferirano politično opcijo in v razmerju do prejšnjih filmov s podobno tematiko, ki jih je režiral (*Lahko noč in srečno* [Good Night, And Good Luck, 2005]) ali v njih nastopil (*Michael Clayton*, 2007, *Tony Gilroy*), vnese pogubno mero dvoma in samokritike. Gre za zelo soliden poskus političnega filma z najbolj klasičnim izmed vseh motivov – z močjo, s slavo in z denarjem zrušenimi ideali politične udeležbe – v katerem Clooney še enkrat potrdi, da ima poleg bistrega uma tudi dobro oko za poigravanje z vizualijami.

Dobršen del oči je bil uperjen tudi v **Alpe** (Alpeis), drugi film Giorgosa Lanthimosa, s katerim je nasledil *Podočnik* (Kynodontas, 2009), ki je z oskarjevsko nominacijo šele letos zaključil dolgo tekmovalno in festivalsko pot. Film *Alpe* gre sicer po podobni poti kot njegov predhodnik, pa vendar je narativno bistveno bolj discipliniran in osredotočen, čeravno Lanthimos od nas še vedno zahteva, da spremljamo film pod njegovimi pogoji izven ustaljenih konvencij. Še vedno so to liki, ki so videti, kot da se jim je naenkrat odprla svetloba v sodobni svet, po tem ko so bili 30 let zaprti v kleti kakšnega avstrijskega perverzneža. Poigravanje med alegoričnostjo trenutnih razmer v Grčiji, Evropi ali v svetu je seveda tudi tu odprto kot nebo nad Mont Blancom, pri čemer velja pustiti odprto možnost, o kateri je v zvezi s svojo *Kužno nevarnostjo* govoril tudi Stephen Soderbergh, da namreč včasih enostavno ni metafore. Morda so Lanthimosove absurdne besede res samo besede, Soderberghov virus res samo virus, kajti konec koncev je tudi Freudova cigara včasih samo cigara.



Wilde Salome



Dark Horse



Tinker, Taylor, Soldier, Spy



Alpe



Sramota



# Jagodni izbor Benetk 2011

## Zemira Alajbegović

Videla sem le polovico tekmovalnega programa, noben film ni presunil, veliko je bilo solidnih!

**Nevarna metoda** (A Dangerous Method, David Cronenberg)  
Zgleden, presenetljivo klasično zrežiran zgodovinski film o začetkih psihoanalize skozi zgodbo o histeričarki Sabini Spielrein, sprva Jungovi, pozneje še Freudovi pacientki.

**Sramota** (Shame, Steve McQueen)

Michael Fassbender in Steve McQueen nadaljujeta raziskovanje izraznosti moškega telesa. Notranja prisila, gon po spolnosti ni bil še nikoli tako globinsko odigran in režiran, tako dobro, da nam gre odvisnik vse bolj na živce, ko se ne ustavi in ne sprašuje.

**Piščanec s slivami** (Poulet aux prunes, Marjane Satrapi in Vincent Paronnaud)

Po animiranem *Perzopolisu* je igrano-animirani *Piščanec s slivami* razočaranje, a kljub temu je ta iranska ljubezenska pravljica vizualno očarljiva in duhovita.

**Preprosto življenje** (A Simple Life/Tao jie, Ann Hui)

Zgodba o ostareli služkinji in mlademu gospodarju, ki skrbi zanjo, v hongkonški urbani džungli.

**Terraferma** (Emanuele Crialese)

Avtor z dobrimi nameni pokaže, kaj se godi z domačini in prebežniki (ljudmi iz čolnov) na Lampedusi, da je svet krivičen in da tradiciionalna družba propada, tako da mu oprostimo, da ni več režiser.

## Koen van Daele

1.-3. (ex-aequo):

**Nevarna metoda** (A Dangerous Method, David Cronenberg); **Alpe** (Alpeis, Giorgos Lanthimos); **Preprosto življenje** (A Simple Life/Tao jie, Ann Hui).

4.-10. (ex-aequo):

**Sramota** (Shame, Steve McQueen); **Morilec Joe** (Killer Joe, William Friedkin); **Himizu** (Shion Sono); **Faust** (Aleksandr Sokurov); **Življenje brez načel** (Life Without Principle/Dyut meng gam, Johnnie To); **People Mountain People Sea** (Ren shan ren hai, Shangjun Cai); **Viharni vrh** (Wuthering Heights, Andrea Arnold).

## Peter Kolšek

1. **Preprosto življenje** (A Simple Life/Tao jie, Ann Hui)
2. **Faust** (Aleksandr Sokurov)
3. **Sramota** (Shame, Steve McQueen)
4. **Nevarna metoda** (A Dangerous Method, David Cronenberg)
5. **The Exchange** (Hahithalfut, Eran Kolirin)

## Ingrid Kovač Brus

Gledala sem le drugo polovico tekmovalnega programa, štirinajstih od triindvajsetih filmov, vendar izbor ni bil težak.

**Preprosto življenje** (A Simple Life/Tao jie, Ann Hui)

Grenko-sladka zgodba o starosti nekakšne hongkonške aleksandrinke.

**Morilec Joe** (Killer Joe, William Friedkin)

Huronsko zabavna parodija krvave družinske drame.

**Tinker, Tailor, Soldier, Spy** (Tomas Alfredson)

Vrhunski vohunski film iz časa hladne vojne.

**Zadnji zemljan** (L'ultimo terrestre, Gian Alfonso Pacinotti)

Eden najbolj svežih filmskih prvencev zadnjih let.

**Viharni vrh** (Wuthering Heights, Andrea Arnold)

Drzna sodobna adaptacija literarne klasike.

## Matic Majcen

1. **Sramota** (Shame, Steve McQueen)

Definitiven, nepovraten in veličasten propad kralja narave.

2. **Faust** (Aleksandr Sokurov)

Tako zgoščen, da ne prenese niti širokega zaslona.

3. **Alpe** (Alpeis, Giorgos Lanthimos)

Lanthimos še vedno ne ve, kaj pomeni beseda »normalnost«.

4. **The Ides of March** (George Clooney)

Clooney se spravi rušiti lastni idealizem.

5. **Dark Horse** (Todd Solondz)

George Costanza in Napoleon Dynamite v enem.

## Tina Poglajen

**Alpe** (Alpeis, Giorgos Lanthimos)

Mešanica črne komedije absurda in surove tragedije; ali je šele smrt tisto, kar dopušča možnost izbiranja med družbeno konstruiranimi pomeni posameznikove identitete?

**Bog masakra** (Carnage, Roman Polanski)

Komedija enodejanka hitrega tempa, v kateri odrasli poskušajo rešiti težave med lastnimi otroki na odrasel način, pri čemer pa se ne uspejo izogniti lastnemu pootročenju.

**Play** (Ruben Östlund)

Kruta družbena drama o dveh skupinah otrok, belski in črnski, in predispozirani reakciji družbe na vsako od njiju z ekstremno realistično statično kamero kot približkom okna v svet.

**Machete Language** (El lenguaje de los machetes, Kyza Terrazas)

Mehiška Bonnie in Clyde, razpeta med odločitvijo za ustvarjanje družine ter začetkom novega življenja in samomorilskim napadom v odgovor na socialne krivice v državi.

**Dark Horse** (Todd Solondz)

Popoln neuspeh bebavega protagonista na čisto vsakem področju njegovega življenja, pospremljen z živahnimi barvami in bubble-gum pop glasbo.

## Glavne nagrade Benetk 2011

Zlati lev: **Faust** (Aleksandr Sokurov)

Srebrni lev: **People Mountain People Sea** (Ren shan ren hai, Shangjun Cai)

Posebna nagrada žirije: **Terraferma** (Emanuele Crialese)

Igralec: Michael Fassbender (**Sramota**, Steve McQueen)

Igralka: Deanie Ip (**Preprosto življenje**, Ann Hui)

Kamera: Robbie Ryan (**Viharni vrh**, Andrea Arnold)

Scenarij: Giorgos Lanthimos in Efthimis Filippou (**Alpe**, Giorgos Lanthimos)

# Španski filmi o širši družbeni stvarnosti

Katja Čičigoj

Kategorizacija sedme umetnosti v okviru nacionalnih šol ali smeri, ki naj bi določale posamezne produkcijske modele, slogovne značilnosti in vsebinske usmeritve, očitno tudi v globalizirani sodobnosti še vedno ohranja veljavo – vsaj glede na določene modele prikazovanja. V to paradigmo se umešča tudi *Teden španskega filma* v Kinodvoru od 22. do 28. avgusta 2011. Bera sicer nagrajenih filmov, ki pa ne izstopajo niti po svežem datumu produkcije niti po prepoznavnem avtorskem pečatu, pa izkazuje nekakšno dvojno naravo nacionalnih (evropskih oz. zahodnih) kinematografij danes, ki po eni strani slogovno ne odstopajo od drugih s kakšno izrazito nacionalno karakteristiko, po drugi pa ponekod sicer obravnavajo tematike iz nacionalne zgodovine ali sodobnosti, a povečini v službi razpiranja tematik, ki zadevajo širšo nadnacionalno stvarnost.

Simptomatičen primer te naravnosti je groteskna politična grozljivka *Žalostna balada za trobento* (Balada triste de trompeta, 2010) žanrskega mojstra Álexa de la Iglesia, ki se pod masko irealne pripovedi o spopadu dveh klovnov loteva dekonstrukcije patriarhalne logike oblasti in nasilja v času španske

državljanske vojne in Francove diktature (o filmu smo pisali v prejšnjem *Ekranu*). Prav tako od ostalih filmov slogovno in vsebinsko odstopa polfiktivni dokumentarec **Garbo: vohun, ki je rešil svet** (Garbo: El espía, 2009, Edmon Roch). Neke vrste postmoderni kolaž filmskih prizorov in dokumentarnih posnetkov riše lik vohuna med 2. svetovno vojno, ki je s svojo spretnostjo pretental tako zaveznike kot Nemce in si z mojstrsko igro in domišljijo, z izmišljanjem zgodb in organizacijo neobstoječe zveze nacističnih vohunov prislužil odlikovanja z obeh strani.

Pridih poldokumentarnosti preveva tudi film **Familystrip** (2009, Luis Miñarro), a bolj zaradi specifične rabe kamere in minimalistične montaže v slogu *cinéma vérité* kot zaradi žanrskih značilnosti. Dolgoletni producent in kritik Luis Miñarro kaže v režijskem prvencu špansko družino preko prikaza samega procesa portretiranja izpod čopiča mladega, danes preminulega slikarja. Z osebnimi pripovedmi in anekdotami odraslega sina, upokojenega očeta in predvsem najbolj zgovorne in živahne matere se v gledalčevem miselnem svetu izrisuje podoba Španije, kot je bila nekoč (v času državljanske vojne, Francove diktature, osvoboditve itd.) in refleksija sodobne španske (a pravzaprav tudi širše zahodne) družbe danes. Ostarela zakonca omogočata humorni, mestoma lucidni, mestoma naivni pogled na družbene spremene sodobnosti.

Drugi filmi se teh preobratov lotevajo bolj ostro. Če se **Ženska brez klavirja** (La mujer sin piano, 2009, Javier Rebollo) še poslužuje humorno-absurdnih, pogosto nedialoških in krajših situacijskih (skoraj anekdotičnih) prizorov za slikanje vzdušja odtujenosti vsakdanje rutine povprečne madridske gospodinje in avanturističnega nočnega pobega iz nje (ob čemer je zlasti učinkovito vzporejanje občutja tujosti, ki je skupno tako poljskemu priseljencu, s katerim se gospodinja zaplete, kot njej sami, ki že od nekdaj živi v tej srenji, a se v svoji koži ne znajde najbolje), je diskurz drugih filmov bolj resnoben. **Mali indi** (Petit indi, 2009, Marc Recha) tako prinaša sodobno mikrotragedijo iz revnih obronkov Barcelone. Prav tako redkobesedni film (ki sledi molčečnosti glavnega lika) je prava filmska balada o dečku, ki vse do zadnjega z dobrotljivostjo in s tankočutnostjo do družine in živali ohranja vero v svet, dokler ga ta kruto ne izigra. Naravni roparski nagon

divjih živali (obolele lisice, za katero je deček skrbel) postane metafora za darvinistično logiko sodobne človeške družbe, ki si v gesti obupnega maščevanja nad živaljo podredi tudi dečka samega. Kako daleč lahko pride človek v svoji krutosti, še bolj plastično in obenem bolj neposredno družbenokritično prikazuje špansko-argentinsko-mehiški film **Cona** (La zona, 2007, Rodrigo Plá). Film o življenju in ravnanju ljudi v samonaloženem »izrednem stanju« (soseski, ki se zaradi korupcije in neučinkovitosti oblasti odloči izolirati in vzpostaviti lastno oblast ter samoorganizirani nadzor) po tematiki nekoliko spominja na film *Podočnik* (Kynodontas, 2009, Giorgos Lanthimos). Zaprtost družbenega sistema v coní seveda ni tako tesna kot v *Podočniku*, kjer gre za izolacijo ene same družine, zato so morda tudi posledice manj groteskne, pa vendar morda še bolj srljivo realne. Zid, ki ločuje bogato elito od sveta socialne in ekonomske degradacije in ilegalnih dejavnosti, seveda ne ščiti nih in tudi ne sanira drugih. Nasprotno: v elitno družbeno srenjo vnese najbolj nasilno in primitivno logiko delovanja v izvenzakonitem stanju: kruto logiko osebnega maščevanja po načelu zob za zob. Medtem ko tačasno dopušča pranje rok nih, pa terja tudi svoje žrtve. Zadnja meja *reality showa*, v kateri nenehni nadzor zgolj proizvede patološke izgrede v samozaprti skupnosti, ali drugače: Veliki Brat, ki Velikega Brata dejansko udejanja s srljivo brezčutnimi dejanji prebivalcev cone, nekakšen prikaz demokratične verzije »izrednega stanja«, ki (sledječ italijanskemu filozofu Giorgiu Agambenu) v tem primeru vsakemu omogoča nezamisljive izvenzakonske posege v življenje, pravice in integriteto drugih (dobesedno). Ideja »tiranije večine« Alexa de Tocquevilla tukaj izgubi svojo metaforično konotacijo.

Zanimivo sociološko-antropološko-etično študijo človeške skupnosti v izrednem stanju prinaša tudi napet in psihološko dodelan zaporniški triler **Celica 211** (Celica 211, 2009, Daniel Monzón). Ta je kakor druga stran kovanca znamenitega filma *Eksperiment* (Das Experiment, 2001, Oliver Hirschbiegel): medtem ko se v slednjem vsakdanji ljudje srljivo uživajo v vlogo krutih paznikov in mučiteljev zapora, pa v *Celici 211* mlad paznik ostane ujet v zaporu med vstajo zapornikov in se je primoran »živeti« v vlogo zapornika, če želi odnesti celo kožo. Kdaj igra prestopi meje dejanskosti? Kdaj se uživljanje v lik ponotranji? Mlad paznik je kakor vohun Garbo iz prej omenjenega filma: vseskozi navidez deluje v prid obeh strani, a do zadnjega ni moč ugotoviti, kateri zares služi. Napet psihološki triler je obenem prikrito emancipacijsko dejanje, ki z iznajdljivim narativnim prijemom dvoumne identitete zabrisuje razlike med »nami« in »njimi«, ki potekajo po robu rešetk zaporov in drugih javnih ustanov. Film je neke vrste Foucaultovska gesta dekonstrukcije logike oblasti in logistike upora, brez odvečnega patosa, moraliziranja in črno-belega karakternega slikanja, ki se rado prikrade v filme s to tematiko.

*Teden španskega filma* je tako s prezezom bolj ali manj žanrskih in bolj ali manj avtorskih filmov prinesel prikaz sodobne španske družbe in njene preteklosti, katere mehanizmi delovanja pa segajo v širši evropski oz. Zahodni (v ekonomsko-političnem smislu) družbeni prostor. Morda ne toliko filmsko-slogovno izstopajoča dela, pa vendar zrele refleksije o naravi sodobnega sveta in posameznikovega mesta v njem.



Ženska brez klavirja

**DEKLE,  
KI NE  
MISLI  
RESNO**

Dušan Rebolj

Ob  
zaključku  
filmske  
serije  
Harry  
Potter

**POLETI SE JE S PREMIERO DRUGEGA DELA HARRYJA POTTERJA IN SVETINJ SMRTI (HARRY POTTER AND THE DEATHLY HALLOWS: PART 2, 2011, DAVID YATES) KONČAL NIZ FILMSKIH PREDELAV ISTOIMENSKIH KNJIG J. K. ROWLING. NE BOMO PLETENIČILI O MOREBITNEM NEUJEMANJU IN PRIMANJKLJAJIH MED PRIREDBAMI IN NJIHOVO KNJIŽNO PREDLOGO. ČE NAJ SI SCENARISTIČNE IN REŽIJSKE INTERPRETACIJE PRIPOVEDI O »MALEM ČAROVNIKU« ZASLUŽIJO OBRAVNAVO TU, JIM MORAMO DOVOLITI, DA STOJJO ZGOLJ KOT FILMI, TER JIH TAKŠNE SECIRATI IN PRETRESATI. KNJIGE SE BODO OGLASILE LETOLIKO, KOLIKOR FILMI ZRCALIJO TISTO, KAR V NJIH PIŠE.**

Nikakor pa se ne bomo mogli izogniti razmisleku o precej dosledni ukinitvi avtorske avtonomije pri nastajanju zadevnih filmov, ki jo je neposredno povzročila prav navezava na knjižno predlogo. Toda ta navezava v prvi vrsti ni bila vsebinska, pač pa produkcijsko-kapitalska. Serija je bila zasnovana kot pustolovska detektivka v sedmih napol samostojnih nadaljevanjih – zadnje so zaradi obsežnosti razkosali na dva filma –<sup>1</sup> zato scenarista in režiserji niso smeli namerno ali nenamerno povzročati hujših vsebinskih neskladij oziroma razkrivati podatkov, ki jih knjige še niso omenile. V TA NAMEN JE J. K. ROWLING SCENARISTA STEVEA KLOVESA IN MICHAELA GOLDENBERGA USMERJALA S STROGO ZAUPNIMI NAMIGI, KAJ LIKE ČAKA V NENAPISANIH KNJIGAH. POGODBENA DOLOČILA SO POMETLA S SCENARISTIČNIM AVTORSTVOM IN DO VELIKE MERE Z REŽISERJEVO INTERPRETATIVNO SVOBODO.

Seveda je pojem avtonomije avtorskega dejanja oziroma avtorstva kot samobitnega izražanja abstrakcija, neprevedljiva v – če smo se že odrekli čisti ustvarjalnosti – delovno prakso. Še zlasti v filmu, kjer stoji med prvo filmarjevo intenco in končno podobo ničkoliko ideoloških in tehničnih filtrov. Toda če se hočemo s filmarjem spustiti v dialog, ga moramo do nekega minimalnega obsega poklicati na odgovornost za to, pod kar se je podpisal.

Upoštevač vse to lahko na osem filmov o Harryju Potterju pogledamo z dveh zornih kotov: kot na osem posameznih filmskih del in kot na neenotno pripovedno-slogovno celoto. Toda verjetno ne bomo mogli mirno obstati ne na enem ne na drugem

zornem kotu. Prejkone bomo zapadli v razglabljanje o tem, kako je neenotna celotnost načenjala posameznost vsakega dela in kako so posameznosti večale neenotnost.

### Od svetlega k temnemu

Pripovedni lok serije o Harryju Potterju (Daniel Radcliffe) je z izjemo uvoda in epiloga razpet med junakovo enajsto in osemnajsto leto. Na najosnovnejši ravni gledamo zgodbo o šolanju in osebnostnem zorenju. Harry je na začetku enajstletna sirota. Odrašča pri teti, stricu in bratrancu, bunkeljnih – ljudeh brez čarovni(ški) h sposobnosti – ki z njim ravnajo karseda mačehovsko. Nekega dne prejme vabilo k vpisu v prvi letnik Bradavičarke, ene od šol, v katerih se izobražujejo otroci bunkeljnom nevidne čarovniške skupnosti. V teku osmih filmskih epizod, od katerih vsaka razen zadnjih dveh obsega obdobje enega šolskega leta, se pod krovnim motivom življenja v angleškem internatu – tudi od tega zadnja dva filma nekoliko odstopata – začne, stopnjuje in dovrši spopad, v katerem Harry nastopa kot nemeza zlega čarovnika Mrlakensteina (Ralph Fiennes). Ta je Harryja kmalu po rojstvu hotel ubiti, toda njegova moč je klonila pred močjo materinske ljubezni. Harryja je mati namreč branila do zadnjega in njena smrt je dojenca impregnirala pred Mrlakensteinovo smrtno kletvijo. Zato so mu čarovniki nadeli vzdevek »fant, ki je preživel«. Mrlakensteina je poraz spremenil v slabotno, sprva breztelesno bitje, ki se skuša v prvih štirih epizodah z različnimi prijemi dokopati nazaj do svoje prvotne oblike. Ko mu to uspe, začne nov pohod na oblast, ki se konča s čarovniškim dvobojem med njim in zdaj že precej odraslim Harryjem.

