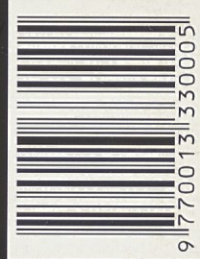


# Ekran

Revija za film in televizijo



Letnik XLVII / november 2010 / 3,5 €

## V središču

Stieg Larsson

## In memoriam

Arthur Penn

## Bližnji posnetek

Miha Hočevar

## Televizija

Klemen Dvornik, Prepisani

## Festival

LIFFe





Od 3. do 9. novembra

## Belka White Material

Claire Denis



9. novembra  
ob 19:00

## Pod strehami Pariza

Les toits de Paris

Hiner Saleem

Randevu s francoskim filmom  
Od oktobra 2010 do maja 2011



Od 22. novembra  
samo v Kinodvoru

## Oča

Vlado Škafar

Prvi slovenski film v izboru  
Mednarodnega tedna kritike  
na Beneškem filmskem festivalu



Od 24. novembra  
samo v Kinodvoru

## Jaz bi tudi Yo, también

Álvaro Pastor in Antonio Naharro

# Kinodvor. Mestnikino.

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

# ANIMATEKA

6-12 december 2010

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

7. Mednarodni festival animiranega filma  
Kino Dvor, Slovenska kinoteka

Tekmovalni program • Otroški in mladinski program Slon •  
Svetovni jagodni izbor • Retrospektiva avantgardnega  
animiranega filma • Fokus na Nemčijo • Šest celovečernih  
animiranih filmov • Dve filmski projekciji z živo glasbeno spremljavo  
(Andrej Goričar z Anjo Bukovec in Compagnia d'arte Drummatica (It.)) •  
Štiri likovne razstave (Slovenski etnografski muzej, Kinodvor,  
Moderna galerija in KUD France Prešeren) • Trije avdio-vizualni dogodki  
(Mediocore, Projekt MonoPoly in Na lepem prijazni)





Gorazd Trušnovec	2	<b>UVODNIK</b> Krasni novi novi val
Uroš Goričan	3	<b>RAZGLEDNICA</b> Nekaj lynchevskega je v deželi Danski
Nejc Gazvoda	4	<b>BLIŽNJI POSNETEK</b> Portret Mihe Hočevarja
Matic Majcen	8	<b>FESTIVALI - FSF</b> Goran Vojnovič, nacionalni projekt
Mateja Valentinčič	12	Vlado Škafar, Oča
Katja Čičigoj	15	<b>FOKUS - LIFFe</b> Filmski svet Bruna Dumonta
Špela Barlič	18	Elia Suleiman, nemi kronist odsotnosti
Sabina Đogić in Federico Delpero Bejar	22	Skrivnost v čigavih očeh?
Matic Kocijančič	24	Čudežna ambivalenca čudeža
Dare Pejič	26	»Razvedrilo« za delavski razred
Zoran Smiljanič	28	<b>V SREDIŠČU</b> Stieg Larsson in trilogija »Millennium«
Andrej Gustinčič	34	<b>POSVEČENO</b> Bob Rafelson in ameriška sedemdeseta
Zoran Smiljanič	38	<b>IN MEMORIAM</b> Arthur Penn
Mirt Komel	42	<b>ESEJ</b> Vu ali déjà-vu dotika
Peter Stanković	44	<b>ANTOLOGIJA SPREGLEDANIH</b> Oxygen
Miha Mehtsun in Andrej Horvat	48	<b>MALA RUBRIKA GROZE</b> Seksi morilke in tovor maščevanja
Marko Bauer	50	<b>MUZIKA</b> Dva prispevka k teoriji Beatlov
Tina Bernik	52	<b>TELEVIZIJA</b> Klemen Dvornik, režiser Prepisanih
Nina Cvar	57	<b>KRITIKA</b> Dekle z vlaka
Nina Cvar	58	Jaz bi tudi
Florijan Skubic	59	<b>NA SPOREDU</b> Zblazneli
Andraž Jerič	59	Scott Pilgrim proti vsem
	60	<b>NAJBOLJ BRANA STRAN</b> Osmi potnik s slanino

Ekran letnik XLVII / NOVEMBER 2010 / 3,5 EUR / ISSN 0013-3302 / **na naslovnici** Noomi Rapace, *Dekle z zmajskim tatujem*; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovec; **uredništvo** Špela Barlič, Aleš Biatnik, Tomaž Horvat, Matic Majcen, Jurij Meden, Zoran Smiljanič, Denis Valič; **pomočnik urednika** Matic Majcen; 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; oglaš@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + poština; **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 prijazno pomoč pri pridobivanju arhivskih fotografij se zahvaljujemo muzejskemu oddelku Slovenske kinoteke, za dovoljenje za njihovo uporabo pa Filmskemu skladu.