Prva filma je režiral Chris Columbus (*Sam doma* [Home Alone, 1990], *Očka v krilu* [Mrs. Doubtfire, 1993], *Devet mesecev* [Nine Months, 1995] idr.), nato pa je od režiranja serije odstopil, ker ga je zaporedno snemanje dveh filmov, dolgih skoraj tri ure, menda popolnoma izčrpalo. Pod tretjo epizodo se je podpisal Alfonso Cuarón (*Jaz pa tebi mamó* [Y tu mamá también, 2001], *Otroci človeštva* [Children of Men, 2006], idr.), ki se za nadaljnjo udeležbo ni odločil zaradi njene prevelike zamudnosti. Zgolj en film je režiral tudi Mike Newell (*Štiri poroke in pogreb* [Four Weddings and a Funeral, 1994], *Donnie Brasco* [1997], *Ljubezen v času kolere* [Love in the Time of Cholera, 2007] idr.), zadnji štirje pa so nastali pod vodstvom dotlejšnjega televizijca Davida Yatesa (med drugim je režiral britansko miniserijo *State of Play* [2003], ki jo je Kevin Macdonald leta 2009 predelal v dolgometražni film *Državniške igre* [State of Play, 2009]). Scenarij za *Feniksov red* je napisal Michael Goldenberg (*Stik* [Contact, 1997, Robert Zemeckis], *Zelena svetilka* [Green Lantern, 2011, Martin Campbell]), pisec vseh drugih pa je bil Steve Kloves (*Wonder Boys* [2000, Curtis Hanson]).

Režiserji so bili trdno podvrženi poteku in tonu knjig. Kakor so znali ustvarjalci do nezavesti ponavljati v intervjujih, je serija iz filma v film temnejša. Na koncu četrte epizode se z drugim prihodom Mrlakensteina nadih otroške očaranosti povsem umakne zlim slutnjam, coprnijam, mestoma krvavemu obračunavanju in celo političnim spletkam. Za filmsko izraznost Davida Yatesa, ki je režiral najmračnejši segment serije, je to pomenilo predvsem izbor temnejše barvne palete, nizanje drznejših kotov ter ukalupljanje

<sup>1</sup> Naslovi, datumi izidov ter premier so si sledili takole: *Harry Potter in kamen modrosti* (Harry Potter and the Philosopher's Stone, 1997, 2001), *Harry Potter in dvorana skrivnosti* (Harry Potter and the Chamber of Secrets, 1998, 2002), *Harry Potter in jeknik iz Azkabana* (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban, 1999, 2004), *Harry Potter in ognjeni kelih* (Harry Potter and the Goblet of Fire, 2000, 2005), *Harry Potter in Feniksov red* (Harry Potter and the Order of the Phoenix, 2003, 2007), *Harry Potter in Princ nečiste krvi* (Harry Potter and the Half-Blood Prince, 2005, 2009), *Harry Potter in Svetinje smrti* (Harry Potter and the Deathly Hallows, 2007, 2010/11).



Harry Potter in jetnik iz Azkabana

igralcev v vse hujšo, na koncu malodane komično melodramatičnost. Yates nam daje z vsakim kadrom vedeti, da je hudič oziroma Mrlakenstein vzel šalo in da gre zdaj zares.

Uvod v to poplavo resnobnosti je z *Ognjenim kelihom* naredil že Mike Newell. Pri tem mu je, kolikor je mogel, pomagal Roger Pratt, ki je s svojo kamero vse do *Dvanajstih opic* (Twelve Monkeys, 1995) opredeljeval slog Terryja Gilliama. Tudi Newell je namere svojega potterjevskega prispevka zaradi Prattove fotografije uresničil bolje, kakor bi jih sicer, toda kaj ko so bile že v začetku borne. Prevajanja predložene knjige v film se je morda še najbolj od vseh omenjenih režiserjev lotil kakor barvanja po številkah. *Ognjeni kelih* je lično posneta kanonada lučk in bliskanja, preobtežena z digitalnimi simulacijami mitoloških bitij, vzhičeno kostumografijo ter nekaj res grotesknimi pričeskami. Vsebine Newell ne reflektira; razvoju likov nameni toliko pozornosti, da Emme Watson, ki igra Harryjevo prijateljico Hermiono, v sklepnem kadru skrotoviči v klavrn posnetek Blanche DuBois iz *Tramvaja poželenja*. »Vse se bo spremenilo, kajne?« dahne s pogledom, uprtim v tla, in to pomenljivo ugotovitev pospremi z grimaso, ki je tako tog preris šablone, po kateri v kostumskih dramah upodabljajo razočarane alkoholičarke, da v nekaj sekundah filmskega časa zgosti vse razsežnosti Newellovega neuspeha.

### Spodobnost

Z mladostjo in neizkušnostjo glavnih igralcev – poleg Daniela Radcliffa in Emme Watson sodi v glavno trojko še Rupert Grint, ki

je odigral Harryjevega najboljšega prijatelja Rona – so se režiserji spopadali različno uspešno. Še najbolj je njihovo brstenje in seveda brstenje upodobljenih likov uporabil Alfonso Cuarón. Kot kontrast sprevrženemu sklepu *Ognjenega keliha* pogledjmo prizor v *Jetniku iz Azkabana*, v katerem trije prijatelji objeti opazujejo usmrtevec hipogrifa Žrebokljuna. Postavitev je sijajna. Najprej zato, ker molče in nazorno prerokuje, kako se bo razvil odnos med osebami v kadru, in drugič, ker brezhibno in brez namiga na kakršenkoli spolni akt pokaže napredovanje telesnosti njihovega razmerja. Film je tudi sicer poln tovrstnih diskretnih indicev, popolnoma drugače od kasnejših epizod, kjer so ljubezenske prigode upodobljene kot nizi glasnih, okornih, neprepričljivih ter zoprn filmskih gest. Še najbolj bombastična poteza, s katero Cuarón nakaže svoj fokus, je otvoritveni prizor, v katerem Harry, skrit pod rjuho, vadi čarovnije s svojo čarobno palico. Ko vdre v sobo njegov stric Vernon, se pretvarja, da spi. Odkrit namig na samozadovoljevanje je najbrž največja subverzija knjižnega materiala v vseh osmih filmih. Skokovito se namreč odmakne od vseprežemajoče spodobnosti.

Prav ta spodobnost – še zlasti, kolikor ima s-podobnost opraviti s podobo, z videzom – je bistvena prvina, takorekoč ideološka podstat pripovedi o Harryju Potterju. Njen tihi koncept oblikujeta že epizodi Chrisa Columbusa toliko bolj učinkovito, ker sta glede na starost junakov, zastopanost tém in sorazmerno lahkotnost njihove obravnave v bistvu otroška filma. J. K. Rowling si je želela, da bi prvi film serije režiral že omenjeni (in subverzivni) Terry Gilliam, toda studio se je za Columbusa odločil, ker naj bi bilo njegovo delo blizu »tako otrokom kakor magiji«.

Pomenljivo je, da je Gilliam v filme o Harryju Potterju preko nekdanjega snemalca prodril le z vizualnim slogom. Kanec njegove veličastne ironije bi pripoved lahko preveč osvetlil. Lahko bi razkrl, da nam ti filmi kažejo osupljivo pahljačo dvoličnosti – nasprotujočih si (s)podob, ki zato ker jih filmarji ne osvetlijo iz ustreznih kotov, mirno obstajajo druga ob drugi ter ohranjajo varljivi videz moralne neoporečnosti.

### Dekle, ki ne misli resno

Čarovniški svet Harryja Potterja je prepleten z vsakdanjim svetom bunkeljnov. Prevzem oblasti, za katerega si prizadevajo Mrlakenstein in njegovi privrženci, je očiten ustreznik zgodovinskega pohoda rasističnih ideologij. Mrlakenstein je prepričan v manjvrednost bunkeljnov. Njegov dolgoročni načrt vsebuje njihovo podreditev čarovniški vladarski kasti ter kaznovanje čarovniških rasnih izdajalcev – tistih čarovnikov, ki se z bunkeljni družijo ali z njimi zaplajajo potomce. Čarovnike z bunkeljskimi starši Mrlakensteinovi rasisti obkladajo z zmerljivko »brezkrvni« oziroma »blatnokrvni«, odvisno od tega, ali verjamemo Jakobu Kendi ali Branku Gradišniku. Svojim somišljenikom vlada do neke mere s podkupovanjem, predvsem pa z ustrahovanjem ter s spodbujanjem tekmovalnosti in ljubosumja. Sklic na Hitlerja je razločen, še zlasti če upoštevamo šušljanje o delno judovskem poreklu njegovega očeta (Mrlakensteinov oče je bunkelj).

Po drugi strani so glavni junaki in ostale svetle osebnosti v filmih in knjigah zgled multikulturalnosti in afirmativne akcije. Bunkeljni so njihovi predniki ali, sicer mnogo redkeje, prijatelji, nekaterim se zdijo s svojo štorasto nečarovniško tehnologijo celo zanimivi. Prej omenjena zmerljivka se jim zdi popolnoma nesprejemljiva, nanjo se odzovejo z ogorčenjem in zgražanjem.

Toda vso ravsanje med rasisti in egalitarci se nekoliko spotakne ob dejstvo, da med bunkeljni in čarovniki kljub vsemu vlada nepremostljiv prepad. Do magije, veznega tkiva čarovniškega sveta, bunkeljni nimajo dostopa po biološki danosti, saj naj bi bila zmožnost čaranja dedna. Prenaša se, če že ne s staršev na otroke, pa vsaj z daljnih prednikov. J. K. Rowling in njeni filmski pisarji so zgodbo o zmagi dobrih ljudi nad nestrpneži postavili v svet dveh skupnosti, ki ju ločuje brezno krvnega izročila in kjer mora ena (čarovniška) na koncu očetovsko rešiti drugo (bunkeljsko).



Harry Potter in Svetinje smrti – 2. del

Nit, če smo rahlo pompozni, biološkega determinizma se s tem še ne pretrga. Eden najpriljubljenjših motivov prvih nekaj filmov je klobuk Izbiruh. To pokrivalo določa, v katerem od štirih domov – simpatičnih ostalin razporejanja gojencev v internatih – bo končal dijak Bradavičarke. Ob tem, da je z vsakim domom neločljivo zvezan en sindrom osebnostnih lastnosti, da dijak med šolanjem ne more preiti v drug dom in da potomci ene družine redko končajo v različnih domovih. In kakor da bi se J. K. Rowling zavedala spolzkosti zamisli o tovrstnem sortiranju, Harry čisto na koncu serije prišepne sinu, ki se odpravlja v prvi letnik Bradavičarke, da Klobuk upošteva osebno izbiro.

Rodbine so v svetu Harryja Potterja tudi nosilke in zanesljive napovedovalke dobrote in hudobije. Potomci dobrih staršev se redko spridijo, še redkeje pa se potomci hudobnežev izkažejo za zmožne dobrih dejanj. Kakor pri zagati s klobukom Izbiruhom Rowlingova tudi tukaj blaži evgenični značaj svojih zamisli z izjemami. Res je, da nekateri najpomembnejši liki – najvidneje Harryjev boter Sirius Black (Gary Oldman) – v boju z zlom presežejo družinske zadržke, ki bi jih utegnili zavesti v hudobijo, toda to se spet zgodi v svetu, kjer se večina obnaša drugače.

J. K. Rowling pravi, da se je skozi pisanje o Harryju Potterju spopadla s svojo vero. Tudi ta spopad ni ravno resen. Seveda je končni obračun Harryja z Mrlakensteinom simulacija križanja in vstajenja. V Harryju se je naselil delček Mrlakensteinove duše, zato mora umreti, če hoče zlodeja premagati do konca. Toda njegov hipni prehod iz smrti nazaj v življenje zgolj na podlagi osebne izbire razkriva isto slabost, ki pesti svetopisemsko zgodbo o Kristusu. Zakaj je žrtev tako strahotna in pomenljiva, če nima resnih posledic? Harry in Mrlakenstein se poglavitno razlikujeta po odnosu do smrti. Harry se je pripraviljen žrtvovati za prijatelje, medtem ko Mrlakenstein gazi po krvi in tacá po truplih, da bi dosegel telesno nesmrtnost. Po Bradavičarki in drugih prizoriščih se naravnost tare duhov dobrih in manj dobrih prednikov. Zakaj takšen poudarek na veličini in pogumnosti žrtvovanja, če Harryja ves čas zasipajo dokazi o posmrtnem življenju? Takoj ko slednjega uvedemo v enačbo, se pojem herojstva, ki ni več nagrajeno le s spominom znanamcev, nepopravljivo skvari.

J. K. Rowling je zagotavljala, da vsi najljubši liki nikakor ne bodo preživeli do konca. Toda inventura umrlih pokaže, da niti ena smrt ni presegala običajnih okvirov akcijskih in pustolovskih žanrov. Ostareli mentor? Brat enega glavnih likov? Nekaj podpornih pozitivcev? Kakor smo pokazali, v svetu Harryja Potterja že smrt sama ni posebno usoden pripetljaj. Da jo avtorica knjig ter z njo scenaristi in režiserji filmov delijo tako previdno, ne rodi preveč pretresljivega izida.

Spodobnost, ki jo povzdigujejo zgodbe o Harryju Potterju, je venomer zasajena v svoje nasprotje: multikulturalnost v segregaciji, svoboda v determinizmu, pogum v religiozno dušebrižništvo in tolažbo. J. K. Rowling je od začetka do konca dekle, ki ne misli resno.

# 50 berlinskih zidov

Zoran Smiljanić

## Kronologija zidu v številkah:

**50** let od začetka gradnje zidu.

**28** let je ločeval vzhodni in zahodni Berlin.

**3,5** metra visok zid, sestavljen iz masivnih blokov iz armiranega betona.

**100** metrov, ki je ločevalo dva vzporedna zida, je dobilo ime območje smrti.

**156,4** km skupne dolžine zidu, načičkanih z bodečo žico, minskimi polji, jaški, reflektorji, električnimi ograjami, s psi, z vozili in stražarji.

**116** stražnih stolpov in 20 bunkerjev.

**50.000** graničarjev, policistov in agentov, ki so z orožjem preprečevali vsak poskus prebega.

**5.000** vzhodnih Nemcev, ki jim je v letih 1961-1989 uspelo prebegniti v zahodni Berlin.

**300-400** ljudi, ki so pri poskusu prebega izgubili življenje.

**18** let je dopolnil Peter Fechter, ki je ob zidu smrtno ranjen izkrvavel pred očmi svetovne javnosti.

**75.000** ljudi, ki so se na sodiščih v Nemški demokratični republiki (NDR) zagovarjali zaradi poskusa prebega.

**2** leti zapora je znašala povprečna kazen za ujete prebežnike, za tiste z orožjem pa **5**.

**22** let je minilo, odkar se je zid zamajal in podrl.

**2004** se je končal sodni proces proti odgovornim za umore, povezane z zidom: **35** obtožencev je bilo oproščenih, **44** pogojno obsojenih, 11 pa so jih obsodili na zaporne kazni do **7** let.

**12 %** vzhodnih in **25 %** zahodnih Nemcev si danes želi, da bi zid ponovno zgradili.

**50 +** filmov, dokumentarcev in TV-nadaljevanj o zidu, kopačih, skakačih, truplih, ljubimcih, gejih, ideologih, vesoljcih, vicih, zajcih, posledicah in zidovih v glavah.

**1** slovenski film.

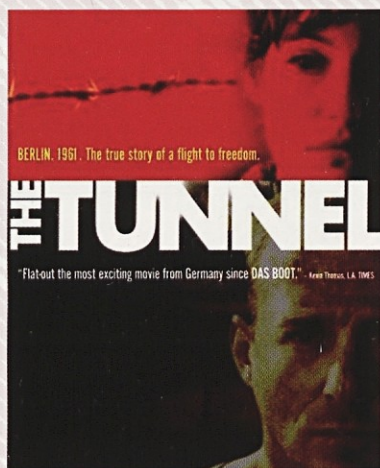
**50** let avtorja tega zapisa.





## 2. *The Wall* (1962, Walter de Hoog)

Propagandni film, ki pa vsebuje mnoge dragocene dokumentarne posnetke gradnje zidu, zbiranja ljudi, stopnjevanja napetosti, skakanja starčkov iz oken stavb, ki gledajo na zahod, in mučno umiranje mladega Petra Fechterja, ki mu nihče ni upal pomagati. Dostopno tudi na YouTubeu.



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

Ko so člani filmske ekipe tistega 13. avgusta 1961 zjutraj prispeli na lokacijo ob Brandenburških vratih, so začudeno opazili, da so začeli na drugi strani postavljati nekakšno betonsko oviro, gradnjo pa so varovali ruski vojaki z orožjem. S snemanjem na avtentični lokaciji je bilo konec, film so dokončali v studiih Bavaria filma v Münchnu, kjer so zgradili spodnjo polovico Brandenburških vrat. Sicer pa je hiperaktivni šef berlinske izpostave Coca-Cole C. R. MacNamara (James Cagney) v filmu tolikokrat švigal sem in tja mimo prehoda pri Branderburških vratih, da se zdi, kot bi Rusi zgradili berlinski zid le zaradi njega.



## 3. *Predor* (The Tunnel, 1962, NBC dokumentarec)

90-minutni črnobeli dokumentarec o treh študentih iz zahodnega Berlina, ki so skopali predor pod berlinskim zidom in na zahod spravili kar 59 prijateljev in sorodnikov. Skoraj štiri desetletja po originalu sta isto temo z enakim naslovom obdelala še dva nemška filma: prvi je dokumentarec *Der Tunnel* (1999, Marcus Vetter), drugi pa igrani TV-film *Der Tunnel* (2001, Roland Suso Richter). Krtkova dobra dela.

## 4. *Escape from East Berlin* (1962, Robert Siodmak)

Ideološko oporečna ameriška interpretacija resničnega pobega, ki se je zgodil januarja 1962, ko je na zahod prebegnilo 28 ljudi (v filmu je eden več). Kurt Schröder (Don Murray), šofer vzhodnonemškega parlamenta, je priča uboju prijatelja, ki s kamionom skuša prebiti zid. Zato se odloči za kopanje predora, pri tem pa skupina zarotnikov naleti na kup ovir: radovedne sosede, strah pred izdajo, udiranje zemlje, izčrpanost in policijo, ki vse bolj stiska obroč okrog njih, a se na koncu vse srečno izteče ... Kopali so tudi v TV-filmu *Berlin Tunnel 21* (1981, Richard Michaels), kjer ameriški vojak (Richard Thomas) in nemški inženir (Horst Buchholz, v *En, dva, tri* je igral mladega komunista) združita moči in na plečih Rusov dosežeta ameriško-nemško spravo. S tem smo izčrpali t. i. tunelski podžanr.

## 5. *Deček in zid* (El niño y el muro, 1965, Ismael Rodríguez)

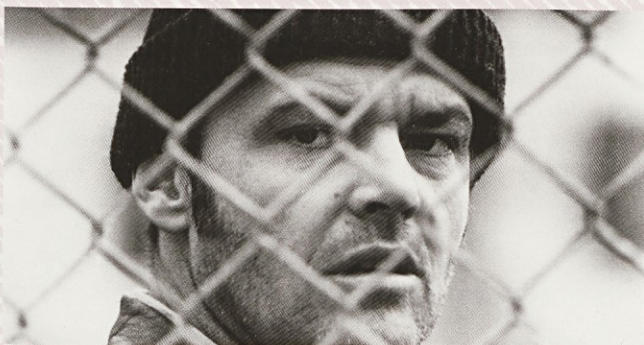
Srceparajoča špansko-mehiška družinska drama o petletnem fantiču Dieterju, ki svojo dragoceno žogo med igro pomotoma brncne skozi luknjo v zidu na vzhodno stran, potem pa žalostno gleda, kako se z njo igrajo vzhodnonemški otroci. Nemci brez sramu tolčejo španščino. Mehičani so se k zidu vrnili leta 1990 z dokumentarcem *Oda a la libertad: La Caída del muro de Berlín - Arte prehistórico en Francia* (Bente Schibert), kjer padec zidu primerjajo s prazgodovinskimi jamskimi poslikavami.



7. **Pogreb v Berlinu** (Funeral in Berlin, 1966, Guy Hamilton)  
Harry Palmer (Michael Caine) skuša spraviti ruskega polkovnika Stoka (Oskar Homolka) prek zidu kar v krsti, vendar ne gre vse po načrtih. Po romanu Lena Deightona. Film se ponaša tudi s pravim pravcatim hladnovojnim incidentom: ekipa, ki je snemala v neposredni bližini zidu in prehoda Checkpoint Charlie, je v objektiv pogosto ujela aktivnosti ruskih stražarjev, ta neprostovoljni nastop na filmu pa je Ruse tako razkačil, da so skušali snemanje sabotirati z ogledali, s katerimi so odsevali sončno svetlobo v kamere.



9. **The Wicked Dreams of Paula Schultz** (1968, George Marshall)  
Nova olimpijska disciplina: seksi atletinja Paula Schultz (Elke Sommer) je berlinski zid preskočila s palico. In mimogrede postavila osebni rekord.



6. **Vohun, ki je prišel s hladnega** (The Spy Who Came in from the Cold, 1965, Martin Ritt)

Slovita smrt dveh nesojenih ljubimcev, Aleca Leamasa in Nan Perry (Richard Burton in Claire Bloom), na berlinskem zidu, tako rekoč na doseg svobode. Uspešna poroka vohunskega trilerja in shakespearjevske drame. Po romanu Johna le Carréja.



8. **A Dandy in Aspic** (1968, Anthony Mann, Laurence Harvey)  
Britanski agent Eberlin (Laurence Harvey) dobi nalogo, naj locira in likvidira agenta KGB Krasnevina. Kar pa za Eberlina predstavlja resen problem, saj je Krasnevin on sam ... Še en imeniten angleški hladnovojni triler iz 60. let, kakršnih ne delajo več. Veteran Anthony Mann je med snemanjem umrl, film je do konca zrežiral igralec Laurence Harvey.

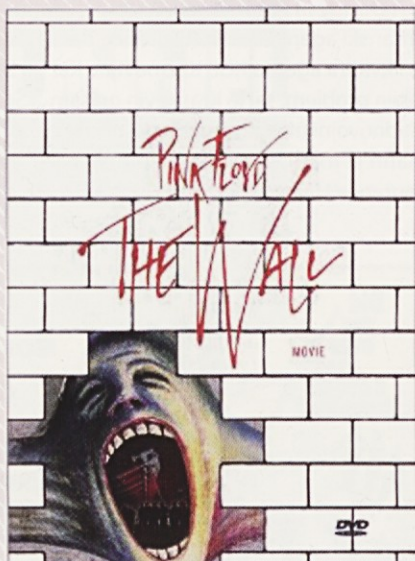


10. **Let nad kukavičjim gnezdom** (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975, Miloš Forman)

Varovanci psihiatrične ustanove apatično boljčijo v TV-poročila, kjer napovedovalec napove možnost omejenega odprtja berlinskega zidu v času božičnih praznikov. Čeprav se zdi, da berlinski zid nima nič skupnega z njimi, so tudi sami ujetniki perfidnega totalitarnega sistema, le da ta na zunaj kaže bolj prijazen in demokratični obraz. Ja, tudi ZDA imajo svoje zidove.



12. **Obsedenost** (Possession, 1981, Andrzej Żuławski)  
Enigmatični, ekscesni in noro intenzivni film o mladi soprogi Anni (Isabelle Adjani), ki brez očitnega razloga zapusti svojo družino. Njen mož Mark (Sam Neill) jo zasleduje in po seriji bizarnih dogodkov odkrije, da se njegova žena v nekem stanovanju sestaja z nekakšno groteskno *alienovsko* pošastjo, ki je hkrati njen otrok in ljubimec. Kaj se dogaja? Mogoče se odgovor skriva v dejstvu, da se stanovanje nahaja v neposredni bližini berlinskega zidu?



14. **Dan potem** (The Day After, 1983, Nicholas Meyer)  
Tretja svetovna vojna se je začela na berlinskem zidu.



11. **Zakaj NLP-ji kradejo našo solato?** (Warum die UFOs unseren Salat klauen/Hallo, Checkpoint Charlie, 1980, Hans Jürgen Pohland)  
Amaterski botanik Peter McDonald vzgoji supersolato, ki ima čudežen učinek na ljudi in stroje. Dogajanje budno spremljajo vesoljci, ki se hočejo polastiti McDonalдове solate, kar skoraj pripelje do tretje svetovne vojne ... V kotiček ZF se uvršča tudi *Teleportacija* (Teleportation, 2009, Markus Dietrich), kjer trije pobje izumijo način, kako »preseliti«  
vzhodne Nemce na zahod s pomočjo teleportacije.



13. **Pink Floyd - Zid** (Pink Floyd The Wall, 1982, Alan Parker)  
Rokenrol muzikal, ki grmi s težkimi metaforičnimi topovi o vseprisotnem zidu okrog nas in v nas. Zid se na koncu zruši, Roger Waters pa je tako navdušen nad svojo idejo, da jo še vedno prodaja na megapompoznihih koncertih. Pri nekaterih bendih je rok trajanja tesno povezan z berlinskim zidom, le da tega še niso spoznali.



15. **Octopussy** (1983, John Glen)  
Edina uradna bondiada, ki ima vsaj ohlapno zvezo z berlinskim zidom, saj so uvodni prizor pred najavno špico (v cirkuškega klovna oblečenega zahodnega agenta zabodejo do smrti) posneli v neposredni bližini prehoda Checkpoint Charlie. Kljub temu da je bil produkt hladne vojne, si Bond nikoli ni mazal rok z berlinskim zidom, raje se je posvečal superzločincem, superlepoticam, superigračkam in ravno pravšnji temperaturi Dom Perignona, letnik '53 (»postreži ga je treba ohlajenega na 3,3 stopinje Celzija«). Po končanem snemanju se je na berlinskem zidu pojavil grafit v zeleni barvi: »007 WAS HERE OCTOPUSSY«.



17. **Volkspolizei** (1985, Thomas Heise)

Pogled z druge strani železne zavese: vzhodnonemški dokumentarec o policijski postaji, stacionirani tik ob zidu. To je hkrati tudi eden silno redkih vzhodnonemških filmov iz obdobja hladne vojne, ki vsaj posredno omenja zid, drugače so se ga izogibali v širokem loku. Namesto tega so raje snemali indijanarice v Winnetoujevem stilu, s Srbom Gobjkom Mitićem v glavni vlogah.



19. **Fatherland** (1986, Ken Loach)

Protestnemu pevcu Klausu Drittemannu (Gerulf Pannach v delno avtobiografski vlogi) se ni treba niti truditi, vzhodnonemške oblasti ga kot *persono non grata* kar same brčnejo prek zidu, v zahodnem Berlinu pa naleti na sladkobesedne šefe ameriške glasbene industrije, ki ga nameravajo finančno in ideološko unovčiti. Iz dežja pod kap(italizem). Drittermann kakopak pomeni *tretji človek*, kar je posvetilo onemu filmu, predvsem pa predstavlja človeka, ki zavrača tako komunizem kot kapitalizem.



16. **Park Gorkega** (Gorky Park, 1983, Michael Apted)

Čeprav se neposredno ne dotika zidu, se tale triler odlikuje po drugačnem pogledu na hladno vojno: v njem je junak ruski policist Arkadij Renko (William Hurt), negativec pa ameriški poslovnež John Osborne (Lee Marvin). Po romanu Američana Martina Cruza Smitha, ki je natančno preštudiral in prepričljivo opisal, kako funkcionirajo ruska policija, tajne službe in politika, kot tudi način življenja in razmišljanja navadnih ljudi. Propagandno neonesnažena je tudi *Ruska hiša* (The Russian House, 1990, Fred Schepisi) po romanu mojstra le Carréja.



18. **Westler** (1985, Wieland Speck)

Felix iz zahodnega Berlina se zaljubi v Thomasa iz vzhodnega. Njuna romanca je dvojno prekleta zaradi zidu in predsodkov. Del filma so s skrito kamero posneli v vzhodnem Berlinu, kjer nas med drugim pretihotapijo tudi v pravi pravcati komunistični gej bar.



20. **Meier** (1986, Peter Timm)

Junak Meier (kar se bere podobno kot *Mauer*, zid) se dokoplje do potnega lista, s katerim jo jadrno ucvre na obljubljeni Zahod. Vendar ga svoboda, demokracija in materialne dobrine ne zadovoljujejo dolgo. Kmalu začne pogrešati družino, dekle, prijatelje, toplino ... Dom je tam, kjer je srce.



22. **Nebo nad Berlinom** (Der Himmel über Berlin, 1987, Wim Wenders)

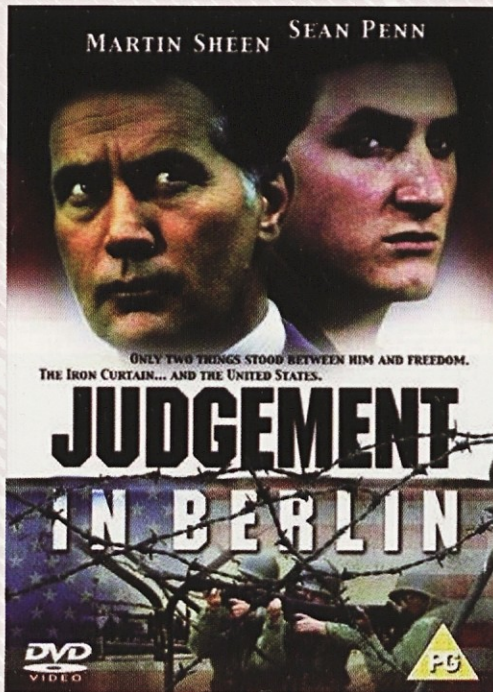
Le angeli lahko neovirano prečkajo berlinski zid.

21. **Top lista nadrealista – Sarajevski zid** (1988, Miroslav Mandić) Montypythonovsko odtrgana bosanska TV-serija z lokalnim *šlifom*, ki je pravilno napovedala nekatere najbolj absurdne dogodke pred in med vojno v Bosni ter po njej. V skeču *Sarajevski zid* se zdi vpletenim povsem normalno, da je Sarajevo z zidom razdeljeno na vzhodni in zahodni del, znorijo pa, ko komunalci z druge strani zidu mečejo smeti na njihovo dvorišče.



23. **Sojenje v Berlinu** (Judgment in Berlin, 1988, Leo Penn)

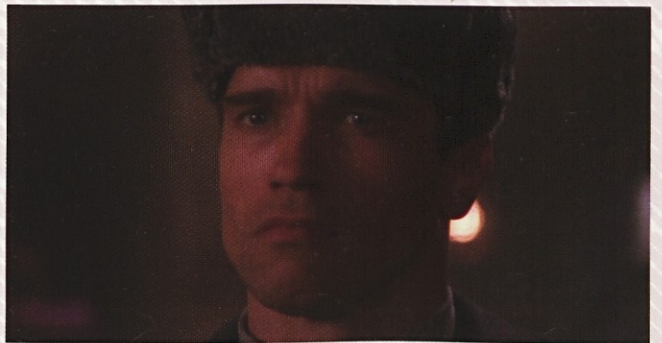
Sodna drama, v kateri se mora ameriški sodnik v Nemčiji (Martin Sheen) odločiti, ali je ugrabitev vzhodnonemškega letala in njegova preusmeritev v zahodno Nemčijo upravičeno ali teroristično dejanje. Med pravom, politiko in ideologijo.



25. **Rdeča vročica** (Red Heat, 1988, Walter Hill)

... kjer Schwarzenegger igra pametnega in sposobnega Rusa (Sovjeta, pravi on) Ivana Danka, James Belushi pa butastega in strahopetnega ameriškega detektiva Ridzika. Prva ameriška produkcija, ki je snemala na Rdečem trgu, vendar na skrivaj, saj niso dobili uradnega dovoljenja. Film je poglobil razpoke v berlinskem zidu, ki je padel le pičlo leto pozneje.

24. **Borec za svobodo** (Freedom Fighter, 1988, Desmond Davis) Zastarel in zanikr propagandni izdelek, preoblečen v romantično dramo, namenjen izključno demoniziranju in smešenju vzhodnih Nemcev ter komijev nasploh oz. povzdigovanju Amerov in zahodnih Nemcev. Jasno, Tonyju Danzi in njegovim je uspelo prelisčiti butaste stražarje in se prebiti na zahod, mala malica. Čisto nekaj drugega pa je ...





26. **Arhitekti** (Die Architekten, 1990, Peter Kahane)

Tega so začeli snemati v vzhodni, končali pa v združeni Nemčiji. S snemanjem so pričeli oktobra 1989 in tistega 9. novembra (ko je padel zid) so snemali kot po navadi, ne da bi se ozirali na nasprotujoča si obvestila po radiu. Šele zvečer so izvedeli, kaj se je v resnici zgodilo. Zgodba govori o arhitektu, ki dobi prestižno naročilo za izgradnjo kulturnega centra v vzhodni Nemčiji, vendar konzervativni naročniki nočejo sprejeti njegovega inovativnega načrta, raje imajo dolgočasne, sive in puste socialistične arhitektonske zmazke ... Tudi dokumentarec *Something To Do With The Wall* (1991, Ross McElwee, Marilyn Levine) so posneli tik pred zrušitvijo zidu in neposredno po njej, sicer pa velja, da je prvi in do danes najizčrpnější dokumentarec na temo leipziških demonstracij jeseni 1989, ki so vodile do padca zidu, film *Leipzig jeseni* (Leipzig im Herbst, 1990, Andreas Voigt).

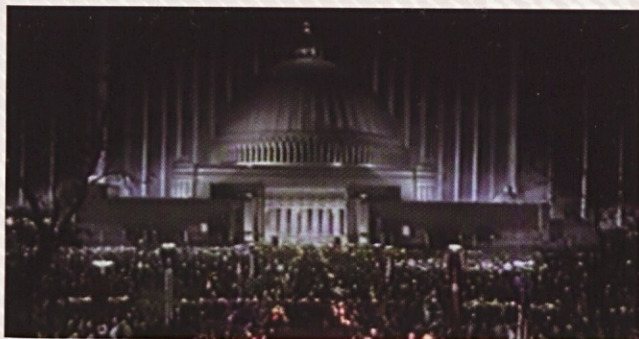


27. **Zid** (Die Mauer, 1991, Jürgen Böttcher)

Dokumentarec, ki prikazuje proces dekonstrukcije zidu le z vizualnimi sredstvi, brez avdiokomentarja: turisti in reporterji z vsega sveta vneto fotografirajo rušenje, otroci prodajajo dele zidu lovcem na spominke, ljudje praznujejo novo leto 1990, na drugi strani nekdanjega zidu pa opustele postaje podzemne železnice in mrki obrazi vzhodnonemških uradnikov ... Sveže porušeni zid je iz ptičje perspektive predstavil tudi *Mauerflug* (2005, Peter Gärtner), posnet spomladi 1990.

28. **Berlin Break** (1993, James Fargo, Peter Keglevic, Frederick King Keller, Reuben Leder, Sascha Schneider, Hans Schönherr)

Ameriško-nemška TV-nadaljevanka, ki se dogaja po padcu zidu, ko naj bi svet postal lepši in boljši. Toda nekatere zamere so ostale: nekdanjega ameriškega vohuna Mackenzieja ugrabijo, njegova hči pa najame nekdanjega agenta KGB in nekdanjega operativca NDR, da ga najdeta. Nova Evropa združi moči proti reakcionarnim elementom preteklosti ...



29. **Domovina** (Fatherland, 1994, Christopher Menaul)

Kaj bi bilo, če bi bilo ...? Kaj bi bilo, če bi Nemci v II. svetovni vojni zmagali? Leta 1964 bi bila večina Evrope pod nemško okupacijo, združena v eno državo, Germanijo, židovsko vprašanje bi bilo rešeno, holokavst bi ostal skrivnost, na proslavi ob Hitlerjevem 75. rojstnem dnevu bi prisostvoval tudi ameriški predsednik Kennedy, Gestapo in SS bi le malo bolj diskretno opravljala svoje umazano delo ... in berlinskega zidu ne bi nikoli zgradili.



30. **Obljuba** (Das Versprechen, 1995, Margarethe Von Trotta)

Film, ki se uspešno izmika klišejem v stilu »vzhod je slab - zahod je dober«. Ljubezen, kot berlinski zid dolga.



32. **When the Wall Came Tumbling Down: 50 Hours that Changed the World** (Als die Mauer fiel: 50 Stunden, die die Welt veränderten, 1999, Hans-Hermann Hertle in Gunther Scholz)  
TV-dokumentarec, ki ponuja natančno rekonstrukcijo dogodkov od 9. do 11. novembra 1989, ki so pripeljali do rušenja zidu, na lokalnem, nacionalnem in globalnem nivoju.



34. **The Legend of Rita** (Die Stille nach dem Schuß, 2000, Volker Schlöndorff)  
Vsi bežijo z vzhoda na zahod, radikalna levičarska teroristka Rita Vogt (Bibiana Beglau) pa po ropu banke (*»Lastnina je tatvina!«*) ubere nasprotno pot. V vzhodni Nemčiji se dobro počuti (*»ima manj revščine in manj bogastva«*), težave pa nastopijo, ko zid pade in se obe Nemčiji združita v eno.



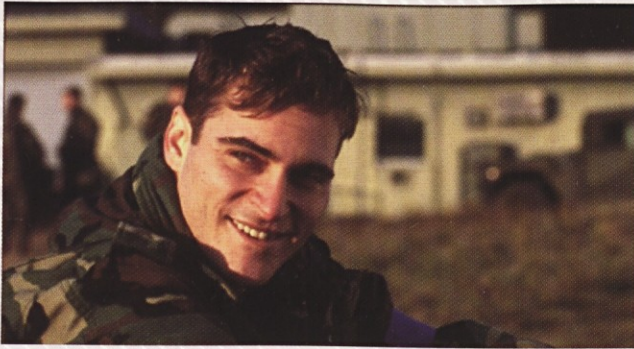
31. **Austin Powers** (Austin Powers: International Man of Mystery, 1997, Jay Roach)  
Tajnega agenta Austina Powersa (Mike Myers) odmrznejo in mu razložijo, kako se je svet spremenil v zadnjih 30 letih. Med drugim ga poučijo, da je *»berlinski zid padel in da smo z Rusi zdaj prijatelji«*. Okej, Austin se bo že nekako znašel, toda kaj se je zgodilo z vojsko vohunov, agentov in vojakov na obeh straneh železne zavese, ki so ohranjali *status quo*, zdaj pa so nenadoma postali nepotrebni, nezaželeni in nezaposleni?



33. **Sončna stran ulice** (Sonnentallee, 1999, Leander Haußmann)  
Sončna aleja je ulica v Berlinu, ki jo je zid presekala na dvoje. Film obravnava mlade, ki v 70. letih odraščajo v svetu cenzure, prepovedi, absurdov in totalitarnega nasilja. Mladost je lepa, pa čeprav na napačni strani zidu. Odraščanje v vzhodnem Berlinu je obdelal tudi *Rdeči Kakadu* (Der Rote Kakadu, 2006, Dominik Graf), nekateri so ga kovali v zvezde, drugi pa odpisali kot še eno *»Ostalgijo«*.



35. **JSA** (J.S.A.: Joint Security Area, 2000, Chan-wook Park)  
Kakovostno in tehnološko neprimerno bolj dovršena nadgradnja berlinskega zidu je meja med Severno in Južno Korejo, še posebej na *»demilitariziranem območju«*, ki je tako neprodušno zaprto, da je še miš ne more prečkati. Med učenci, oboževalci & posnemovalci berlinskega zidu najdemo tudi Američane (meja med ZDA in Mehiko), Izraelce (*»varnostni«* ali *»antiteroristični zid«*), Kitajce (*»zid demokracije«*) ter Angleže in Irce (zid v Belfastu, ki ločuje katolike in protestante) ...



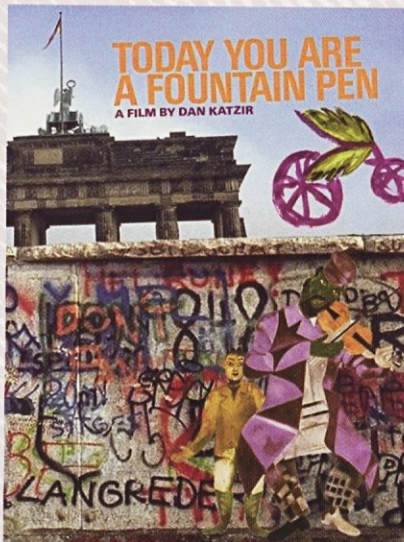
36. **Dobri vojak Šverc** (Buffalo Soldiers, 2001, Gregor Jordan)  
 Kar je za nekatere prekletstvo, je za druge poslovna priložnost: tajnik za oskrbo ameriške vojaške baze v Stuttgartu, Ray Elwood (Joaquin Phoenix), veselo prekupčuje z mamili, orožjem, vsem živim, po čemer vlada povpraševanje: »V Nemčiji so mi vseč tri stvari: moj mercedes-benz, nobene omejitve hitrosti na avtobahnu in črni trg za vse, do česar se lahko dokopljem.« Hladnovojni MASH.

37. **Never Mind the Wall** (Wie Feuer und Flamme, 2001, Connie Walter)

Prek zidu preskoči ljubezenska iskra, se razgori v plamen, ki pa ga nasilno zadušijo državni gasilci. Zid se po dolgih letih sesuje, toda ali bo pod pepelom časa še tlela žerjavica?



38. **Hedwig and the Angry Inch** (2001, John Cameron Mitchell)  
 Kulturna muzikal komedija o Hanselu (John Cameron Mitchell), ki se domisli geni(t)alnega načrta, kako jo bo pobrisal iz vzhodnega Berlina: z operacijo si spremeni spol, postane Hedwig, se poroči z ameriškim vojakom in z njim odpotuje v ZDA. Tam jo mož kmalu pusti zaradi drugega, da bi bila mera polna, pa Hedwig izve, da je berlinski zid padel, torej je bila njena žrtev zaman. Sestavi rock skupino in se z njo odpravi turnejo po ZDA, kjer pa so popolnoma neuspešni oz. »mednarodno ignorirani«. Ampak to je šele začetek ... Hansel/Hedwig v uvodni sekvenci nosi umetna krila; na levem piše »YANKEES GO HOME«, na desnem pa »WITH ME!«.



39. **Today You Are a Fountain Pen** (2002, Dan Katzir)

Kaj imajo skupnega holokavst, bar micva in berlinski zid? Na vprašanje odgovarjata vnuk Jake (Quinn Meyers) in dedek Sam (Len Lesser, nadležni stric Leo iz Seinfelda).

40. **Comrade / Double Agent** (Ijung gancheob, 2003, Kim Hyeon-jeong)

Pot iz Severne v Južno Korejo vodi prek berlinskega zidu. V svetu mednarodne špijonaže ni nič preprosto. In nič ni, kot se sprva zdi ...