# Krasni novi novi val

Gorazd Trušnovec

foto: Goran Petrašević

Če smo v prejšnjem uvodniku tožili, da Festivalu slovenskega filma kljub letošnjemu relativno širokemu vsebinskemu in estetskemu naboru redno manjka (resnejših) žanrskih del oziroma da »nacionalni program« namesto teh raje spodbuja – in nagradjuje – hipertrofiran (larpurl)artizem, pa bi bilo potrebno v pozitivnem cinefskem smislu izpostaviti fešto, ki jo je konec oktobra v Slovenski kinoteki organizirala generacija mladih, neodvisnih avtorjev, ki pripadajo samooklicani skupini »otrok žanrskega geta« oziroma kot so se ob isti priložnosti poimenovali pred letom dni, »krasni novi novi val«. Gre za generacijo dvajset in nekaj letnikov, ki je že odraščala ob internetu, hkrati pa ni pozabila na kinoteko, ki se požvižga na nacionalni kulturni program oziroma se mu priložnostno prefinjeno posmehuje, in namesto da bi po slovenskem običaju čakala na institucije, festivale in subvencije ter pljuvala po žirijah in komisijah, raje uporablja mehanizem samoorganizacije ter izkorišča nove medije in možnosti digitalne tehnologije v svoj prid.

Tako je bilo na lanskem *Krasnem novem novem valu* mogoče videti čisto resen celovečerec *Ukrivljanje prihodnosti*, ki ga je z minimalnim proračunom režiral Andraž Jerič z ekipo filmskih zanesenjakov iz Velenja, letos pa je isti avtor navdušil z estetizirano, mini paražanrsko parodijo, kratkim filmom *Paranoira*, ki ga je le dan po premiernem predvajanju v Kinoteki že plasiral na internet oziroma poslal v »distribucijo« na kanal YouTube. Tam je najti tudi eksperimentalna metažanrska dela Diega Menendesa, ki je tako s pomočjo internetnih objav kot bizarnih pojavljanj v živo treščil na gverilsko sceno kot fužinski Fredi Miler digitalne gverile ter se v kratkem času razvil v resnični unikum slovenske filmske scene s falango oboževalcev. Ponovno smo srečali Petra Bizjaka, ki še kar nabira mednarodne festivalske lovorike s kratkim (po Jurčičevi noveli posnetim!) filmom *Bititsch*, nečim najbolj izvirnim in posrečenim, kar je pri nas nastalo v zadnjih letih; videti je bilo moč nova dela Matevža Jermana, Aleksandra Pejića, Tosje Flaker Berceta, in drugih, ki se ne obremenjujejo z lokalnimi, mentalnimi in proračunskimi omejitvami oziroma vzpostavljajo distanco do njih ter vztrajno razorožujejo z domiselnostjo, duhovitostjo in dinamiko. Ali kot je zapisal Bizjak: »Ko se rojevajo revolucije, se zdi, kot da nikogar ne brigajo. Lani se nas je nekaj slovenskih luzerjev/flmskih outsiderjev začelo zavedati, da imamo nekaj skupnega. Naši filmi

so izpadli pametnejši, če so se gledali skupaj. Boljši, ko so se vrteli v kinu. Ljudje so prišli, ker smo bili novi in sveži. Zdaj smo starejši ... Ne več tako sveži, smo pa vsaj močnejši.« Konkreten naval na Kinoteko je pokazal, da obstaja interes po sveži dozi vizualnega in vsebinskega nekonformizma, po antipodu nacionalnega programa na področju kinematografije. (Mimogrede: glede na videno produkcijo se je *lotmerški* Grossmannov festival s tradicionalno »Malo delavnico groze« že spremenil iz promotorja tudi v generatorja žanrskih odbitkov.)