42. **Zbogom, Lenin!** (Good Bye Lenin!, 2003, Wolfgang Becker)  
Grenkosladka komedija, ki je subtilno povzela nostalgijo po zidu in se dostojno poslovila od stare Nemčije. Sorodne teme se loteva tudi *Go for Zucker!* (Alles auf Zucker!, 2004, Dani Levy), le da spravi med vzhodnimi in zahodnimi Nemci za dobro mero navrže še spravo med Judje in Nemci. Na koncu se imajo vsi spet radi. Kakorkoli, *Zbogom, Lenin!* je partijsko nalogo opravil neprimerno bolje.



41. **Herr Lehmann** (2003, Leander Haußmann)  
Šarmanтна pripoved o izoliranem in zanemarjenem delu zahodnega Berlina, imenovan Kreuzberg 36, ki ga je zid ločil od matičnega mesta. Tako kot njegov status, so posebni tudi njegovi prebivalci: marginalci, študenti, umetniki, boemi in gostilničar Frank, ki mu vsi pravijo kar Herr Lehmann. Njihov lagodni življenski slog pa se zamaje, ko se jeseni 1989 na drugi strani zidu pričnejo zbirati množice ...



43. **Smo imeli revolucijo ali ne?** (A fost sau n-a fost?/12:08 East of Bucharest, 2006, Corneliu Porumboiu)

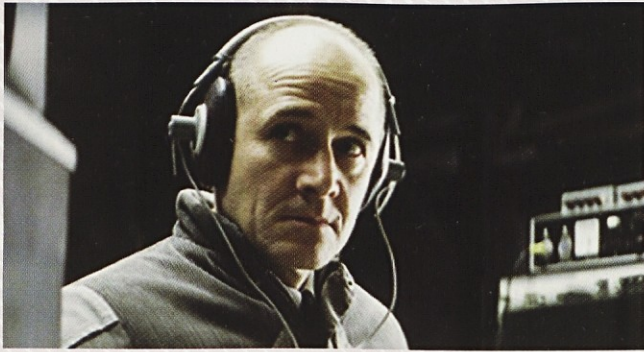
22. decembra 1989, dober mesec po padcu berlinskega zidu, so imeli revolucijo tudi v Romuniji. Pa so jo res imeli? Se je res zgodila in če, po čigavi zaslugi? Se je sploh kaj spremenilo? Mnenja so tu deljena ... Sta pa Harun Farocki in Andrei Ujica že kmalu po padcu Ceausescuja iz 120 ur različnega dokumentarnega videogradiva naredila zgoščeno večplastno rekonstrukcijo strmoglavljenja v filmu *Videogram neke revolucije* (Videogramme einer Revolution, 1992).

44. **Glasba je časovna umetnost I.: LP film Pankrti - Dolgcajt** (2006, Igor Zupe)

Predan oboževalec in dolgoletni spremljevalec prvega punk benda izza železne zavese, Marin Rosić, vehementno izjavi: »Brez Pankrtov in Dolgcajta bi berlinski zid verjetno kasneje padel.« In, ne pozabimo, tovariši, tudi v Sloveniji smo imeli punk bend z imenom Berlinski zid!

45. **Hammer & Tickle** (2006, Ben Lewis)

George Orwell je nekoč zapisal, da je za represivne politične sisteme vsaka šala »drobcena revolucija«. Politične šale so bile sestavni del vseh komunističnih režimov, predstavljale so nadomestek svobode govora v prostoru, prepariranem s propagando, cenzuro in z ideologijo. Npr. tale vzhodnonemška šala o berlinskem zidu (iz knjige Bena Lewisa: *Smeh in kladivo*, Ciceron, 2010, prevod originala *Hammer & Tickle*). *Walter Ulbricht, prvi vzhodnonemški komunistični voditelj, sedi v restavraciji. Natararica, ki mu streže, se mu zapeljivo dobrika in Ulbricht je očaran: »Eno željo ti izpolnim, kakršnokoli ...« ji obljubi. Natararica pomisli in reče: »Potem pa za en dan odprite zid!« Ulbricht ji pomežikne: »Oh, ti porednica, bi rada ostala sama z menoj, kaj?!«*



47. **Beloved Berlin Wall** (Liebe Mauer, 2009, Peter Timm)  
Ljubezen med vzhodnonemškim obmejnim stražarjem in zahodnonemško frčafelo je tako močna, da zruši berlinski zid. Mi pa v jok. *Chick flick* bedarija.



46. **Življenje drugih** (Das Leben der Anderen, 2006, Florian Henckel von Donnersmarck)  
Igralec Ulrich Mühe (v filmu je igral Stasi operativca Gerda Wieslerja) je po padcu zidu izvedel, da so v 80. letih tudi njega skrbno nadzorovali (bil je priznan vzhodnonemški dramski igralec), še več, za Stasi ga je ovajala celo lastna žena. Film mu je prinesel kup nagrad, vendar v uspehu ni dolgo užival; zaradi raka je umrl v 54. letu, le nekaj mesecev preden je *Življenje drugih* prejel oskarja za najboljši tujejezični film. V razmerju med igralcem in naslovom filma je nekaj usodno poetičnega.



48. **Rabbit à la Berlin** (Królik po berlinsku, 2009, Bartosz Konopka)  
Zabavni, za oskarja nominirani poljski dokumentarec o divjih kuncih, ki so se naselili v pasu med obema zidovima. T. i. območje smrti je bilo 28 let njihov varen dom, kjer so mirno življenje v obilju zelene trave, brez naravnih sovražnikov in s stražarji, ki so jih varovali. Bili so zaprti, a srečni. Nekega dne pa je zid padel, njihovo domovanje je preplavilo na tisoče ljudi in zajci so se umaknili v zahodni Berlin, kjer od takrat živijo v več kolonijah. »Še vedno se učijo, kako živeti v svobodnem svetu – ravno tako kot mi, državljani vzhodne Evrope,« je pripomnil režiser Konopka.



49. **Primer X - Kako je hotela NDR zavzeti zahodni Berlin** (Der Fall X - Wie die DDR West-Berlin erobern wollte, 2010, Rainer Burmeister in Hans Sparschuh)  
Dokumentarec, kjer zgodovinarja/režiserja razkrivata, da je imelo vzhodno vodstvo tik pred združitvijo obeh Nemčij pripravljen načrt, kako vojaško napasti in osvojiti zahodni Berlin, tezo pa podkrepita z zemljevidi, dokumenti in s pričami. Operacija bi trajala tri dni, agentje Stasija pa so imeli sezname ljudi, ki bi jih po zavzetju aretirali in zaprli v taborišča ... Kar nas spomni, da je tudi JLA nameravala izvesti državni udar v Sloveniji in da so imeli sezname ljudi, ki naj bi jih spravili za zapaha.



50. **Afterwards** (Danach, 2011, Kivmars Bowling)  
Dolgo zatajevane skrivnosti iz vzhodnonemške preteklosti se kot gnojni čir razpočijo in pcedijo v sedanost. Tudi po zidu zid ... Ali kot pravi grafit na mestu, kjer je bil nekoč zid: »MAUER FÜR IMMER«.



# Geneza in Melanholija trči v Drevo življenja.

Marko Bauer

Zlata palma in kokos, ki je padel na glavo. Mož, ki ga ni bilo, in mož, ki je bil pregan. VIP, very invisible person, in persona non grata. *Drevo življenja* (The Tree of Life, 2011) in *Melanholija* (Melancholia, 2011), planet smrti. Začetek veselja in konec sveta, ne le Zemlje, Geneza in Apokalipsa. Malick in Trier.

Incident Hitler. Trier je igral Žižka, a za to je vendarle priporočljiveje biti južnjaški divjak. Medijsko, političnokorektivno detektiranje fašizma ne poteka prek preciznega sledenja tekstu, temveč prek ključnih besed: Jud, naci, užitek, Hitler, Izrael, dokončna rešitev ... (Izpustil je besedo holokavst, s čimer bi bila Lanzmann in Agamben zadovoljna, a namesto nje ni izrekel Shoah, temveč druga svetovna vojna.) Če se zasliši katera izmed njih, se prižge lučka, če se pojavijo v kombinaciji, se oglasi alarm. Še najbolj obžalovanja vredno je, da je Trier post festum čutil tolikšno potrebo po opravičevanju. Roji producentov, agentov, uradnikov, računovodij, čemu vse mora odgovarjati auteur?

V čem bi mogel razumeti Hitlerja, simpatizirati z njim? Mar ne ravno v Adornovi opazki iz Minime moralie, ki jo ponavlja tudi Žižek: »Hitlerju se je imanentno maščevalo, da je bil on sam, rabelj liberalne družbe, po svojem lastnem stanju zavesti preveč 'liberalen', da bi spoznal, kako se zunaj pod lupino liberalizma oblikuje nezaustavljiva vladavina industrijskega potenciala. On, ki je kot noben drug meščan uvidel neresnico liberalizma, vendarle ni povsem uvidel moči, ki je bila za

njim, prav tiste družbene tendence, ki je imela v Hitlerju dejansko le svoje trobilo.« Divjaki so nevarni, a tudi vselej v nevarnosti, da bi postali udomačeni, rečeno z Lichtenbergovim aporizmom, človeštva bo konec, ko divjakov ne bo več. Trierja niso zapodili, ker bi verjeli, da je nacist, temveč zato, ker morajo vztrajati, da se je hecal in da je takšno hecanje paglavsko, neokusno, nedostojno civilizacije. Če je estetizacija politike fašizem, kaj je estetizacija konca sveta; konca, ne skorajkonca? Trier le ni bil dovolj natančen. Ko je zatrdil, da je malo nacista v vsakem izmed nas, bi verjetno moral reči fašista, ki ga je lahko malo, lahko malo več in je lahko tudi cel, celosten, holističen. Nacist je vendarle nekaj drugega. Nekaj malega ga je v Trierju, lahko tudi malo več.

*Melanholija*, družinska melodrama z metafizičnem, kozmičnim ozadjem. Družinska ne toliko zaradi utemeljitev melanholije, kolikor zaradi možnosti prikaza širšega repertoarja razjebanosti. *Praznovanje* (Festen, 1998, Thomas Vinterberg) s planetom kot glavnim, nepovabljenim gostom. *Žrtvovanje* (Offret, 1986, Andrej Tarkovski), kjer nobeno žrtvovanje ne pomaga več niti ni mogoče. Vseeno: kjer je apokalipsa, je razodetje. Justine je prerok-cinik, alterego, jasno, a eden izmed Trierjevih mnogih. Kakor Sadova soimenjakinja se spopada z možnostjo, s pojmom pokončnega in pravičnega. Pokončna, kolikor jo je treba nenehno postavljati, držati pokonci. Pravična, kolikor se pravica ne ozira na nič razen nase. V apolinično vlogo potisnjena

sestra Claire ima na ustnicah ves čas besede iz *Thumbsuckerja* (2005, Mike Mills): »Kot da si edina, ki ima probleme. Mogoče kdaj pomisliš, da si tako zaposlena s svojo čudaškostjo, da moram jaz stopiti naprej in biti normalna? Vsi so zaskrbljeni zaradi tebe. Zaradi vsega sranja, v katerega se spraviš.« Copywriterka (povišana v art direktorico?), prvakinja sloganov, ki noče več opravljati svoje naloge: propagirati najboljšega izmed vseh možnih svetov. Planet prihaja ponjo – kot ženin ali še ena nevesta. Justinin oz. Trierjev grandiozni samomor, v katerega morajo biti vključena ne le planetarna gibanja, temveč veselje. Disk, malevičevski krog, ki teži k izbrisu človeške, antropomorfične figure kot mere stvari in prekriva čedalje večji kos neba-platna, dokler ne raztrešči njegovega okvira. Požgati drevo spoznanja in drevo življenja. Genocid, izbrisen, izbris Geneze. Nekrokozmos, veselje duhov. »Če v gozdu pade drevo in tega nihče ne sliši, ali je potem res padlo?« Če v gozdu pade drevo, ki edino sliši, ali potem gozd še obstaja? Trier je še prenavazan na človeštvo, z drugimi besedami, mizantrop, kot bi izključeval možnost drugega principa, osnove biti, tudi takšno, ki bi segla prek dialektike življenja in smrti. Zveni preveč newagersko? Mar Melanholija ne vzbuja videza mislečega, čutečega, živega organizma? Mar ne ukrepa, kaznuje v imenu veselja? Kot bi bil svet oziroma narava izjema, singularna napaka, ki jo je treba odpraviti. Nekaj je gnilega v ... Nietzschejeva Vesela znanost (št. 109) bi se smejala še glasneje od Trierja, ki se bojuje s svojim nemškimi romanticizmom tako



# katastrofa

kot Herzog, ki je Pascalu v *Lekcijah teme* (Lektionen in Finsternis, 1992) podtaknil romanticistično eksklamacijo: »*The collapse of stellar universe will occur – like creation – in grandiose splendor.*« Romantična znanost. Wagner vs. Nietzsche. Mar ju ni ponovno sparil, spravil nacizem in – morda na višjem imenovalcu – Visconti? (In vendar je Wagner vsakič prevladal.)

*Drevo življenja*, družinska melodrama z metafizičnim, kozmičnim ozadjem. Menodrama. Že *Novi svet* (The New World, 2005) je bil na meji, veličastni meji, tisti tanki rdeči črti, na kateri se lovi in pleše himničnost, vznesenost ameriškega transcendentalizma. Če je *Melanholija* astrološka, numerološka, new age travestija, je *Drevo življenja* del new age kanona. Vrtljak, Kodakov carousel za babuskare vseh spolov in podspolov, transseksualna bitja, ki bi se transformirala v angele in se jim toži po življenju brez računalnikov. Drage tetke, angeli so protodigitalna bitja, umazani denar ni stvar materializma, temveč čista ideja, in obala, plaža spominov s konca filma priključje Gibsonovega kibernetičnega Nevromanta, ki spet potegne na Solaris in Morelov izum, s hologrami in simulakri, da, z angeli ... Le katera matrica je hujša od katarze?

Oh, čudež, oh, iskra, oh, lepota življenja. Grafičnost, ki komično povleče na Noéjevo namero, da vse pokaže, a slednji vsaj ne zganja čednostnosti. Tukaj se penetrira v dušo in z dušo. Če je Bog narava in če je

narava veselje (v nasprotju z morebitnim Trierjevim pojmovanjem), potem ikonoklazem, prepoved upodabljanja, ne velja za nič bolj kot za stvarjenje. Sploh če upodobitev ne prenovi filma, podobe, temveč nanese malodane priložnostni, bolj edukativen kot idiosinkratičen CGI. Menda je še Kubrickovo potovanje onkraj neskončnega najmanj impresiven odsek *Odiseje* (2001: A Space Odyssey, 1968), very disco, but hardly a discovery.

Malick, malik na začetku časa. Njegovi modeli, zvezdniki, malikovani malikovalci Malicka, verjamejo, da je bil tam oziroma da je tam še vedno. Penna skozi ves film sprehaja, šeta gor, dol – pri Pittu zadostuje že bočenje čeljusti – in šetajoči si misli, da je del nečesa pomembnega. Saj tudi je, znotraj sistema zelo določenih pomembnosti in prioritet, takšnih, pri katerih je redno zraven vsaj še George Clooney. Modeli liberalne Amerike in Holivuda, modeli liberalne Ljubljane.

Na platnici slovenskega prevoda Heideggrove obdelave Hölderlina je zapisano: »*Da so se njegove lastne poti pozneje zaupale moči Hölderlinovega pesniškega jezika, je bilo nedvomno drzno tveganje in metafore, kot je na primer 'glas biti', se zlahka parodirajo v sentimentalno ničnost in praznino.*« Ista založba izdaja 30-stranske intervjuje, v katerih kulturniške grupijke klepečejo, lepečejo o ljubezni, smrti, Bogu, drugače rečeno, o mencoritenju z literati. Nova revija postane revija Nova. Glas biti *Drevesa življenja* besede,

kot sta true ali shining, ponovi vsaj tolikokrat, kot je ponavljano, da je Malick prevedel Heideggrov tekst Vom Wesen des Grundes; dovoljkrat, da se iztrošijo, postanejo fraza, ki se jo grizlja ob čaju ali kavi.

Beauty shot je moralni problem. Vizualna pesmarica, »najdražji screensaver vseh časov«. National Geographic Stock Photography. Pillow shots? Res je vse oblažinjeno. *Drevo življenja* kot idealna predstava tetkastega, breakfastclubovskega, pediatričnega (skrb za otroke in pravilno rast) Kinodvora. Smetanasta Vltava – ki je v sorodstvu s čukom, ki ga je vzela sova, in z izraelsko himno – namesto Kubrickove Donave. Človečnjak iz *Odiseje* kosti ni odvrigel v zrak, ker bi ga bilo sram, da je ubijal, niti ga ni zalučal kakor poročni šopek, in kost se zaradi tega ni spremenila v vesoljsko postajo. Koliko tolaženja s tem, da je bil Kubrick robot. Orgija cmizdrave ameriškeosti z visokodonečimi pojmi Mitteleurope, brez sleherne parodije. Brez Zentropje.

»*Vemo, da je bil Hitler ženskica, toda vsi vemo, da je bil morilka.*« govori uvod Pasolinijevega *Svinjaka* (Porcile, 1969). Razlika med *Melanholijo* in *Drevesom življenja* je razlika med patosom in sentimentalnostjo. Razlika med na smrt zabavnim in nesmrtno dolgoveznim. Razlika med nacizmom in fašizmom? *Drevo življenja* si zasluži Tylerja Durdena. Bi bilo treba reči: Larsa von Tylerja?

*Drevo*, na katerem raste banana, se imenuje bananovec.



# Drevo življenja:

Vse se je vselej zgodilo  
prvič in vsi mi smo  
samo astronauti, ki  
prizemljeno gledamo v  
višave.

Jože Dolmark

Spominjamo se stavka vojaka Witta (James Caviezel), dezerterja iz *Tanke rdeče črte* (The Thin Red Line, 1998, Terrence Malick), ki ga po kratkem doživetju utopije na nekem otočku vkrcajo na bojno plovilo in ponovno popeljejo v pacifiški kaos 2. svetovne vojne: »Videl sem nek drugi svet.« Te besede izreče rahlo odmaknjen naredniku Welshu (Sean Penn) in se zatem poglubi v plamen prižgane vžigalice, kakor da bi se s to svetlobo lahko vrnil v paradiz.

S takšnim svetlobnim pramenom, morda istim, se odpre in zaokroži Malickovo *Drevo življenja* (The Tree of Life, 2011), s sojem svetlobe, ki migota v temi. Kakor Wittu se nam odpre obljava izkušnje vizije z možnostjo novega (»Videl sem nek drugi svet.«) in elegičnih, melanholičnih in drugih videnjih neke vrste rajskega imaginarija, v katerem se srečujejo živi in mrtvi in kjer je lahko obnovljena oziroma šele prav ustvarjena družinska harmonija. Wittov plamen sproži v *Drevesu življenja* ne samo kozmično genealoške podobe, marveč tudi nenehno in osupljivo gibanje kamere in prizore, ki se pojavljajo kot iz reke spominov in delujejo s hipnotično močjo kot elegija za življenjem, od katerega je ostal samo spomin na otroštvo.

Še nekaj ostaja od Witta v tokrat Malickovem drevesu. Ostaja reka spominov (reka kot prisposoda se sicer vleče skozi vse njegove filme), tisti rečni zavoj, nad katerim bodo Witt in njegova izvidniška kompanjona izginili proti japonskim položajem in na katerem bo Witta kasneje s pomenljivimi besedami pokopal narednik Welsh. Na tem istem rečnem ovinku bo v čudoviti sceni mogočen dinozaver pomilostil ležečega in umirajočega dinozavra; Witt ne bo te sreče, bo pa deležen iste miline in popotnice za nek drugi raj.

Kaj se dogaja v tej snovni poemi svetlobe in teles, duhovni elegiji, ki jo prebada glas izven prostora, ko šepete po odblikih prostorov: »Brat? Mati?« Smrt enega izmed otrok v tekaški družini v 50. letih prejšnjega stoletja; kasnejša otožnost najstarejšega sina, razočaranega in odtujenega arhitekta Jacka (zopet sijajni Sean Penn), ki se spominja te smrti in ki je z leti odtaval od svoje žene in vere v Boga; rojstvo vesolja; fragmentarni in eliptični spomini na otroštvo v tekaškem mestecu Waco, kjer je Jack (enako sijajni Hunter McCracken) kot najstnik ujet med

strogim očetom (nikoli boljši Brad Pitt), ki je v lastnih očeh neuspešen in ki ponavlja sinu: »Nikoli mi ne reci očka, reci mi Oče,« ter eterično, pomirjujočo in božansko materjo (Jessica Chastain uspe iz te Raffaellove prapodobe Madone postati živo bitje), ki s prstom pokaže na nebo in reče sinu: »Tam je Bog doma.« Mračna idila Eisenhowerjeve Amerike srednjega razreda s temnimi podtoni, pa tudi svetli poletni Jackovi dnevi igranja z bratoma in z lepo nežno materjo, široki travniki pred enakimi hišami; cerkev z nedeljskimi mašami in oče, ki uči sina pretepati se, pa napol slišán prepír med starši skozi odprto okno kuhinje in tveganja prvih fantovskih pustolovščin; prvo srečanje s črnci in s krutostjo v obliki moških v lisicah, ki jih je aretirala policija, in slednjič prvi stik s smrtjo, ko se nek fantek utopi, in prvo spraševanje Boga: »Dopustil si, da je otrok umrl.« In končno neverjetno srečanje živih in mrtvih, otrok in taistih odraslih na bregovih mistične plaže v zadnji pomiritvi.

Vseskozi pa vseprisotni glasovi, nemirni in solarni in najpogostejši med njimi, ki je Jackov, ki se sprašuje ali se potrjuje ali pa se obrača k mrtvim in Bogu kot končnemu naslovníku vseh začetih pota in trenutkov: »Brat. Mati. Oni so me prepeljali pred tvoja vrata.« Tista drobna svetlobna oblika, ki je odprla zgodbo, odseva kasneje v čudnih spiralnih vitražih nikoli videne cerkve, v nevidnem, v katerega je duhovno odšla Malickova poema, lirična in nadrealistična, mistična in panteistična, transcendentalna in eksperimentalna saga o metaspominu, ki je najprej fragmentaren in eliptičen spomin na otroštvo (z nervozno in pogosto jump-cut montažo); zatem spomin na fenomenološko plat stvari, ki jih je skorajda nemogoče izraziti z besedami, dialogi ali s šepetanji; in končno spomin na rojstvo sveta, skrivnost univerzuma in utopijo Boga ter Nebes. Ko Malick pogleda daleč nazaj do Prapoka, nam daje vedeti, da se je moralo zgoditi toliko dogodkov in naključij, da je vse skupaj možno in da se je prav vse vselej nekoč zgodilo prvič. Mi vsi smo astronomi, ki prizemljeno gledamo v višave.

Jack in njegova brata, za katera vemo, da bo eden izmed njiju umrl in ves film s fluidnostjo spominov, ki nas preplavijo v (samo)spraševanju in iskanju odgovora na boleče vprašanje matere, s katerim se obrača k Bogu: »Kje si bil? Kaj ti sploh pomenimo?

*Odgovori mi.*« Odgovor se začne z dolgo sekvenco nastanka in razvoja sveta, z erupcijami vulkanov in s pretakajočo se lavo, prvimi živečimi organizmi ter pogledi na zemljo iz vesolja, preden se spusti v medsebojne poglede mladega Jacka in njegove družine znotraj zapletenega in pogosto mučnega raja otroštva.


Struktura filmske pripovedi je sesekljana, hipnotična in sega pripovedno v vrtoglavo izginjajoče lijake. Vsak narativni košček hipoma menja začetni pomen in cilja v končnost sestave filma. Vsak dogodek Jackovega in otroštva njegovih bratov je najprej doživljajska geneza, hip kasneje pa je vsaki navezujoči se pripovedni pripetljaj novo rojstvo intimnih celin občutenja: nekaj vode v postanih lužah, prvi dojenčkovi koraki, zamah materine roke sosedu ob žalosti pogrebne svečanosti, prvi poljubi, očetova iskanja pravih tonov, zamolkel glas materine prijateljice v vzpodbudo ob izgubi sina, padajoče listje iz večnosti dreves, osamela kitara v sobi umrlega sina, polzeča voda iz pipe odraslega Jacka v njegovem hipermodernem stanovanju, osamljeno dvigalo k nebesom v Dallasu ali nekem podobnem mestu in isto osamljeno drevo v skalnati postapokaliptični krajini ... Vse to rojeno in izvršeno je kakor prvič doživeto, prvič rojeno ... Sinkoptično polaganje stvari med jeznimi očetovimi izbruhi in nežno sladkimi materinimi umirjanji dni in noči se zgoščuje v ojdipovski Jackov scenarij misli, da se znebi očetovske figure; tako tudi ukrade sosedino nočno srajco, kar bi lahko nado-meščalo seksualno navezanost na mater. Vendarle do reza ne pride, perfidno nasilje se zaustavi v neki vrsti inavguralne liturgije sprave čustev, razuma, heideggerjanske biti in časa s poduhovljenimi odmevi, ki čeravno so lahko mestoma videti še tako naivni, iskreno merijo na večnost izvorno izgubljenega antičnega sveta in na njegovo pokristjanjeno preobleko gluhega greha. »Kaj sem započel?« se sprašuje Jack po svojem letu. In tu tiči nedvomno najlepše vprašanje filma po Malickovo. Jonov let in herojski pad v morje, ko se stopi ves vosek tega sveta, tu verjetno tiči Malickov odgovor in ne na izhodnih stenah sicer čudovitih srednjeveških katedral z opomini na vzdržno življenje, temu primerno nagrado v večnosti, s poslednjo sodbo v primeru neposlušnosti in lastne pameti o smislih in radostih tuzemskega življenja. **ZATO DREVO ŽIVLJENJA NI NIKDAR TAKO LEPO**

KAKOR V SVOJIH MAJHNIH FILMSKIH DETALJIH LJUDSKIH IMPULZOV, POVEZANIH Z VELIČASTNIMI PREMIKI SVETLOBE V BISTVO REČI IN PRIRODE TER ČLOVEKA NAPOSLED, V TISTO, KAR SMO PO MALICKU LJUBEMU HEIDEGGERJU ZA VEDNO IZGUBILI PO LETU 0000, PO IZGINOTJU ALEKSANDRIJSKE KNUŽNICE IN PO MILANSKEM EDIKTU LETA 313: IZVORNOST ZAČETKOV NAŠE PREDKRŠČANSKE CIVILIZACIJE.

Malick filma to naše edino življenje neverjetno od blizu, na ravni naše kože, ki zadržuje odtekanje rdečih, rumenih in barvno podobnih življenjskih tekočin. S svojim drznim konceptom, na trenutke blaznim v svoji izvedbi, ponudi presunljiv in iskren odgovor na temeljno vprašanje, kam sodimo: drug k drugemu, na ta planet, povezani v ljubezni. To je kakor posnetek matere, kako v obleki, ki ji sega do polovice meč, lebdi v zraku kot angel iz renesančne slike. A tisto, kar neti to epsko odo življenja, ni dramatičnost igre, marveč podobe, glasovi, glasba in redke tišine, divjanje peščenih viharjev, delovanje mikrobov, prozorna, meduzam podobna bitja iz morskih globin ... Spoznanje, da je tisto, kar postavi misterij obstoja in vero v nekega Boga pred najtežjo preizkušnjo, na slehernem koncu reči najhujša osebna tragedija, ki lahko doleti posameznika – smrt lastnega otroka. *Drevo življenja* se tako izteče kot poslednja razlaga Malickovega najljubšega motiva, izgona iz Raja, izostritev sublimne filmske poetike hrepenenja in obžalovanja, ki se človeka za vedno dotakne na osupljiv način, saj prepričuje najtežja in najbolj trdovratna vprašanja, za katera je nekoč nekdo tako lepo rekel, da jih otroci zastavljajo staršem, ti pa ob njih ne najdejo besed, tankočutni profesorji pa se ob vsem tem zjočejo.

Da se ne znamo več čuditi stvarem, bi temu rekla druga lebdeča mati iz *Ogledala* (Zerkalo, 1975) Andreja Tarkovskega. In ker sta zrcalo in življenjsko drevo kljub vsemu velika in lepa romantična filma v smislu nemških romantikov in Williama Blakea prepotrebna za ta shiran in čustveno izropan svet, nam ne preostane drugega, kakor da z mikroskopi začutimo svoje notranje vode in s teleskopi, ki spominjajo na kamere, z zemeljske skorje upamo na blažene vode tam zgoraj. Drevesa so z vso svojo vztrajnostjo in nebeško lepoto od nekdaj vedela za to majhno skrivnost. Tudi vojak Witt na tistem rečnem ovinku, pa dinozavra.





Peter Stanković

# Pustota

**PUSTOTA (1982, JOŽE GALE) JE ŠE EN SLOVENSKI FILM, KI SE OSREDOTOČA NA JUNAKOVE TRMASTE SPOPADE Z NERODOVITNO ZEMLJO, A TA SPLOŠNI PRIPOVEDNI OKVIR NAS NE SME ZAVESTI: PUSTOTA JE KLJUB PODOBNIM PRIKAZOM KMEČKEGA TRPLJENJA IN ODPOVEDOVANJA ZELO SAMOSVOJ IZDELEK, KI NA SLOVENSKE FILME DEDIŠČINE NE SPOMINJA NITI OD DALEČ.**

*Drugo desetletje 18. stoletja, okolica Tolmina. Gosposka izžene po zatrtju kmečkega upora iz dežele vse uporniške družine. Med njimi so tudi Grogovčevi, ki jih oče (Lojze Rozman) odpelje proti Cerkljanskemu hribovju. Grogovčevi tu od izkoriščevalskega župana Brložnika (Andrej Kurent) odkupijo zapuščeno kmetijo na nerodovitni zaplati, Pustoto. Ker so ubežniki, izbirati niti ne morejo, je pa njihovemu starejšemu sinu, Jakobu (Boris Juh), takoj všeč županova hči Minka (Marjana Breclj). Grogovčevi se trudijo po svojih najboljših močeh, a kmalu ostanejo tudi brez pomoči mlajšega sina Tinčeta in hčere Rezke, ki morata del Pustote odslužiti z delom na Brložnikovemu posestvu. Jakob poskuša nekaj dodatnega denarja za družino zagotoviti s sezonskim delom pri oglarjih. Tu med drugimi spozna tudi simpatično*

*Veroniko (Veronika Drolc). Grogovčevi izvedo, da so biriči Tinčeta odpeljali v vojsko. Kmalu sledi novica, da je mladenič biričem uspel pobegniti, a da so ga med begom oklali stekli psi. V deželi se množijo slaba znamenja, kot kaže ne zaman, saj izbruhne epidemija krvave griže. Bolezen na Pustoti pokosi vse razen Jakoba. Mladenič obupuje, toda malodušje mu vedno znova odganjajo očetove poslovilne besede, da se mora rod nadaljevati. Starejši kmet Jakobu ponudi za ženo svojo pohabljeno hči: poleg nje naj bi dobil še grunt. Jakob ponudbo zavrne in se raje napoti k Minki, toda tokrat se mora z zavrnitvijo soočiti sam, saj ponosno dekle, ki je po očetovi smrti tudi sama postala gospodarica na kmetiji, meni, da ji bo lažje, če bo brez moža. Jakob se spomni Veronike. Na obisku se izkaže, da je Veronika s svojim zaostalim bratom tudi edina preživela na svoji domačiji in da bi Jakoba z veseljem vzela. Z bratom se torej priselita na Pustoto. Ker se Veronika dela na nerodovitni zemlji ne boji, je malo posestvo kmalu zgledno obdelano. Ko Minka ob neki priložnosti vidi Jakoba in Veroniko pri delu, ji je kar malo žal, da je Jakoba zavrnila. Veronika Jakobu pove, da pričakuje otroka. Rod se bo nadaljeval.*

Da *Pustota* kljub nekaterim površinskim podobnostim ni film dediščine, priča že podatek, da je bila posneta po povsem sodobnem romanu, *Pustoti* Vladimirja Kavčiča. Filmi dediščine so bili narameč snemani po starejših delih, pretežno nacionalnem literarnem kánonu iz konca 19. oziroma začetka 20. stoletja, vendar tu ne gre zgolj za načelno razliko. Še bolj je pomembno je to, da



so v 70. letih pisatelj vodila že povsem drugačna prepričanja od tistih narodno-budilniških oziroma družbeno-kritičnih, značilna za avtorje slovenskega literarnega kánona iz desetletij pred prvo svetovno vojno, kar pomeni, da tudi v primeru, če se v nekem romanu pojavljajo podobe trpljenja slovenskega kmeta v preteklosti, ki na prvi pogled zelo spominjajo na domačo literarno klasiko, te v resnici pomenijo nekaj povsem drugega. To velja tudi za *Pustoto*. Ker je bil Kavčič svetovnonazorsko blizu eksistencializmu (glej: Paternu 1977), njegove podobe težkega kmečkega življenja iz preteklosti niso – kot to velja za slovenski literarni kánon – v funkciji poudarjanja nujnosti nacionalne in razredne emancipacije, pač pa zgolj abstrakten, vsekakor pa tipično eksistencialističen poziv k vztrajanju v tisti absurdni danosti, ki jo običajno imenujemo življenje.

*Pustota* s svojim zapletom, ki se vrti okoli epidemije krvave griže, na narativni ravni celo nekoliko spominja na Camusovo *Kugo* (*La Peste*, 1943). Ampak brez skrbi, Kavčičev roman je vse prej kot drugorazredna kopija klasike: zatrditi bi bilo mogoče celo, da je Kavčič podoben pripovedni nastavek zgetel v samosvojo celoto, ki na eni strani učinkovito gradi na kulturnih in zgodovinskih posebnostih slovenskega okolja, hkrati pa *Kugo* vsaj v elementu pretresljivosti morda celo presega. Tu gre za to, da je Camus roman postavil v tako rekoč arhetipsko absurdno okolje – mesto, po katerem brez milosti in kakršnega koli moralnega smisla kosi kuga –, vendar je pri prikazih dogajanja ostal preveč filozofsko odmaknjen, da bi vse skupaj delovalo še kako drugače kot zgolj načelna ilustracija njegovega argumenta o nujnosti vztrajanja v absurdu. Roman v tem oziru resnično dramatičnih eksistencialnih dilem niti ne izkristalizira, pri Kavčiču pa je prav nasprotno. *Pustota* je delo, ki razsajanje epidemije in človeški obup, ki ga bolezen proži, podaja z veliko mero naturalističnega občutka za neprijetne podrobnosti, s tem pa se ji na koncu vse človeške tegobe, ki se v teh povezavah pojavljajo, posreči izčistiti v pretresljivo eksistencialistično vprašanje, namreč ali je v absurdu smiselno vztrajati tudi v primeru, ko se takšno prizadevanje na neki točki sprevrže v nekaj, kar v mnogih pogledih sploh ni več človeško: povsem živalski boj za golo ohranitev vrste oziroma fizično reprodukcijo. Filozofska moč Kavčičeve *Pustote* je v implicitni podmeni, da je vztrajanje smiselno tudi v tem primeru, vsekakor pa je njena le malo manj kot apokaliptična pripovedna optika bolj pretresljiva od tistih Camusovih opisov nočnih kopanj doktorja Rieuxa in njegovega sodelavca Tarrouja, okoli katerih se vrti *Kuga*.

Ker je Kavčičev roman domišljen in filozofsko intriganten, je mogoče obžalovati, da je v scenaristični predelavi doživel nekaj pomembnih poenostavitev (sicer je kot scenarist pri projektu sodeloval tudi Kavčič sam). Med najbolj pomembnimi od teh je poudarjanje elementa razrednega boja, ki se kaže v preoblikovanju bogatega kmeta Brložnika iz povsem običajnega kmečkega pragmatika v brezobzirnega proto-kapitalističnega izkoriščevalca. Film se je s tem uklonil ideološkim zahtevam časa, toda kot pripoved je tu veliko več izgubil kot pridobil: naknadno vključeno Brložnikovo izkoriščevalstvo zgodbi glede na to, da nima nobenih omembe vrednih narativnih posledic, ne prispeva ničesar, hkrati pa briše eno glavnih odlik izvirnika, namreč njegov spreten prikaz dramatičnosti človekovega boja z usodo, kjer zastavek ni razredna emancipacija pač pa življenje samo. V filmu se tako zdi,



da se Grogovčevi borijo zgolj z Brložnikom, pri čemer je izid boja odvisen izključno od naključnih udarcev epidemije, roman pa se personificiranju Grogovčevih težav izogiba (glej: Kavčič 1977), zaradi česar je njegov svet filozofsko bolj konsistenten in pripovedno močnejši. Omenjali smo že, da eksistencializem gradi na podmenah o absurdnosti sveta in da človek lahko postane človek zgolj v primeru, če v tej absurdnosti vztraja, v kolikor pa pripoved zvedemo na nekaj preprostih črno-belih likov, argument pade, saj z možnostjo eliminacije sovražnika obstaja tudi možnost, da se absurdu izmaknemo. Pri Camusu, verjetno pa še bolj pri Kavčiču, takšnih bližnjic v življenju seveda ni.

Podobno nepotrebno se zdi tudi romantiziranje odnosa med Jakobom in Minko. Romantična ljubezen je izrazito moderno čustvo, ki ga na podeželju v 18. stoletju niso poznali, tako da je izvorni zaplet v romanu, kjer Minka na Jakoba »ne trza«, tudi v tem pogledu etnološko doslednejši in filozofsko vznemirljivejši. Film seveda ne more in ne sme biti literatura, tako da v resnici obžalujemo zgolj tiste scenaristične intervencije, ki izvirnik po nepotrebem krnijo, a tu je nemogoče ne opaziti, da je med primeri takšnih nepotrebni krnitev tudi Galetova *Pustota*. Po drugi strani je Kavčičeva predloga dovolj močna, da žari tudi skozi mestoma nerodno predelavo. Zgodba teče brez nepotrebni zastojev; rjavkasta fotografija množico blatnih prizorov učinkovito povezuje v stilistično zaokroženo celoto; Gale pa se je še posebej izkazal s spretnimi povezavami nekoliko hipnotičnih, skorajda že abstraktnih posnetkov s sodobnimi glasbenimi motivi Bojana Adamiča. Kombinacija zgodbe o trdoživih kmetih, postavljene v 18. stoletje, in modernih zvokov sintetizatorja sicer na prvi pogled moti, toda Gale je ti prvini, podobno kot že pri svojem prejšnjem filmu, *Onkraj* (1970), prepletel na način, ki je tako avtorsko značajan kot tudi estetsko prepričljiv. Zanimiva vzporednica z *Onkraj* je tudi skoraj identična poznozimski oziroma zgodnjepomladna pokrajina, kjer se blatni travniki in zaplate še ne povsem skopnelega snega sestavljajo v nesentimentalno alegorijo človekove nepomembnosti v širšem naravnem redu. Skratka, izbor blatnih prizorišč tudi v *Pustoti* lepo podpira narativni nastavek: ker se Grogovčevi grizejo z neplodno zemljo v neki od vseh pozabljeni grapi, zgodba ne bi prepričala, če bi jo snemali v bolj romantičnih letnih časih à la *Cvetje v jeseni*. Težava je zgolj ta, da se vse tisto uvodoma povzeto



dogajanje, ki ga vidimo na platnu, ni moglo zgoditi v razmeroma kratkem časovnem okviru nekaj zgodnjepomladnih tednov, kot to sugerira vedno enaka pokrajina z nekaj blata in nekaj snega. Tu je verjetno šlo za ujetost v razpored snemalnih dni, toda če bi bilo snemanje načrtovano v več kosih (vsaj dveh letnih časih), bi film verjetno deloval še bolje. V romanu pripoved navsezadnje obsega nekaj več kot eno leto (prim.: Kavčič, 1977).

Majhna težava je tudi množica bežnih prizorov, za katere se zdi, da so v film vključeni zgolj zaradi pojasnjevanja dogodkov. Kot takšni večje izrazne vrednosti nimajo in film na tej ravni celo nekoliko drobijo, igralcem pa hkrati ne puščajo prostora, da bi se razživel.



Nemara bi bilo bolje, če bi si Gale za posamične prizore vzel več časa, gledalca pa o dogajanju namesto s kratkimi informativnimi, a filmsko nedomišljenimi posnetki obveščal kako drugače. **KLJUB VSEMU SE *PUSTOTA* SESTAVLJA V FILMSKO PREPRIČLJIVO PARABOLO O SUROVI MOČI ČLOVEKOVEGA PREŽIVETVENEGA NAGONA, KI SE NACIONALNEMU SENTIMENTALIZMU IN DRUGIM SAMOPOMILOVALNIM GESTAM SLOVENSKEGA FILMA DEDIŠČINE IZOGIBA V VELIKEM LOKU, HKRATI PA PONUJA VIZIJO MIRNEGA IN ODLOČENEGA JUNAKA, KOT JIH JE V SLOVENSKEM FILMU *LE MALO*.** Medtem ko junaki slovenskega filma dediščine pod udarci usode praviloma klonejo, Jakob nadloge brez velikih besed in pretirane melodramatičnosti premaga, s tem pa gledalcu končno omogoči, da domači film končno lahko pogleda še kako drugače kot iz položaja sočutne melanholije.

*Pustoto* si je ob premiernem prikazovanju ogledalo 5.760 gledalcev. Za svoje delo pri filmu sta Niko Matul in Janez Kovič v Puli prejela Zlato areno za scenografijo.

#### LITERATURA:

Kavčič, Vladimir: *Pustota*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.  
 Paternu, Boris: »Esej o Kavčiču«. V: Kavčič, V., *Pustota*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.