Kaj se bo s to skupino, njihovimi soustvarjalci in somišljeniki zgodilo, ko bo zmanjkalo zagonskega vetra energetične mladostne sproščenosti v njihovih jadrjih? Cinično bi bilo svetovati, naj ostanejo neodvisni, sploh če vzamemo v obzir možnosti in privilegije »mainstream« produkcije, a po drugi strani, glede na rezulate le-te, je vseeno upati, da se – za razliko od predhodnje generacije, rojene približno v šestdesetih letih prejšnjega stoletja – ne bodo prehitro spremenili v dobro preskrbljene državne umetnike.

A premiki se vseeno dogajajo, ne le na nivoju neodvisnih ustvarjalcev ampak tudi glede produkcijske organiziranosti; v novembrskem *Ekranu* en članek omenja *crowd funding*, drugi pa *micro budget* princip. O obeh bomo v prihodnosti še pisali, za začetek pa velja citirati kar Klemna Dvornika: »V Evropi je trenutno tendenca tako imenovanih *micro budget filmov*. Koncept je sledeč: država vlaga v razvoj scenarijev, izbere najboljšega in ga realizira s proračunom 100 tisoč evrov, kar zahteva gverilsko ekipo navdušencev.« Virtualne (spletne) komune, v kakršnih se zbira, koordinira in deluje tudi zgoraj omenjena ekipa *novonovovalovcev*, so kot nalašč za tovrstno samoorganizacijo, da pa zbira s pomočjo kolektivne participacije sredstva za svoj novi film sam David Lynch, pa si lahko preberete že na sosednji strani. Še en podoben primer: ekipa finskega sci-fi celovečerca *Iron Sky* namerava na ta način zbrati osmino proračuna; film pa je zanimiv tudi zato, ker naj bi glasbo zanj prispevali Laibach, v drugem *teaserju* za film pa je že slišati njihov remiks Siddhartine skladbe B Mashina. Pred nekaj meseci je podobno pobudo sprožil Vinci Vogue Anžlovar (detalje je moč najti na Facebooku pod geslom Let's Make a Movie), od izbire scenarija, preko proračuna do izbire igralcev. Itd.

In ko že omenjamo *crowd funding* ter *micro budgete*, se za konec ozrimo še na drugo stran. Po podatkih Filmskega sklada so bili štirje paradni celovečerci letošnjega FSF v Portorožu iz proračunskih sredstev sofinancirani v naslednji višini: *Piran – Pirano* 920.507 evrov, *Circus Fantasticus* 700.000 evrov, *Gremo mi po svoje* 595.000 evrov ter *Oča* (s povečavo vred) 254.268 evrov ...



# Nekaj lynchevskega je v deželi Danski

Tekst in foto: Uroš Goričan

Kopenhagen je bil septembra pod urokom Davida Lyncha. V prenovljenih prostorih galerije GL STRAND so postavili razstavo DAVID LYNCH – THE AIR IS ON FIRE. Razstavo je 24. 9. odprl sam Lynch, ki se je v 70-ih letih po končani umetniški akademiji najprej podal na prakso v Evropo k avstrijskemu slikarju Oskarju Kokoschki, a si je po dobrih dveh tednih premislil, se vrnil v Ameriko in se zapisal v zgodovino kot kulturni filmski režiser. Razstava, ki bo na ogled do januarja 2011 in s katero se Lynch na nek način vrača v Evropo, prikaže njegovo, v javnosti manj znano, a kljub temu zelo zanimivo likovno plat ustvarjanja.

Sam Lynch je ob otvoritvi povedal, da črpa ideje iz negotove in temačne realnosti, v kateri se trenutno nahaja ves svet. Te podobe pa ga kljub morbidnosti oziroma ravno zaradi nje konec koncev osrečujejo. Za svoje ustvarjanje pravi, da je izrazito fragmentarno, ideje zbira kot naključen niz podob, ki še le kasneje dobijo nek pomen. Kar je dobro vidno tako v njegovih slikah kot filmih. Sama razstava deluje namreč zelo fragmentarno in homogeno hkrati. Razdeljena je v več sklopov in pokriva njegovo ustvarjanje od zgodnjih 70-ih do danes. Na ogled so velika platna v mešani tehniki, fotografije, akvareli, miniaturne skice na hotelskih prtčkah ter seveda videoinstalacije in filmi. Lynch se izkaže kot resnično multimedijski umetnik – kljub razdrobljenosti uporabljenih medijev in različnih likovnih tehnik je v vseh delih jasno viden njegov osebni umetniški pečat.

Ob otvoritvi so poleg velikih platen iz leta 2003 in 2004 največ pozornosti pritegnili kratki videofilmi in instalacije. Za Lyncheve oboževalce je še posebej zanimiva poslastica srednjemetražni, 34-minutni film *The Grandmother* iz leta 1970, kjer so dobro vidni nastavki za kasnejšo kultno klasiko *Eraserhead* (1977). *The Grandmother* je kratka filmska nočna mora o dečku, ki moči v posteljo. Starša, prikazana kot dve lajajoči nevrotični razvalini, vsak dan znašata svojo jezo in frustracije nad nesrečnim dečkom. Ta v svoji stiski sredi postelje zasadi nekakšno kameno seme, iz katerega zraste groteskno drevo in iz njegovih korenin se v blatu in mulju kot bizaren antipod Afrodite rodi babica. Ta postane dečkovo zatočišče pred avtoritarnim očetom, vendar tudi

ta iluzija ne traja večno. Film je poln buñuelovskih citatov in že dobro razvite Lyncheve estetike, ki se v kasnejšem *Eraserheadu* razcveti v vsej svoji morbidnosti.

David Lynch pa je bil v istem tednu posredno tudi gost danske filmske šole. V okviru seminarja na temo odnosa filmske produkcije in novih medijev je Jon Nguyen, producent dokumentarnih filmov o Lynchu, predstavil svoj novi projekt z naslovom *Lynch Three*. Z njim je dvignil veliko prahu še pred samo produkcijo. Nguyen je namreč objavil, da bodo sredstva za film zbirali izključno s pomočjo *crowdfundinga*. Vsak, ki bo prispeval 50 dolarjev, bo v zameno dobil majico, plakat ali torbo z Lynchevim avtoportretom, ki ga je narisal mojster sam. Ponudba bo odprta, dokler ne bodo zbrali vseh sredstev za film. Mediji so to napoved napačno povzeli in objavili novico, da Lynch prosi svoje oboževalce za pomoč pri financiranju svojega naslednjega projekta. To je seveda sprožilo val špekulacij in posledično je Lyncheva uradna stran trenutno zaprta. A Nguyen gre s kampanjo zbiranja sredstev naprej. Pravi, da je trenutno vse svoje sile usmeril na Facebook, kjer že kroži oglas za projekt LynchThree ([www.facebook.com/LYNCHthree](http://www.facebook.com/LYNCHthree)). Po njegovih besedah se po vsaki objavi oglasa obiskanost spletne strani poveča za dobrih 30 odstotkov.

Gre za medijski eksperiment, ki je gotovo všeč tudi samemu Lynchu, saj si s tem še bolj utrjuje kulturni status tudi na področju novih medijev in socialnih omrežjih. *Social Media walk with me!*



Portret Mihe Hočevarja

»Publika si zmeraj  
zapomni samo slabo,  
tega, kar je dobro, ne.«

Nejc Gazvoda, foto: Maša Pfeifer





Leta 2000, ko sem zaključeval osnovno šolo, je po kinodvoranah haral domači filmski fenomen, katerega citati so se kot stekli psi podili med šolskimi zidovi. Kot skorajšnji diplomant filmske režije bi rad rekel, da me je kot mulca očarala Duša Počkaj v *Plesu v dežju*, navdahnila Milena Zupančič v *Vdovstvu Karoline Žašler* ali presunila Ita Rina v *Erotikonu*. V resnici pa je bila moja slovenska filmska kraljica takrat Karmen Rupnik, gobčna frizerka iz filma *Jebiga* (2000, Miha Hočevar). Svoje fantazije o masaži lasišča sem skoraj uresničil, ko sem neslavno pogorel na avdiciji za film *Na planinah* (2003, Miha Hočevar), kjer je v komisiji sedela prav ta Karmen, in dobil tolažilno nagrado – avtogram gospodične, ki mi ga je napisala na račun za pijačo (za podlago je uporabila moj hrbet, oh ja). Še zdaj ga imam. Na njem piše: »Ko ti gre vse v življenju narobe – *Jebiga*. Karmen«