# Rumena luč za TV- filme

## Podelitev emmyjev 2011

Matic Majcen

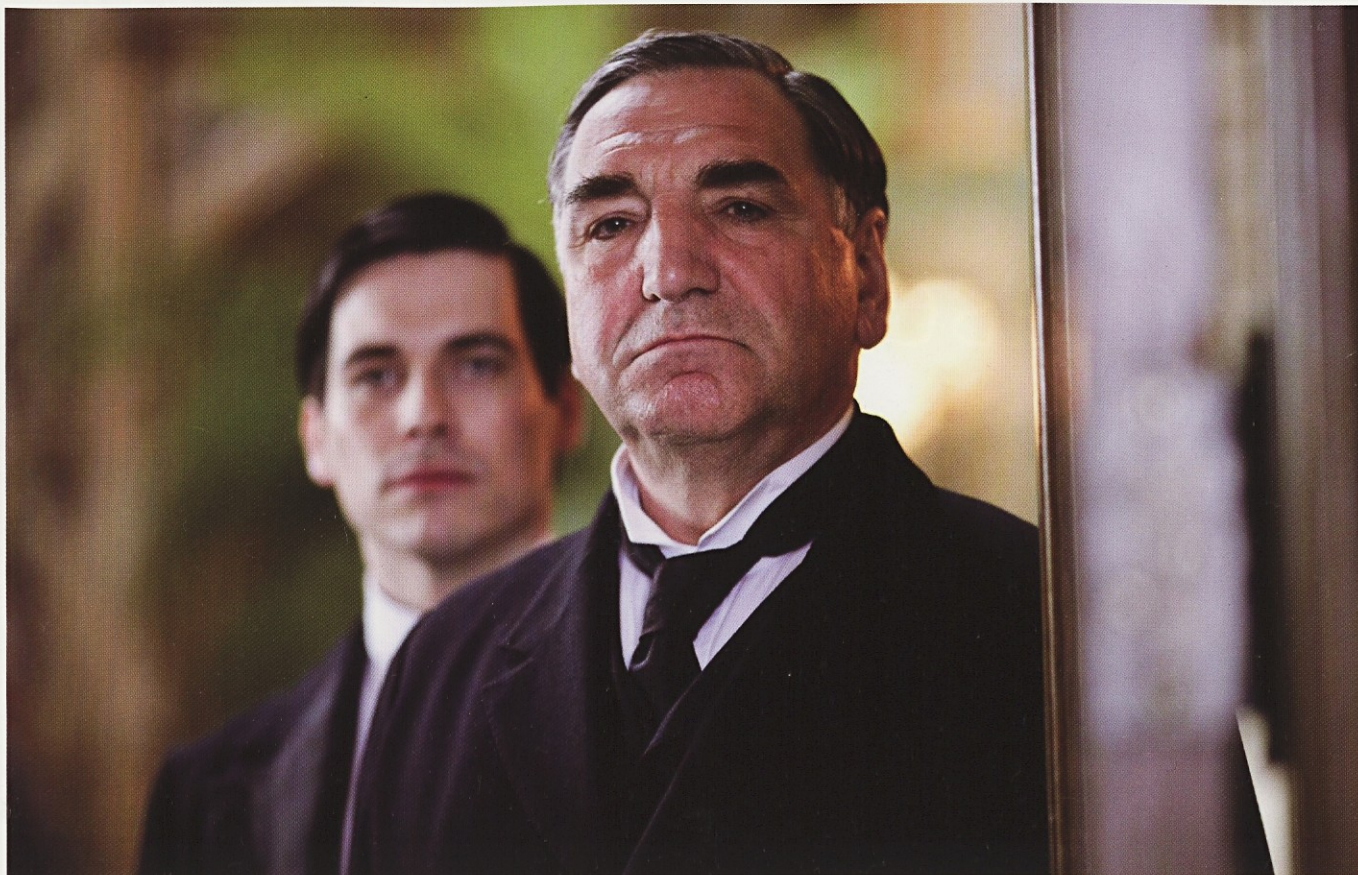
Prireditelji podelitve emmyjev za dosežke v večernem televizijskem terminu so letos vpeljali pomembno spremembo, ki je prinesla precej gorja filmom, narejenim za male zaslone. Zadeva je namreč takšna: po pravilih lahko organizator emmyjev (to je Akademija televizijskih umetnosti in znanosti) združi dve kategoriji nagrad v eno, kadar določena kategorija dve leti nima dovolj kandidatov za sestavo seznama 5 nominirancev. Takšno pomanjkanje se je zadnji dve leti dogajalo kategoriji za najboljšo miniserijo, saj sta bili denimo v letih 2009 in 2010 nominirani zgolj dve. Težava pa je v tem, da je ob ukinitvi te kategorije krajšo potegnila tista druga, in to je tista za najboljši televizijski film, ki takšnih problemov s številom kandidatov nikoli ni imela. Letos so tako podelili eno nagrado za najboljšo miniserijo in TV-film, vendar pa je prav letos število miniserij napričakovano spet naraslo, tako da so le-te na tem skupnem seznamu šestih nominirancev povsem izpodrinile filme – razmerje je bilo 4 miniserije proti le 2 filmoma! Samostojna kategorija za najboljši televizijski film, ki je v zadnjem desetletju s filmi, kot so *Um* (Wit, 2001, Mike Nichols), *Nekaj iz božjih rok* (Something the Lord Made, 2004, Joseph Sargent) ali *Preštevanje* (Recount, 2008, Jay Roach), ponudila nekaj učbeniških primerov kakovostnega »made for TV« filma, je z letošnjo nagrado miniseriji *Downton Abbey* (2010–) tako nasploh doživela dvojni udarec, da ne rečemo skoraj popoln izbris.

Miniserije so torej nehote kruto obračunale s filmi, kar je škoda, ker gre za dve obliki produkcije, ki sta sploh v dobi HBO-ja tradicionalno na zelo visoki ravni. *Stebre zemlje* (The Pillars of the Earth,

2010, Sergio Mimica-Gezzan) slovenski gledalci zavoljo predvajanja na nacionalki dobro poznajo, dejstvo, da ta serija sploh ni bila zmagovalna, pa najbrž že samo pove veliko o kakovosti letošnje ponudbe. Angleško producirana serija *Downton Abbey* prikazuje zgodbo o premožni družini, ki ji razkošna graščina zaradi togih dednih predpisov po smrti sorodnika na Titanicu leta 1912 polzi iz rok. Dovolj poglobljena, da ne prenese bežnega gledanja, s svojimi socialnimi temami dovolj zanimiva, da očara današnjega gledalca, vsekakor pa tudi izvrstno odigrana je ta serija povsem legitimna zmagovalka.

Na podobno kakovostno raven bi vsaj po igralski plati sodila tudi *Mildred Pierce* (2011) Todda Haynesa, od katere se je zavoljo 21 nominacij nasploh zelo veliko pričakovalo. Vsaj v tej kategoriji pa se je ta miniserija s Kate Winslet in z Guyem Pearceom znašla na precej konvencionalni strani ponudbe, tako da kljub dovršeni kulisi to ni bilo dovolj za preboj na sam vrh.

Edina miniserija, za katero se je že vnaprej vedelo, da ne bo prejela kípca, je bila *The Kennedys* (2011, Jon Cassar), samooklicani zgodovinsko zvest pogled na vzpon Johna F. Kennedyja z Gregom Kinnearjem, s Katie Holmes in Tomom Wilkinsonom v glavnih vlogah. Nad to miniserijo je vseskozi lebdel zlovešč oblak kontroverznosti, ko so mnogi poznavalci slavne družine povzdignili glas, da še zdaleč ne gre za strokovno potrjeno preslikavo zgodovinskih dejstev, temveč za nič drugega kot desničarsko propagando. To pa se je v začetku leta na spletu sprevglo v pravo gonjo proti ustvarjalcem



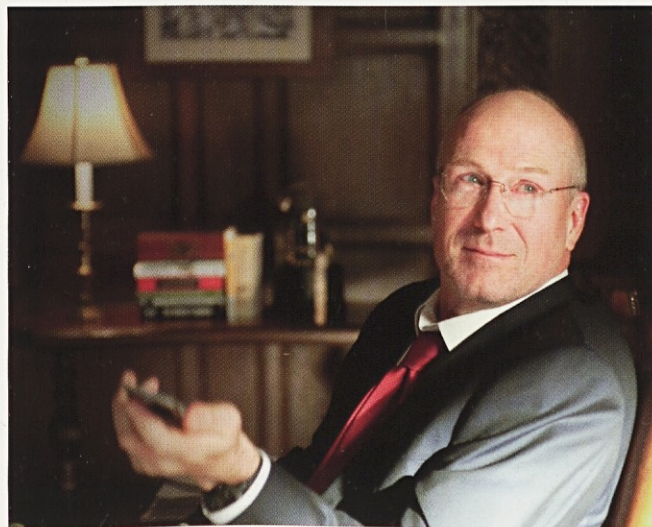
Downton Abbey

(glej denimo temu namenjeno spletno stran [stopkennedysmears.com](http://stopkennedysmears.com)). Čeprav so se ti kritiki spravili na zgodnji osnutek scenarija, so bila njihova prizadevanja uspešna – serijo so na History Channelu, kjer naj bi jo prvotno predvajali, zavrnil.

Če bi iz res smešnega zastopstva dveh filmov izločili slabšega, potem bi to bil zagotovo *Cinema Verite* (2011, Shari Springer Berman in Robert Pulcini) s Timom Robbinsom, z Diane Lane in Jamesom Gandolfinijem. Gre za vpogled v prvi resničnostni šov v ZDA, ko so kamere vstopile v domovanje družine Loud in namesto sanjske ameriške idile začele »v živo« razgaljati njihov postopen razpad. Narativno zelo flegmatična zadeva, ki komajda vzpostavi kanček suspenza in več časa nameni ustvarjanju takratnega vzdušja, tako v smislu mode kot z »retro« obdelavo podobe, s tem pa kar malce zanemari gledalca.

Ravno nasprotno od *Too Big To Fail* (2011, Curtis Hanson), boljšega od obeh filmov, ki uspe s svojim gostim in poglobljeno strokovnim bančnim diskurzom podati zanimiv vpogled v bančni sektor. Film spremlja postopen propad banke Lehman Brothers s perspektive ameriškega finančnega ministra Henryja Paulsona (William Hurt) v času novodobnega finančnega potopa. Še posebej za gledalce v naši tranzicijski družbi ta film predstavlja malce nasprotno perspektivo od levičarskih naracij, s katerimi smo v filmskem mediju soočeni pri nas, in poskuša pokazati, kako bančno črpanje državnih sredstev ni nujno pot brez vsakršnih trenj in nasprotij. Vsekakor letošnji najpomembnejši prispevek h kakovostnim TV-filmom na emmyjih – kar je od njih pač ostalo.

Še pripis: vsem spremembam navkljub HBO še vedno drži monopol nad kakovostno produkcijo TV-filmov, saj sta oba, tako *Too Big To Fail* kot *Cinema Verite*, prišla izpod njegovega okrilja.



Too Big To Fail

## V glasaševalec srca

Marko Bauer



Richard Clayderman se vrača. Rojeni Parižan Philippe Pagès, predelan v kristal Salzburga, tranzicijski učitelj, »semiklasični« mag vmesnega, prehodnega stanja, z besedami Nancy Reagan »princ romantike«, čeravno manj razmahana od Liberaceja, klavir ni le tolkalo, je tudi ženski vrat, ramena, hrbet. Na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta, na prehodu iz bratstva in enakosti v svobodo, je zasedel večminutne bloke med oddajami, prototip TV-prodaje, v katerih so odzvanjali in pozvanjali izvlečki z njegovih romantičnih albumov/kompilacij, vsak intermezzo – od vožnje z dvigalom prek videostrani do čakanja na telefonski liniji – je bil njegov termin, Vangelis je skrbel za avize. Tako se je prek srečanja t. i. klasike in šlagerja, »v glavo vbitih motivov«, znanih melodij velikih skladateljev in včasih tudi precej manj velikih skladateljev, uvajala vzgoja srca, pri čemer so bile v pomoč in vodstvo vsaj še knjige o bontonu in zbirke aforizmov, znanih misli velikih mislecev. Iz te prajuhe so se v nadaljevanju valili Blagne in Junkar, Eroičarji, Izmajlova, Bukovčeva ...

Dana kulturosfera vsemu temu navkljub ni dojela niti osnovne lekcije in še naprej ločuje med popom in arijo. Claydermanova vrnitev ustvarja zmešnjavo med reminiscenco prvih kapitalističnih korakov, regresijo in obstalostjo – v času ali časa odsotnosti, ko enako počnejo punk/new wave, zlata popevka, narodnozabavna itd., če za trenutek nasedemo žanrskim delitvam. Marsikatera gospa seveda viha z nosom, ker jo je tako pomentoriral bichon frise na klarinetu. S sindromom prve dame je napredovala do festivalov in abonmajev, na katerih prav tako prevladujejo romantiki, a so

na njih zvečine servirani v unabridged, »nepopulizirani« različici, kot melo(s)drama, razbaletena opera, družabni spektakel s patino, ki ga je do neke mere nujno kombinirati s chilloutom komornega intimizma kakega Schubertovega kvarteta. Medtem ima druga dunajska šola s serialističnimi nasledniki, drugod že zdavnaj manierizem slavnostnih večerij, na katerih in čez katere benti Thomas Bernhard, praktično (redke izjeme so v sendviču s sprejemljivejšim) prepovedan vstop v Križanke ali Cankarjev dom. V tej partituri-diagnozi ni mogoče čakati in dočakati refrena, za katerega velja, da je oprijemljiv kakor uspeh.

In vendar denar, četudi denacionaliziran, ne more biti starejši od 20 let, in tudi če bi bil, ne bi zacementiral brezna med kulturo in umetnostjo. Oblika je skrepnela, pri čemer se lahko le obnavlja ugotovitve Adornove Sociologije glasbe, ostali so rituali resentimenta in ritualizniki. Elita ne obstaja, je le hlepenje tistih, ki to besedo sommeliersko vrtničijo po ustni votlini, in so samotarski obstranci, spregledanci, pozabljeni, čeprav se jih časti, vsaj njihov brand, ob nekoliko preokroglih obletnicah. Tako kot Bach ustvarja samoto, romantiki (vsaj v romantični izvedbi) producirajo oziroma reproducirajo osamljenost. Prva je monada, ki občasno spušča navznoter, drugo limonada, ki brez prestanka curi navzven.

V razmerah tehnokracije, kjer Kafka požre Thomasa Manna, ni prostora niti za malomeščane. Pod obnebjem politehnike se sega po robčku, nostalgiji za polizobrazbo.

# Mitja Reichenberg:

## Poslušajmo filme: filmska glasba skozi zgodovino in uho

Peter Žargi

Mitja Reichenberg, avtor številnih del, ki se tako ali drugače dotikajo poslušanja, vrednotenja in analiziranja filmske glasbe oziroma eden najopaznejših slovenskih akterjev tega področja. Njegova najnovejša knjiga *Poslušajmo filme: filmska glasba skozi zgodovino in uho* (Umco, 2011) je preurejen skupek poglavij mesečne kolumne, ki je med leti 2008 in 2010 izhajala v *Kinotečniku*, po avtorjevih besedah pa je namenjena tako študentom sorodnih smeri kot tudi širši javnosti, ki si želi več vpogleda v razumevanje filmske glasbe. Vsako od petnajstih poglavij je posvečeno določenim žanrom, skladateljem ter režiserjem in zgodovini, vsa pa povezuje poučevanje poslušanja filmske glasbe.

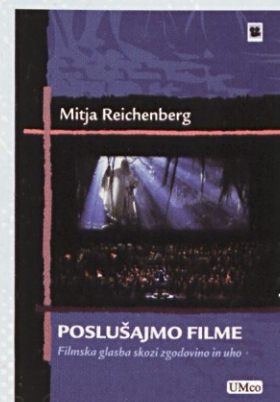
*Poslušajmo filme* je vsebinsko široko zastavljeno delo, četudi kot »le« zbornik že objavljenega, in deluje na različnih, a prepletajočih se nivojih, med drugim na zgodovinskem, pedagoškem in socio-kulturološkem. Zgodovinski vidik presega skupek enciklopedičnih navedkov in je obdelan s poznavalsko natančnostjo. Avtor se dotakne začetkov filma in kasneje filmskega zvoka ter izvora sodobne montaže; nekaj strani posveti tehniki zapisovanja zvoka; opiše prehod na zvočni film in spreminjajočo se vlogo zvoka ter uporabo klasične glasbe v filmu skozi čas; preleti glasbo slovenskega filma in njene ustvarjalce ter poda interpretativno popotnico vrsti skladateljev in njegovim stvaritvam, vse do najnovejših filmov.

Knjiga je mnogo več kot le zgodovinski prelet; vseskozi prisotna pedagoška plat spisov razkriva željo po razsvetljevanju s strani navdušenca in strokovnjaka, ki je imel možnost uvideti širino in večplastnost nečesa in mora to sedaj deliti. Avtor si želi, da bralec spregleda, da vidi kompleksnost filmskega zvoka (glasba bi bila tu preozek pojem) in njegovo lepoto, moč njegove govornice – a vendar ne ponuja in ne odobrava bližnjic. Od bralca oz. učenca Reichenberg pričakuje napor in to je ena izmed najsvetlejših točk njegovih spisov. Razumevanje glasbe zahteva celega človeka, trud, ki ga človek vloži v samoizobraževanje, pa je poplačan ob nadaljnjem poslušanju. Kritičen je do povprečnosti in (kulta) kulturne identitete ter glasbenega elitizma; in četudi bi marsikdo ravno njegov pristop napora in do neke mere teoretskega zaledja, ki ga terjaja kot predpogoj za boljše razumevanje glasbe, označil za elitističnega, se zdi Reichenberg sposoben spoštovati sleherni glasbeni žanr in stil.

Slednje je sicer v nasprotju z občasnim vtisom, ki ga avtor vzbudi ob omembi šolanja skladateljev kot skorajšnje nujnosti in ne le prednosti (kar bi z napačno interpretacijo kaj hitro izničilo vpliv

skladateljskih samoukov, kot sta na primer Vangelis in François de Roubaix), vendar je ta vtis tudi posledica na trenutke okorele izraznosti knjige. Le-ta je glavni in edini problem tega dela in nas vrne na prej omenjeni trud ob poslušanju. Avtor namreč ob komentiranju glasbe in zvoka povzema zajetno število mislecev od Adorna do Žižka, s čimer razpravo o filmski glasbi popelje v filozofske vode, a tega ne izpelje vedno uspešno. Njegove misli in vprašanja prepogosto obvisijo v zraku, ujete med zgodovinskimi dejstvi in bolj poljudnoznanstveno analizo. Reichenberg se, ironično, sam sprašuje, koliko lahko razumemo filmsko glasbo brez ustrezne teoretske podlage – in čeprav se z njim strinjam, da ravno ta podlaga pogosto pripomore k razumevanju umetnosti, avtor zahteva od bralca morda preveliko predznanje filozofije, da bi bilo njegovo sporočilo res prodorno. Tako razprave ne delujejo vedno jasne in dovršene, predvsem pa ne dovolj podprte s konkretnimi primeri. Oziroma, vprašanje o teoretskem predznanju kot predpogoju za boljše razumevanje glasbe lahko prenesemo na razumevanje knjige ali pa katerekoli druge umetnosti.

Skratka, knjiga je polna zanimivih informacij, opaznanj in smerokazov za različna razmišljanja; vendar sta ji do neke mere v napoto njena narava zbirke kolumn, ki celoti na trenutke srka koherentnost, in pa filozofska ohlapnost. Avtor je veliko uspešnejši, ko navaja različne poglede Prokofjeva in Stravinskega na vlogo latinskih besedil v filmski zborovski glasbi, ko analizira *Aleksandra Nevskega* in uporabo Bachove *Toccate in fuge v d-molu* v filmih; v bolj abstraktnih vodah pa se knjiga občasno prelevi v filozofski *Kdo je kdo ...* Kljub tem pomanjkljivostim je *Poslušajmo filme* poučno branje, pri katerem smo z Reichenbergove strani spodbujani k čudenju, nadaljnjemu raziskovanju in predvsem poslušanju.





# Žalostne punce Metoda Pevca

## Lahko noč, gospodična

Špela Barlič

Metod Pevca med domačimi filmarji velja za režiserja, ki ga najbolj zanimajo odtenki ženske psihe in najbolj vznemirja problematika odnosov med spoloma. Pevca ima ženske preprosto rad. Njegove junakinje so vedno ženske na mestu, krepke in odločne, čeprav tudi malo boemsko zasanjane, moški, s katerimi delijo svoja življenja, pa so velikokrat slabi, ki jih slej kot prej razočarajo, če jih punce ne izberejo s kirurško natančnostjo in preroško jasnovidnostjo. Spomnite se filmov *Pod njenim oknom* (2003) in *Duše*, ki zaman išče srečo v senci poročenega moškega, *Estrellita* (2007) ter osuple Dore, ki po moževi smrti izve še za njegovo drugo, malo manj spodobno življenje od tistega, ki sta ga živela skupaj, in Tine, ki se v filmu *Hit poletja* (2007) otepa jastrebov, ki skušajo na vse mogoče načine izkoristiti njeno ranljivost.

Če rečemo, da Pevčevi filmi odraščajo skupaj z njegovo osrednjo igralsko muzo, Polono Juh, to še posebej velja. V filmu *Pod njenim oknom* je bila deklica na pragu odraslosti, deklica, ki išče svoj prostor pod soncem in moškega, s katerim si bo delila ta košček sveta. Po nekaj stranpoteh ga je le našla v mladem Jaši, zdaj pa je minilo kar nekaj let in, kot se pogosto zgodi, je vse skupaj postalo nekam plehko, mlačno, brez prave vsebine in življenjskega soka. Njen mož je pred čustveno omrtvičenostjo in govtajočo prozaičnostjo družinskega življenja zbežal v toplo naročje sodelavke, ki je še dovolj sveža, da ne more biti dolgočasna, Hana pa se je pred njegovimi lažmi umaknila nazaj k mami. Ja, Duši se je zgodilo resnično življenje in Jaša je zrasel v Samota.

Hana iz filma *Lahko noč, gospodična* (2010) je le še ena v vrsti Pevčevih žalostnih deklet. Čustvena, malce melanholična idealistka, načelna gospa in ljubeča mati, skratka fejest punca, ki jo moški dosledno puščajo na cedilu. Dekle z veliko moralno integriteto torej, problem je le v tem, da sprejema odločitve, ki nekako ne sodijo v ta kontekst in liku jemljejo kredibilnost. Recimo to, da čeprav je ves čas predstavljena kot dobra in odgovorna mama, pusti otroka pri možu, ki ne ve niti tega, kje ima hči ortodonta, z argumentom,

da »naj bo pa še on malo mama«. Ali pa to, da tekom celega filma niti enkrat čustveno ne izbruhne, medtem ko se ji življenje sesuva na glavo. Hana tako na tanko niansira svoje emocije, da se zdi kar malo prazna. Pravzaprav lahko podobno rečemo za vse filmske like; namreč to, da so precej stereotipni in nezanimivi. Na moškem delu spektra imamo prototip uspešnega moškega v srednjih letih, ki mu delo pomeni več kot družina, dobrodušnega medvedka, ki ga nobena ženska ne opazi, ker je pač preveč preprost in ni dovolj velika baraba, da bi vzbujal zanimanje, tu pa je seveda tudi vihravi zapeljavec, neulovljivi šarmer, lómilec ženskih src Lev (v podobi Jana Cvitkoviča). Na ženskem polu se drenjajo Hana, raz(o)čarana ženska, ki ji je kriza srednjih let odnesla moža, njena seksi šefica, karieristka, ki nima težav s seksom za eno noč, in požrtvovalna mama, ki je vse življenje za blažev žegen v zakonu stiskala zobe in upala, da vsaj hčerka ne bo ponovila njene zgodbe.

Pa jo je in potem je padla še na osladne klišeje, ki jih je zanj napletel Lev. Saj ne, da njena zgodba ne bi bila verodostojna. Nasprotno, to je zgodba, v kateri se bo našla marsikakšna ženska, ki je vse stavila na družino in nato ostala praznih rok. Problem je v kombinatoriki; v tem, da je možnih kombinacij odnosa med moškim in žensko toliko, kolikor je različnih parov, v Pevčevih filmih pa vse prepogosto gledamo tistega, v katerem je ženska dobra, krepkna in zaljubljena v ljubezen, moški pa jo poskušajo izkoristiti ali kako drugače prinesiti naokoli.

Nič ne pomaga, da se Hana giblje v okolju, ki daje občutek, kot da bi nekdo brkljal po vrečki s pisanimi konfeti. Snemalne lokacije so kičasto fotogenične, Hanina izbrana garderoba se barvno vedno lepo ujema z interierji, ti pa so tako harmonično skonstruirani (še celo mizarska delavnica je videti čedna in prijetna kot na ilustraciji iz kakšne otroške slikanice), da se je težko znebiti občutka, da gledamo le kulise, za katerimi ni nič drugega kot tema snemalnega studia, čeprav bi tam zadaj morali slutiti resnično življenje. Tako pa animirani pravljlični inserti, ki v filmu *Lahko noč, gospodična*



nadomeščajo modrosti Zlatka Šugmana iz predhodnika *Pod njenim oknom*, sploh niso videti tako zelo neumestni, kot bi bili sicer.

Kakorkoli že, lepo je, da nekdo snema filme o naših puncah, in očitno je, da je Metod Pevec s Polono Juh spletel lepo ustvarjalno vez. Tudi sicer zna Pevec dobro voditi svoje igralce in med njimi izbrskati tudi kakšne nove obraze, ki jih na filmu ne vidimo prav pogosto (lepi presenečenji sta recimo Igor Žužek v vlogi mizarja Mira



in Mila Fürst v vlogi Hanine hčerke Anje). Vendar pa to ne spremeni dejstva, da ima *Lahko noč, gospodična* precej omejen domet, saj nagovarja le tisti majhen krog višjega srednjega razreda, ki prebiva za debelimi zidovi meščanskih hiš stare Ljubljane in pozna le križe in težave ljudi, ki se jim ni treba ubadati s problemom preživetja in se zato toliko bolj ubadajo z vprašanjem lastne samorealizacije. Če vprašate mene, pojdite raje gledat *Aleksandrinke*. Tam boste našli resnične ženske in Pevca v najboljši formi.

# Aleksandrinke

Tina Poglajen



Med drugo polovico 19. stoletja in 2. svetovno vojno je predvsem iz slovenskega Primorja v Egipt emigriralo veliko žensk, ki so, predvsem v Kairu in Aleksandriji, opravljale delo varuš, dojlj, kuharic in sobaric. Odhajanje je bilo tako množično, da se je zanje uveljavil skupen izraz alexandrinke. Pojav je zanimiv predvsem iz sociološkega vidika, saj ni ustrezal takratni konvencionalni delitvi dela po spolu – v Egiptu, kjer se je ob gradnji Sueškega prekopa in po njegovem odprtju leta 1869 povečalo število evropskih podjetnikov, je bila zaradi kulturno-religioznih razlogov potrebna namreč predvsem tuja ženska delovna sila.

Od dokumentarnega filma *Aleksandrinke* (2011, Metod Pevec) bi torej nemara pričakovali ukvarjanje z ravno to specifično razsežnostjo pojava. Torej z raziskovanjem njihove subjektivitete, razlogi za in doživljanjem same emigracije, z ločenostjo od bližnjih, morebitnimi občutki odtujenosti v povsem drugačnem kulturnem okolju ter ob soočenju z nenadno ekonomsko (in čustveno) neodvisnostjo in svobodo.

Namesto da bi film izrabil priložnost za vzpostavitev teh žensk – alexandrin – kot subjektov, pa se raje oprime definiranja njihovega obstoja v odnosu do drugih oziroma v okviru tradicionalnih ženskih vlog – torej mati in žena. V skladu s tem se tako večina pripovedi



nastopajočih osredotoča na lastno doživljanje (ne)materinskosti aleksandrink, pa naj gre za njihove egiptovske varovance ali pa njihove biološke otroke. Medtem ko njihovi varovanci vsi po vrsti izražajo naklonjenost svojim slovenskim varuškam, ki naj bi bile boljše od drugih že samo zato, ker so bile Slovenke (film se ne ustavi pri nacionalno pogojenem značaju Slovenk, ki naj bi bile pridne, poštene, prijazne in seveda tudi lepe; Francozinje naj bi bile prevzetne, Avstrijke in Angležinje pa stroge in neprijazne), so po drugi strani pripovedi njihovih bioloških otrok, ostalih v Sloveniji, polne zamer in občutkov zapuščenosti.

Film je pravzaprav obseden z vprašanji slovenstva in starševstva oziroma predvsem z ženskim delom obeh vlog, torej s Slovenkami in z materami – še bolje, z nezadostno izpolnitvijo le-teh. Celo narator, ki naj bi v dokumentarnem filmu predstavljal nek objektivni, uravnotežen pogled na tematiko, tu uporablja jezik, nasičen s čustveno obarvanimi in arhaičnimi izrazi. Med drugim tako pove, da je slovenska »dežela pogosto menjala gospodarja«, da je bila Aleksandrija »razvajeno, prestižno mesto, [ki] je potrebovalo zanesljivo in moralno nesporno delovno silo« (kar naj bi Slovenke *de facto* bile), da so bile »zadolžene za tisti del materinstva, ki se je bogatim materam zdel dolgočasen«, saj so raje »hodile po klubih in kartale ali pa se pogovarjale po telefonu«. Aleksandrinke naslavljajo kot »družinske matere in žene«, ki jih egiptovskim ženskam postavlja v glorificiran kontrast preprostosti, kmečkosti in »prave«, požrtvovalne materinskosti.

Vendar pa, z grenkobo ugotavlja avtor, poštenih materinskih Slovenk ni dovolj za cel svet, tako da je prav te materinskosti zmanjkalo v družinah aleksandrink, ki so ostale v Sloveniji. Druga polovica filma je tako skoraj v celoti namenjena izpovedim ljudi, katerih matere so bile aleksandrinke. Za nekatere od njih so poskrbeli drugi ljudje, za nekatere pa nihče, vendar je v vsaki od pripovedi krivda za njihovo osamljenost in kasnejše težave v življenju (celo za deportacijo v Auschwitz!) krivda implicitno materina zaradi izneverjenja (domnevno obstoječemu) materinskemu gonu ter nenadomestljivosti biološke vezi med materjo in otrokom. Moški – očetje so komajda omenjeni, če že, nastopajo v vlogah žrtev, saj so zapuščeni možje, ali pa povzdignjenih dobrotnikov, ker so v odsotnosti žensk poskrbeli za lastne otroke, z implikacijo, da je to primarno materina dolžnost. Ena izmed nastopajočih tako na primer pove, da je »po pismih vedela, da je [njen oče] dober oče«,

četudi ga ni prav pogosto videla (ker je v tujini služil denar), druga dva pa govorita o tem, kako plemenito njun oče ni »držal jeze [na njuno mamo, ki se je medtem] imela dobro s tistim Mahmudom«, medtem ko je on »preživel družinico skozi tiste težke čase« (četudi je bila mama tista, ki je družino preživljala iz tujine).

V delu filma, ki domnevno najostreje obsodi negativen odnos takratne duhovščine do aleksandrink oziroma njihove emigracije, izvemo, da so bile obtožene, da v Egiptu živijo v razvratu in si denar služijo s prostitucijo. Vendar pa je protargument na take obsodbe, ki ga ponudi film, bolj klavrn: aleksandrinke naj bi bile »zelo pobožne [in naj bi veliko] hodile k maši.« Veliko časa naj bi preživele pri samostanskih »sestrah, cerkev pa je poskrbela za dobro zaščito in duhovno oskrbo.« Tudi denar so si prislužile »pošteno« in s trdim delom (kar očitno ne velja za delavke in delavce v seksualni industriji). Ista problematika je bila sicer naslovljena tudi v lanskoletnem TV-filmu *Pisma iz Egipta* (2010, Polona Sepe), ki pa je že v izhodišču zastavljen kot opozorilo na takratno in aktualno neenakost med spoloma in se torej (bolj ali manj uspešno) odločno postavi na stran prikrajšanega, torej ženske, tudi s poskusom vzpostavljanja njenega zornega kota kot izhodišča za celotno pripoved.

Kljub dejstvu, da je bilo v času snemanja še živečih le nekaj aleksandrink in torej možnosti za več njihovih pričevanj ni bilo, bi lahko film do svojega subjekta (?) zavzel drugačno, bolj kritično stališče. Intervjuji s še živečimi aleksandrinkami se bolj kot kaj drugega čutijo kot njihovo odgovarjanje na točno določeno zastavljena vprašanja o revščini in ugledu v tujini, s čimer so oropane vsakršnega aktivnega odločanja in izbire. Prav tako prebrani zapisi že pokojnih pripadajo večinoma njihovim bližnjim, vse skupaj pa izzveni v nekakšno obsodbo njihove odsotnosti. Čustvena manipulacija z gledalcem osebne tragedije ljudi v *Aleksandrinkah* prenese na ideološko in politično konzervativno raven. Metod Pevca je v nekem intervjuju izjavil, da je ob snemanju tega filma ugotovil, da »prirojen materinski nagon ne obstaja« in da je to »tragedija«. Ob tem bi bila morda na mestu cinična opazka, da bi lahko v zvezi s to tematiko morda prebral kakšno strokovno literaturo, pa mu morda tega filma sploh ne bi bilo treba posneti. Najhuje pri vsem skupaj pa je, da je ves seksizem *Aleksandrink* zakrinkan v nekakšen lažen feministični manifest, kar je, bi se dalo reči, tudi sicer nekakšna rdeča nit filmov Metoda Pevca, samooklicanega »filmskega ginekologa«.



# Deviški ples smrti

## Z vidika filmske fotografije Vilmosa Zsigmonda

Simon Tanšek, ZFS

Deviški ples smrti je stara madžarska balada o hudiču, ki zvali mlado dekle na ples in ji ukrade dušo. Je pa tudi naslov madžarsko-kanadsko-slovenskega koprodukcijskega filma o dveh bratih. Film o Steveu, ki se po dvajsetih letih nepričakovano vrne v Budimpešto in se začasno naseli pri svojem bratu koreografu Gyuli in njegovi partnerki plesalki Mari in tako vdre v njuno življenje ter v utečeno pripravo vaj plesnega zbora.

Direktor fotografije pri *Deviškem plesu smrti* (A halálba táncoltattott leány, 2011, Endre Hules) je bil legendarni Vilmos Zsigmond. Težko je pisati o delu direktorja fotografije, ki je bil kar trikrat nominiran za oskarja, in sicer s filmi *Lovec na jelene* (The Deer Hunter, 1978, Michael Cimino), *Reka* (The River, 1984, Mark Rydell) in *Črna dalija* (The Black Dahlia, 2006, Brian De Palma), ter ga prejel z *Bližnjimi srečanji tretje vrste* (Close Encounters of the Third Kind, 1977, Steven Spielberg); ne moremo pa niti »njegovih« filmov kot so *Odrešitev* (Deliverance, 1972, John Boorman), *Slike* (Images, 1972, Robert Altman), *Maverick* (1994, Richard Donner) ter *Prikazen in senca* (The Ghost and the Darkness, 1996, Stephen Hopkins).

Na začetku filma, ko Steve prispe v Budimpešto, je vreme težko, turobno in deževno, barve so zelenosive, v oko pa bode zamolkla rumena svetloba žarnic. Kamera spremlja Stevea z vožnjo, pri kateri uporablja zoom objektiv. Vse to nam pričara občutek iz časa železne zavese čez srednjo Evropo, ko je Steve zapustil Madžarsko.

Steve se najprej naseli v hotelu, katerega interierji so posneti v težkih monokromatskih zelenkasto rjavih barvah. Barve v scenografiji skorajda ni. Skozi okno hotelske sobe vidimo široke, prazne, nočne ulice Budimpešte. Naslednji dan Steve obišče brata Gyula, ki vodi vajo plesnega zbora. Skozi ves film se pojavlja temna lokacija kletne dvorane za plesne vaje. Direktor fotografije jo je naredil še bolj temačno, saj uporablja klasično postavitve direktne trde gledališke luči, priznava večkratne sence na obrazu plesalcev, stenah in podlagi. Luči ne dela prefinjene, ampak jo pušča grobo.

Ko kamera snema ples zbora, je vedno v gibanju, velikokrat pa vidimo tudi refleksijo plesalcev v tleh. Kamera živi z glasbo in gledalec s tem prej začuti kinetiko plesa.

Paralelno s plesom množice je montiran solo tek Stevea, ki je prikazan upočasnjeno in se spoji s kadri plešoče množice. Upočasnjeni posnetki teka solo tekača v svetlem dnevu – to je edina scena, posneta v sončnem vremenu – in posnetki plešoče množice v temnem prostoru delujejo oboji zelo impresivno, a hkrati vizualno zelo različno. S slikovno upodobitvijo in s paralelno montažo je poudarjena razlika med edincem in množico.

Kasneje se Steve preseli k svojemu bratu Gyuli in Mari. Interierji so še vedno rjavozeleni, sence teles padajo na stene stanovanja, temna stran obrazov je velikokrat neizrisana, kar vse spominja na fotografijo novega vala. Vilmos Zsigmond uporablja na tej lokaciji zanimivo kombinacijo svetlobe, ki prihaja skozi žaluzije, toda v črčinah mu ni mar za detajl. Črno pušča črno, brez risbe, kar daje sliki težak pridih in odraža duševno stanje glavnih likov.

Naslednja vidna sprememba stila svetlobe je, ko Steve obišče svojega očeta, ki ga igra Boris Cavazza. Družina priredi večerjo v meščanskem slogu, takšna je tudi scenografija. Kakovost svetlobe je klasična, neagresivna, kot da je oče vedno ostal zvest meščanstvu, a še vedno prevladuje pečat monokromatsko rjavozelenih barv.

Toda malo kasneje, po večerji, ko gresta brata k bregu Donave, se zopet vrnemo k »težki« svetlobi, mogoče najtemnejši sceni v filmu. Obraza ste zelo temna, skoraj neprepoznavna, toda v ozadju vidimo agresivne, presvetljene, moteče refleksije na vodni površini, kar nam daje občutek nezbranosti. Svetloba zopet odlično razpira in podpira notranje stanje likov. Brata namreč govorita o travmah v otroštvu. Sekvenca je zelo temna, edina svetloba, ki ju osvetljuje, pa je boleče rumena svetloba obrečnih svetilk.

Naj omenim še osvetljavo obrazov v dnevni scenah. Ko gresta

Steve in Mari na vožnjo z vzpenjačo na razgledno točko nad Budimpešto, so obrazi temni, Vilmos Zsigmond ju pušča v silhueti. Gledalec lahko uživa v mogočni arhitekturi Budimpešte, medtem pa teče dialog o navezanosti Stevea na domovino in rodno mesto.

Tudi povsod drugje so obrazi precej temni, osvetljeni so grobo, sence na obrazu prevladujejo.

Razlika je le Gaby, mlada plesalka. Ona je prikazana svetlo, pleše svoj ples v nežni beli svetlobi, edino njo soplesalec dvigne visoko v snop sončne svetlobe ... Za njo reče Gyula, da je neizkušena, naivna in nedolžna ... in seveda končata skupaj v postelji in seveda dobi vlogo device.

Kasneje gre Steve v Montreal iskat denar za plesno predstavo. V tem montrealškem delu je atmosfera popolnoma drugačna kot v madžarskih delih filma. Montreal je prikazan svetlo in prijazno, obrazi so svetlejši, mehka prijetna svetloba pada skozi žaluzije, uporabljajo se tekoči steadycam premiki, scenografija pisarniških in poslovnih prostorov je zahodnjaška in ne čutimo nobene utesnjenosti.

Na koncu filma se sekvenca zadnje generalne vaje s pomočjo gibanja kamere in prefinjene montaže prelevi v premierno predstavitev, medtem pa se zgodi še groznja Steveu, za katero tudi ne vemo, ali je le del plesa, imaginacije ali je realna. Skratka, ob

ogledu tega filma večkrat plešemo na robu, ko se začnejo stanja realnosti in plesa prepletati ali kot bi rekli v filmu *Deviški ples smrti*: »Če ne plešeš s hudičem, sploh ne plešeš.«

Naj bo dovolj primerov. *Deviški ples smrti* je na prvi pogled narejen svetlobno zelo površno. Če ga ne gledamo pozorno in če ne vidimo celote, lahko dobimo zelo napačen vtis. Če se mu posvetimo globlje, pa vidimo, da gre za prefinjeno in svetlobno zelo domišljeno filmsko delo. Groba svetloba podpira in pomaga razumeti psihično stanje prikazanih likov, gibanje kamere pa se podreja vsebini in glasbi.

Vilmos Zsigmond ostaja v vsakem primeru eden največjih slikarjev filmskega platna, pa naj gre za klasični dramski film ali pa za malce drugačno delo, v tem primeru bi lahko rekli plesno dramo, v kateri služi pripoved predvsem kot krinka za ples.

Ob koncu pa še anekdota ... Film je bil posnet na digitalno kamero, in ko so del filma snemali v Sloveniji, je imel direktor fotografije Vilmos Zsigmond predavanje (op. ured.: obstaja zapis pogovora z njim in je na razpolago v *Ekranu*, marec 2011). Slovenski direktor fotografije Tine Perko ga je vprašal, kakšni so zanj občutki ob tej razliki sedaj, ko se snema na digitalno kamero, in kakšni so bili prej, ko se je snemalo na 35-milimetrski filmski negativ. Vilmos Zsigmond pa je le kratko odgovoril: »Kaj 35-milimetrov, mi smo včasih snemali na 65-milimetrski trak ...«





# Che - novi človek

Denis Valič

Če sta nam oba predhodno omenjena igrana filma poskušala podati »objektiven« portret Ernesta Guevare, pa nam Tristán Bauer v filmu *Che – novi človek* (*Che. Un hombre nuevo*, 2010) ponuja veliko bolj intimno srečanje s Chejem. Dejstvo, da se je avtor odločil za formo dokumentarca, je na prvi pogled morda presenetljivo, a kmalu lahko ugotovimo, da nikakor ne nelogično. Bauerju so namreč Chejeva žena in bolivijske vojaške oblasti omogočili dostop do še nikoli uporabljenih arhivskih materialov, ki so izrazito osebne narave. Bauer se je seveda jasno zavedal, kaj je dobil v roke: material, ki bi mu lahko omogočil, da se med vsemi, ki so se namenili ustvariti Chejev portret, morda še najbolj približa tistemu, kar bi lahko bil »resnični« Che. A ne le to – v roke je dobil tudi material, katerega čustveni naboj (seveda pa tudi zgodovinski pomen) je tako silovit, da kar kliče po nagovoru gledalca. Tako Bauer enega izmed asov iz rokava potegne že na samem začetku in učinek je skoraj šokanten.