Čez desetletje intervjuvam človeka, ki je vsaj malce kreiral mojo mladost, in mu tega ne povem, ker je preveč normalen človek, da bi ga to zanimalo. Z Miho Hočevarjem, režiserjem kakih sto reklam (med drugim že kar kulturnih *Dobrih vil* in *Halo, Nina? A mi daš mamo na telefon?*) in štirih celovečernih filmov, sva se dobila dober teden po letošnjem Slovenskem filmskem festivalu, na katerem je z izjavo »To je vse, kar rabimo!« upravičeno pobasal nagrado občinstva za mladinsko komedijo *Gremo mi po svoje* (2010), in ostal prezrt v ostalih kategorijah (z izjemo Jurija Zrneca za glavno moško vlogo), česar pa je najbrž že vajen, saj se je podobna zgodba odvila tudi lani z med občinstvom toplo sprejeto *Distorzijo* (2009), ki je med mulci, sodeč po zapisih na internetu, že pravi kult. Zgodba o mladeniču, ki si želi žgati punk, hkrati pa ga doletijo vsi spremljajoči problemi najstništva, je iskrena, neposredna in zabavna, ti trije pojmi pa ustrezajo tudi filmu *Gremo mi po svoje*, kjer skupinica nadebudnih tabornikov »peca« dekleta iz sosednjega šotorišča, najeda taborniškemu vodji (Jurij Zrnc) in se spopada s težavami apatičnih ali preveč skrbnih staršev, kajti stari so ravno dovolj, da so

opazili prve razpoke na prej samoumevnih taborniških (in družbenih) pravilih in se odločili, da preizkusijo, kje se sistem zlomi. Tematika teh dveh filmov pa na prvo žogo morda ni najbolj ukrojena po vse bolj digitaliziranem svetu tehnološkega in socialnoomreženega eskapizma današnje mularije, zato ga na videz neobvezno vprašam o glasbi njegove mladosti.

»Moja prva plošča je bila *Revolver od Beatlesov*, nato *Stonesi*, pa *Pink Floyd* ... Potem je pa šlo proti rocku, *Allman Brothers Band*, pa v jazz ... poslušal sem zelo različne stvari.« Ker sem pričakoval nekaj drugega, blago kapituliram in neposredno namignem na punk. »No, seveda, ampak to je prišlo malce kasneje ... Mogoče mi je bil bolj zanimiv kot družbeno gibanje, ne pa toliko kot glasba. Potegnila me je ta energija, a v jedru punka nisem bil.«

Zdaj bo rekel, da še tabornik ni bil, potem pa se lahko skoraj poberem. »O, bil, bil,« me odreši. »V Šiški smo imeli Odred dobre volje, zdi se mi, da mi je oče sugeriral, da mi kakšna organizirana enota ne bi škodila in se je obneslo, bila mi je vseč ta narava in samostojnost, pa seveda druženje in punce. No, ob koncu osnovne šole mi je ta organiziranost in uniformiranost že presedala.« Pripomnim, da sta ti dve temi danes skoraj arhaični, pa so bili mladi gledalci kljub vsemu navdušeni. Ne strinja se povsem. »Vse se je preselilo na socialna omrežja na internetu in mulci verjetno na nek način pogrešajo drug način druženja in tega sami niti ne vedo. In potem, ko jim pokažeš nekaj ... ne bi rekel arhaičnega, ampak morda bolj tradicionalnega in obrobnega, s čimer so redko v stiku, se jim zdi zanimivo. Pa tudi starši jih v to ne usmerjajo, ker je logika, da je bolje, da je otrok doma, kot da ga pustijo ven v ta nevarni svet. Ne vidimo več mularije letati naokoli cele dneve, s kolesi in z loki in s puščicami.«



## GREMO MI PO SVOJE



Da opraviva s tehničnimi podrobnostmi, ga vprašam, če je privrženec snemalne knjige. »V Distorziji sem si samo nekatere prizore natančneje zrisal. Če imaš tri mulce, ki se pogovarjajo v kleti, jih pač posnameš, bolj komplicirano je bilo pri posnetkih igranja benda, kjer sem moral pokriti bobnarja, pevca, kitarista ... Pri Gremo mi po svoje pa sva z direktorjem fotografije Simonom Tanškom mesec prej, ko sva že vedela za vse lokacije in poti sonca, zelo natančno označila, kateri kader bova snemala ob katerem času, tako da sva razbila sekvence, kar je zelo problematično v montaži, če nisi dovolj pripravljen. Tudi za ekipo je to naporno, če niso navajeni tako delati. Ampak bilo je vse jasno – debela črna bukla, nekaj sto strani, pozicije kamere in ure, ob katerih mora biti posneto.«

Pa je to vplivalo na mlade igralce? »Razložil sem jim princip in se niso ukvarjali s tem. So mladi, vajeni preskakovanja med temami, za nas tastare je to bolj problematično. Vem pa, da so se nekateri med snemanjem začeli zanimati za film. Ravno včeraj mi je eden izmed nastopajočih poslal scenarij za kratek film in to ni bil prvi, ki sem ga dobil ... Gojim si lastno konkurenco, ne vem pa, če je to pametno.« se zareži.