Če bi Ernesto Guevara v teh dneh vstal od mrtvih in se sprehodil po ulicah katerega večjih urbanih središč na Zahodu, bi bil nedvomno navdušen. No, vsaj sprva. Namreč, že ob kratkem sprehodu po mestu bi gotovo uzrl vsaj kakšno stilizirano podobo samega sebe, kar bi v njem gotovo prebudilo upanje, da njegova revolucionarna misel še živi. Ko bi nato te iste podobe sebe samega zagledal še na majicah, čajnih skodelicah, plakatih, morda celo toaletnem papirju, bi bil verjetno že skoraj prepričan, da mu je revolucijo uspelo izvoziti ne le v preostale južnoameriške države, pač pa tudi v samo leglo gnilega kapitalizma, na dekadentni in utrujeni Zahod. A z enako gotovostjo lahko domnevam, da bi že ob kratkem razgovoru z enim teh posameznikom, ki si danes ponosno lastijo njegovo podobo (pa naj se ta nahaja kjerkoli že) in ki so s tem prispevali k temu, da je Ernesto, imenovan Che, danes ena najbolj prepoznavnih ikon množične popularne kulture, od razočaranja in žalosti ponovno umrl.

Spoznal bi namreč, da se je v tem času, ko množice, še vedno omočitne od potrošniške ekstaze, ne zmorejo niti kritičnega premisleka družbenih razmer (kaj šele, da bi premogle željo po revolucionarnem spreminjanju le-teh), za njegovo idejo izgubila vsaka sled. Che je danes le še izpraznjeni označevalec, silhueta na takšni ali drugačni podlagi. Zato ne preseneča, da je v zadnjih letih, ko se družbene razmere znova močno zaostrujejo in se prepada med ekonomsko elito in deprivilegirano večino znova pogloblja, vse več poskusov, da bi se v ta izpraznjeni označevalec vrnilo vsebino. Tudi na področju filmske produkcije. Kar spomnimo se: Walter Salles je posnel *Motoristov dnevnik* (*Diarios de motocicleta*, 2004), v katerem nam predstavi mladega Ernesta in njegovo potovanje po južnoameriških državah, sledil je epski dvodelni portret *Che: Part One/Che: Part Two* (2008, Steven Soderbergh), ki je ponudil že veliko bolj kompleksno podobo tega marksističnega revolucionarja, zdaj pa prihaja še delo uveljavljenega, a pri nas precej neznanega argentinskega cineasta Tristána Bauerja. Predvsem njegova *Cortázar* (1994) in *Blessed by Fire* (*Illuminados por el fuego*, 2005) sta bila deležna nekaj več festivalske pozornosti in celo posameznih nagrad.

V trenutku se namreč zavemo, da je bila podoba Cheja, ki smo si jo o njem do danes ustvarili, vsaj nepopolna, če ne celo močno idealizirana. Kar ne preseneča, saj ta ni slonela toliko na relevantnih zgodovinskih virih kot na podobah, ki jih je servirala popularna kultura. Tako smo si Cheja najpogosteje predstavljali kot prepričanega revolucionarja, ki je brez oklevanj in pomislekov težil k udejanjenju tistih družbenih sprememb, ki naj bi prinesle pravičnejši svet. Kot nekakšnega heroja malega človeka torej. In pri tem smo v prvi vrsti pozabili na to, da je bil tudi sam Che najprej človek. Zato genialni uvodni prizor, v katerem na ozadju panoramske podobe zasneženih gora (ki pa še zdaleč ni dekorativna in tudi ne sugerira romantičnih avantur po južnoameriškem kontinentu – kar je na primer prodajal *Motoristov dnevnik*) zaslišimo krhek, šibak in izčrpan glas Ernesta Guevare, ki se ujet v slutnjo bližnjega konca z nežnimi besedami ljubezni še zadnjič obrača k svoji ženi, na gledalca deluje resnično silovito, celo šokantno, saj ga s tem povsem neznanim in radikalno drugačnim od vseh do sedaj vidnih Chejevih obrazov (ter hkrati seveda tudi s čustveno intenzivnostjo prizora) dobesedno prisili, da zavrže vse, kar je vedel o Cheju, in se odpre za sprejem novega. In čeprav nato Bauer nove informacije prepleta z že znanim, je njegov pristop, ki izpostavlja predvsem Chejev intimni, izrazito osebni pogled (tako na takrat aktualno družbeno realnost, njegova prepričanja kot tudi na samo revolucionarno dejavnost), tisti, ki gledalca resnično utrdi v prepričanju, da je pred njim vstal nov človek.



## Vzpon planeta opic

Matic Majcen

Vsak veliki, klasični znanstveno-fantastični film ima v svoji zgodbi neko mogočno, a zgolj sugerirano fantazmo, ki se nenehno izmika uprizoritvi, in zato buri gledalčevo domišljijo. Izvirni *Planet opic* (Planet of the Apes, 1968, Franklin J. Schaffner) je imel eno najboljših – ugibanje o tem, kako je prišlo do uničenja človeške civilizacije, je tvorilo enega ključnih razlogov za arhetipsko izvirnost filma ob koncu 60. let. A zdaj smo v letu 2011 in ameriška komercialna filmska industrija se z raznimi trilogijami in predzgodbami oprizema le najbolj profitabilnih rešilnih bilk pri poskusih privabljanja gledalcev v kino. Potrebna je precejšnja mera amnezije, da pozabiš na štiri že posneta nadaljevanja *Planeta opic*, pa vendar je tu *Vzpon planeta opic* (Rise of the Planet of the Apes, 2011, Rupert Wyatt) in ponovno rojstvo franšize, ki ji prvi film iz leta 1968 nikoli ni pustil mirnega spanca.

Resnična težava *Vzpona planeta opic* leži že v izhodišču. Današnji trend predzgodb je bistveno bolj zavezan logiki realnega, kar je precej daleč od izvirnikovega inteligentnega alegoričnega preigravanja na temo rase in politike. Prvi *Planet opic* je privzel vlogo preprostega idioma, ki je preko svoje hladnovojne parabole popolnoma zrelativiziral človekovo mesto v evoluciji. Nova predzgodba pa svojo podlago jemlje preveč resno in se spotakne vsakič, ko mora pripovednim nastavkom iz izvirnika pripisati neko inteligentno predzgodbo. *Vzpon planeta opic* vso mistiko pripovedi razreši z enim samim preprostim argumentom – izumom seruma za povečanje možganske sposobnosti. Od tu naprej ustvarjalcem filma preostane le, da uro in pol filma zapolnijo s klišejskimi akcijskimi prizori in z modno revijo digitalnih efektov, kjer tudi utrjavajoča uporaba motiva pobega iz raznih ustanov ne pripomore najbolj k njegovi domiselnosti. Tudi dejstvu, da je opičja populacija v izvirniku uporabljala človeški jezik *Vzpon* ne zmore pripisati boljšega izgovora, kot da so zaradi omenjenega seruma nekega dne preprosto – spregovorile. Zanihanje dolgoročnega evolucijskega poteka dogodkov to zgodbo postavi na raven kakšnega krščanskega čudeža iz ust Benedikta XVI. Od scenaristov Ricka Jaffe in Amande Silver, ki sta se v svoji karieri ponašala zgolj s scenariji dvomljive kakovosti, kakšnega presežka niti ni bilo pričakovati. *Vzpon planeta opic* se tako ne kaže za nič več kot zgolj soliden, zabaven, čeprav izredno predvidljiv, z digitalnimi efekti zapolnjen akcioner, ki mu je nek poprejšnji klasik pač odmeril mesto na tem svetu.



## Johnny English 2

Matjaž Juren

Morda z gledalčevega zornega kota v emotivnem oziru kinematografske izkušnje ni nič bolj mučnega od prisostvovanja celuloidnemu razpadanju nostalgичno (vz)ljubljene režiserske ali igralske korifeje. Mrtvaško gnitje enega od zidakov, iz katerih je tekom let vzkli osebna hišica ljubezni do sedme umetnosti, je očitno glavna aspiracija ustvarjalcev (zaenkrat) dvo-delne sage o Johnnyju Englishu, ki želijo Rowana Atkinsona grobo izpultiti iz čistilsko cinefilskega objema dolgoletnih oboževalcev. Kakor bi njihovi spolzki prsti našo neobgljeno glavo s čvrsto silo usmerili proti filmskemu platnu, na katerem se vrtil njihov zmazek. Saj ne, da bi bil Rowan Atkinson artistska veličina metafizičnih razsežnosti, toda preko svojih dveh fantastično komičnih likov (gospod Bean in Črni gad) je v svetu TV-komedije za seboj pustil toplo sled, ki jo zdaj, v njegovem tretjem in za tovrstne polome najbolj dovtetnem življenjskem obdobju, žal tudi z njegovo privolitvijo, neusmiljeno teptajo kopita nesposljljivih in bedastih filmskih kljuset à la English ...

*Johnny English 2* (Johnny English Reborn, 2011, Oliver Parker) pravzaprav ne počne dosti drugega kot da gnojno rano, ki jo je odprl prvi *Johnny English* (2003, Peter Howitt) razkošno posipava s soljo žalostne usahlosti izpraznjenega vodnjaka parodiranja Jamesa Bonda, pri čemer je Anglež veliko bližje slogu opičjih norčij Leslieja Nielsena kot nesmrtno komičnim nezgodam Sellersovega inšpektorja Clouseauja.

Narativni klobčič je pravzaprav bolj ostanek ofucane nitke po velikem požaru, ki je pogoltnil vse, kar bi potencialno lahko olajšalo klavnost njegove biti, kajti norčave eskapade Englisha tokrat vpeljejo v poskus preprečitve atentata kitajskega premierja, pri čemer je nenavdihnjeno idiotski protagonist edini, ki lahko prepreči globalno katastrofo – od tu naprej je v parodično kanalizacijo izplaknjen ves cvetober pričakovanih klišejev, ki vodijo do zadnje stopnje Atkinsonove tragike, ki ni v tem, da je Johnny English zanj nepotreben korak v smer previsa klavnega in prezgodnjega konca kariere. In tudi ne v tem, da je ta lik eden njegovih najmanj zabavnih, najbolj recikliranih in najbolj medlih. In nenazadnje tudi ne v tem, da gre preprosto za kisel film, kajti ni ga igralca ali režiserja, ki se mu v karieri ne bi pripetil pekoč *faux pas*. Ne, streznitveno razočaranje ovija dejstvo, da Atkinson vztraja v nadaljevanju te nesrečne polomije, ki njegovi komični zapuščini v kolektivnem spominu odvzema tisto, zaradi česar se je tjakaj sploh usidral – gromki odmev smeha.



## Lurd

Dare Pejić

*Lurd* (Lourdes, 2009, Jessica Hausner) je več kot zgolj zgodba o industriji romarstva, na kar napeljuje naslov. Na voziček priklenjena prikupna Christine (Sylvie Testud) se s skupino vernikov napoti v priljubljeno romarsko središče po odrešitev, morda celo ozdravitev. Protagnistka se s svojim hendikepom ne sprijazni v celoti, ne predaja se ne usodi ne pretirani bogaboječnosti. Zanj, kot za mnoge druge, predstavlja romanje predvsem izlet, druženje in upanje na boljšo prihodnost. Film z zmerno počasnim tempom razgrinja zgodbo o verski izkušnji, način, kako prikaže romarje, pa daje vtis, da Boga, če ta obstaja, še najmanj zanimajo njegovi »otroci«.

Režiserka portretira skupino romarjev dovolj plosko, nikoli preblizu in dovolj od daleč, da je njen diskretno ironičen komentar berljiv med vrsticami in med minimalnimi glasbenimi vložki. Dinamika odnosov med romarji in njihovimi skrbnicami je prikazana z neštetimi detajli in okleščeni dialogi, ki razkrivajo mehanizme ponižnosti in podložnosti. Skrbno odmerjene besede iz ust nun, nasploh pretirano krepostne sestre Cecile, skušajo božje posrednike na zemlji prikazati nič manj človeške, kot so romarji z željo po čudeženi ozdravitvi. A daleč od tega, da bi film prevevali antireligiozni elementi, Christino in ostale romarje postavi senzibilno oko kamere v skoraj statične situacije, od koder so videti le komično. Čeprav ne medicina ne kler ne moreta ugotoviti, ali se je Christini zgodil čudež ali ne, to vprašanje v filmu ne zaseda osrednjega pomena. Bolj kot na čudnih božjih poteh gradi zgodba v filmu na človeških čustvih in značajskih lastnostih: zavisti, grabežljivosti, ljubosumnosti, napuhu. Značajni in slabosti, čustva kot je ljubezen, nesebična pomoč, vse to je preveč človeško, da bi lahko krivdo naprtli Bogu. Po čudežu naposled na dan privrejo drugačni odnosi med romarji, sestrami in Christine, ki s svojo preprostostjo omreži tudi moško srce. Namesto pokroviteljstva, ali celo iskrene pomoči, se romarska družina malce težje sprijazni z dejstvom, da Christine ni več žrtev. Tudi vprašanja, zakaj ravno ona in zakaj že takoj ob prvem obisku Lurda, se zdijo bolj pomembna od dejstva, da lahko hodi. Čeprav se ljudem lahko zgodi »uradni čudež«, je pomembno, kako ga sami osmislijo, kar je podtalno in pikro spročilo tega duhovitega filma.

Filmski portret romarjev predstavlja odprto in nikoli do konca pojasnjeno razmerje med čudežem in naključjem, krepostjo in dolžnostjo, vero in brezupom, s čimer je zanimiv in navdihujoč oris človeške izkušnje vere v onstranstvo.



## Kako se znebiti šefa?

Tesa Drev

V času množične brezposelnosti in s tem povezanega izkoriščanja ljudi na delovnih mestih ne preseneča, da se filmi lotevajo tovrstne tematike. In kaj je bolj primerno kot črna komedija o službenih odnosih, neposredno naslovljena *Kako se znebiti šefa?* (Horrible Bosses, 2011, Seth Gordon).

Naslovi, ki imajo že v izhodišču vprašanje Kako?, takoj namignejo, da bo pot do odgovora trnova oziroma, če imamo srečo, smešna. Pričujoči film je pravzaprav remake komedije *Nine to Five* (1980, Colin Higgins), v kateri trojica v službi izkoriščanih žensk skuje načrt, da bo ugrabila svojega šefa, ki jih terorizira.

Tu za spremembo nastopijo trije moški z nemogočimi nadrejenimi. Ker nočejo ali ne morejo kar mimogrede zamenjati službe, nekega večera ob pivu zasnujejo mračno zaroto, da bodo pospravili vse tri šefe. A najprej morajo, neizkušeni, ugotoviti, kako. Za to nalogo po kočljivi začetni zmoti s prostitutom angažirajo Motherfuckerja Jonesa (v zabavni upodobitvi Jamieja Foxa), ki od vsakega sicer sprejme 5000 dolarjev, da bi namesto njih opravil umazano delo, vendar je pripravljen biti zgolj svetovalec pri postopku, s katerim naj bi jih lastnoročno pokončali oni. Tisto, kar jim konec koncev vendarle uspe, se zgodi bolj po spletu naključij kot po zaslugi »inteligentnih« spletk.

Humor v filmu *Kako se znebiti šefa?* je vulgaren, na trenutke politično nekorekten in seksističen. V tem pogledu spominja na filme bratov Farrelly in na njun t. i. toaletni humor. Veliko je verbalnih poant, komične akcije ne manjka. Ne prilagaja se povprečnemu okusu, kar mu je šteti v prid. S svojevrstno provokativnostjo je bolj pisan na kožo moškemu delu občinstva, tistim, ki imajo v želodcu svoje šefe, pa še posebej.

Dobro so v filmu zasedene predvsem vloge šefov. Kevin Spacey, ki je že v *Ugrizu male ribe* (Swimming with Sharks, 1994, George Huang) nastopil kot sadistični pisarniški samodržec, tukaj na nek način obnavlja svojo prejšnjo figuro, Colin Farrell parodira svoje vloge lepotcev in plejbojev, Jennifer Aniston pa igra s spolnostjo obsedeno zobozdravnico. Ko nespodobno nadleguje enega od protagonistov, Dalea (Charlieja Daya), jo je osvežujoče videti še drugače kot v njenih večnih upodobitvah dobrovoljne, prikupne sosedice.

Kaj v tem filmu izstopa, po čem si ga bomo zapomnili? Celo ko se nad čim namrščimo, se hkrati smejemo. Njegov lahkotni pol je dobro izpeljan, toda to ni čisto vse. Ima svoj delež ostrine in neprizanesljive kritičnosti prav v okviru izbrane, aktualne teme.

# Torek? V kinu sem!



## Pa tako sem ju občudoval ...

Takoj, ko sta se mi prvič posmejali s panoja, sta me očarali. Ure in ure sem strmел vanju, ne vem, ali mi je bila bolj všeč leva, s pričesko à la Louise Brooks, ali desna, bolj eksotičnih potez obraza, z dolgimi, vranje črnimi lasmi. Prva v črni, druga v beli majici. Obe tako lepi, lahкотni, sproščeni, brezmejno privlačni. Ne vem, zakaj, ampak čutil sem, da nagovarjata ravno mene. Presunili sta me do samega bistva, poželjivo, strastno in obsedeno sem fantaziral o njiju. Kakšni postavi in glas imata, od kod sta, kako jima je ime, kateri filmi so jima všeč ... Potem pa me je prešinilo: seveda, lahko ju srečam, če

grem v torek v kino! Da bom čutil, se smejal, se prepuščal grozi, jokal, se zabaval in ljubil ... z njima.

V torek sem torej šel v kino. Ni ju bilo. Najbrž sem zgrešil predstavo, zato sem kolobaril med različnimi filmi, vsak torek, vse predstave. Ni ju bilo. Čez nekaj mesecev neuspešnega opreznja sem se preselil v kranjski, nato koprski, mariborski in novomeški Kolosej. Po 50-krat sem si ogledal isti film, porabil na kupe denarja in oceane časa. Brez rezultata. Onidve sta se pogreznili v zemljo, jaz pa v obup in otopelost. Čez čas

so me zaskrbljeni prijatelji zvekli na morje, da bi si malo oddahnil od iskanja ... in tam sem ju zagledal. V neki hrvaški reviji sta se mi smejali in reklamirali nekakšne vitaminske preparate za kožo, nohte, nosečnost in predmenstrualne tegobe ... »*One vedo, zakaj.*« Malo je zapisati, da sem bil razočaran. Podrl se mi je svet. Zakaj?

Pa tako sem ju oboževal ...

Torkov dežurni filmofil

Britanski je naslednik bez problema svladao pripremu nekoliko jela

Solgar - prednost je u kvaliteti



## ONE ZNAJU ZAŠTO



### Skin, Nails & Hair

Za zdravlje i ljepotu kože, noktiju i kose... jer prava ljepota dolazi iznutra

### Prenatal

Pažljivo odabrani i uravnoteženi nutrijenti neophodni mami i bebi prije i tijekom trudnoće te za vrijeme dojenja

# EKRAN

Revija za film in televizijo

Naslednja številka Ekрана izide 3. novembra 2011!

- FESTIVAL: 14. FSF

- FOKUS: Film in nasilje

- INTERVJU: Lucrecia Martel

- POSVEČENO: Avstralski film in Aborigini

- TEHNO: Živi kino / Climax

“To, da je revija Ekran dobila pred dvema letoma novo vsebino in podobo, je ena boljših stvari, ki so se v teh dveh desetletjih primerile domači filmski kulturi.”

Peter Kolšek, Delo

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

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

## NAROČILNICA

- Na dom želim prejemati revijo Ekran. Cena naročnine za 10 številok 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 poštnino vred, letnik 2010 pa za ceno 20 EUR. Naročila na [info@ekran.si](mailto:info@ekran.si).**

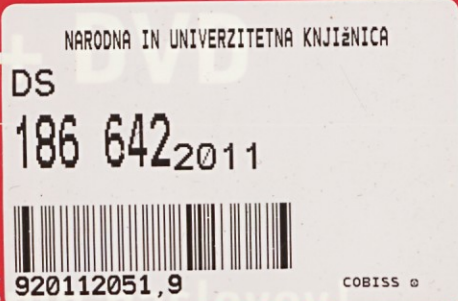


7.10.



## TELESNA STRAŽA

# MLADINA



4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

## več kot 230 različnih naslovov.

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

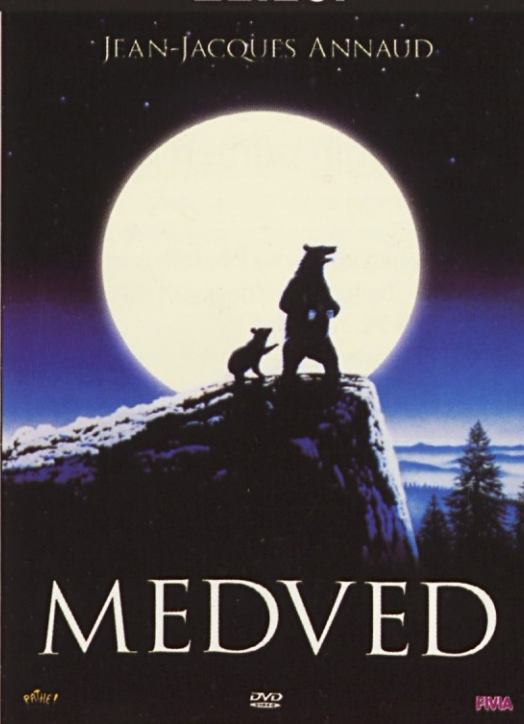
»Japonski divji zahod via Kurosawa, ameriški tretji svet via Debra Granik, irakizacija politike via Polanski in Medved via Annaud. Vsi v en glas: eden izmed najboljših paketov do sedaj!«

Marcel Štefančič, jr.

14.10.



21.10.



28.10.



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

FIMIA

DEMIURG

DVD VIDEO

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