Videti je, da so mladi našli v njem zaupnika in sogovornika, s katerim se ne bojijo spregovoriti o problemih, ki se jih dotika v filmu, pomislim. Taborniki imajo probleme z razpadlimi zakoni staršev, med sabo se zbadajo glede zunanosti, otepajo se avtoritete ... Se z njimi pogovarja o vsem tem? »Ne,« je iskren. »Pogovarjamo se veliko, o vsem živem, o fuzbalu in ljubezni, ampak rad sem sproščen, poberem kak detajl iz njihovega življenja, njihovih duš ne raziskujem, scenarij pišem po intuiciji, najbolj bistvena stvar pri mladih igralcih pa je energija, morda celo bolj kot talent za igro; nekateri so imeli predhodne igralske izkušnje, pa mi niso bili zanimivi. Moja metoda, če uporabim to težko besedo, ni znanstvena ali raziskovalna, ampak bolj intuitivna. Za zasedbo tolikih pa potrebuješ ogromno časa. Zeleno luč za snemanje

Gremo mi po svoje smo dobili februarja 2008 in morali bi snemati poleti – danes učencev med šolo ne spuščajo ven zaradi filma – ampak sem se odločil in prestavil film za eno leto, da sem imel več časa za priprave in mir pri izbiri igralcev. Vmes je kak odpadel, kak nov se je pojavil ... tako se je iz osemsto kandidatov počasi delal izbor. Fotografiram jih, posnamem, včasih adaptiram kak dialog na njihov način govora. Ne padam na finto luštkanosti, morajo biti zanimivi.«

Povrh vsega pa še cinični, inteligentni, zvedavi in polni življenjskih resnic, ki so včasih bolj dodelane od misli njihovih staršev. V nasprotju z liki iz sodobnih mladinskih filmov TV Slovenije, kjer leseni in kritično podrežirani otroci iščejo skrite zaklade in nagajajo babici, je to prava osvežitev. Mladina dandanes pač ima svoje probleme, ki se jih ne da kar tako spregledati in odpraviti z lahkotnimi vsebinami. Tudi v Mihovem kratkem študentskem igranem filmu *Zakaj jih nisem vse postrelil?* (1989) ni prostora za sentimentalnost, kajti osnovnošolec v razred prinese pištolo in prestrelil dlan zoprne učiteljice, ki se spravlja nadenj in nad njegovo punco, sošolko. Nemo, stilizirano, inteligentno in po več kot desetih letih še vedno (oziroma še bolj) aktualno. »Če smo dočakali Big Brotherja, bomo dočakali tudi šolsko streljanje,« reče. »Saj so že bili neki mejni primeri preteпов učitelja. Nočem biti moralist, ampak očitno nam gre na slabše.« Na moj vprašujoč pogled odgovori gladko in odločno. »Ker je vsa družba abotna, od politikov do medijev. To, kar danes beremo in gledamo na televiziji, je abotno. Upam, da se bodo mladi samoorganizirali in nam ponudili nove mehanizme bivanja in razvoja, ker tako več ne bo šlo.«

No, pa saj lahko kakšno rešitev ponudi slovenski film – ko se bo seveda izkopal iz brezna artističnih intenc na eni in kronične bolezni ugajanja gledalcem na drugi strani, postal vsaj malce bolj aktualen in artikuliran. Na dveh stolihi se pač ne da sedeti. Kar je dobro pri *Gremo mi po svoje*, je to, da je





njegov namen jasen in da v tem uspe. »Ne razmišljam ne o gledalcih ne o artizmu. Jaz razmišljam o tem, kako povedati zgodbo. Sem pripovedovalec. Včasih sem izrazil molčeč, kar lahko traja tedne. Ampak v družbi rad pripovedujem zgodbe, še posebej anekdotične. In ko jih sestavim skupaj, nastane film. Skozi film govorim tako, kot rad govorim sam.«

Zajadrava v pogovor o njegovi mladosti in o tem, da ga je najprej mikala igra, potem pa je po nasvetu očeta, igralca Janeza Hočevarja, malo raziskal režijo; vrneva se k temu, da je *Jebiga* sestavljen iz anekdot njegovih prijateljev in bližnjih. »Jebiga je bil projekt brez razpisa, Jaroslav Skrušny kot urednik je rekel, da se mu zdi zanimivo, in nam je dal sto rol 16-milimetrskega trakū, razvijanje, telekino, te stvari, ki jih televizija lahko brez problema dá, danes bi najbrž šel na digitalno in se znašel drugače. Brez papirja danes ne moreš na televiziji dobiti niti vezalk.«

V glavo se mi priplazijo besede ameriškega pisatelja Jonathana Franzna, da se kvaliteten ameriški igrani program seli na televizijo, kajti odrasli ne hodijo več v kino in ostajajo doma pred svojimi velikimi zasloni in plačljivimi kanali. Zakaj je pa pri nas na televiziji tako, kot je? »Zato, ker s televizijo, če govorimo o nacionalki, upravljajo politikanti. To je hiša gnoja in cenene zabave in harmonike, ki je sicer krasen instrument, ampak na nacionalki je v vlogi govedine. Pametnih urednikov se več ne upošteva, mladinskemu programu se krčijo sredstva, delajo se idiotizmi za mase ... To je sramota, nacionalko bi bilo potrebno do temeljev razsuti in ponovno postaviti. V tej hiši je nekaj tisoč ljudi, od katerih je nekaj izjemno sposobnih, in je res škoda, da ne pridejo do izraza – od tehnikov do urednikov in novinarjev, ampak so enostavno zatrti. Tam razpadajo kariere, razpada cel program, cela hiša, namesto da bi ravno zdaj naredili izjemen program, ampak pogoji so tako bedni, da moraš v enem dnevu posneti pol ure. Tega se ne bo nihče lotil, jaz gotovo ne. Pod takšnimi pogoji ne moreš delati.« V

njegovem glasu ni moraliziranja ali neargumentiranega razsuvanja, prej žalost in bes nad statusom nečesa, na kar bi morali biti ponosni. Strinja se, da moramo ravno režiserji in filmski ustvarjalci verjeti v svoj naš in našo televizijo. »Publika si vedno zapomni samo slabo, tega, kar je dobro, ne. Od leta 2000 je bilo precej filmskih uspešnic, pa bova danes spet brala na netu, da slovenskih filmov nihče ne gleda. Ljudje imajo pač slab spomin.«

In kaj sledi, da bo vredno spominjanja? »Scenarij z naslovom *Gusarji imam v razvoju*, sicer je tudi komedija, ukvarja pa se s problemom jezika – Irec se znajde v Ljubljani, ne da bi vedel, da je Irec. Imam ga že dve leti v razvoju. Zdaj imam v pripravi kratek film brez besed, ki govori o slovenski ljubezni do lastnine prek raznih simbolov. Gotovo bi delal še kaj z mladimi, rad bi imel na zalogi še kakšno stvar, ki bi jo lahko realiziral brez večjih sredstev.« Vesel sem, ko proti koncu omeni, da bi rad še kaj posnel za mlade. Mogoče bo kakšen mulc na jedilniku Hočevarjevih filmov v tej državi celo zrasel v normalnega človeka. In ohranil to zvedavost, nabritost in iskrenost ter šel po svoje.

Film *Gremo mi po svoje* je na 13. FSF prejel nagrado za najboljši film po izboru občinstva, Jurij Zrnec pa si je z Gojmirjem Lešnjakom-Gojcem (*Trst je naš!*) delil vesno za najboljšo moško glavno vlogo. Na sporedu slovenskih kinematografov bo od 4. novembra 2010.



# Goran Vojnović nacionalni projekt



Goran Vojnovič, režiser filma *Piran – Pirano*, je v nedavnem intervjuju med drugim izjavil: »Kar pa zadeva samo željo po pripovedovanju resnih zgodb, je to tudi stvar družbene odgovornosti. Film je draga zadeva, ki pri nas zaradi majhnosti trga nikdar ne povrne vloženega denarja. Obravnavanje za družbo pomembnih, ali še raje bolečih tem, je zame eden izmed načinov, da tej družbi na nek način povrnem njen vložek.«<sup>1</sup> Urednik Samo Rugelj je v uvodniku te številke revije izrazil svoje navdušenje nad to izjavo, saj se, kot pravi, sam že več let pogovarja s slovenskimi filmskimi režiserji, pa ni še nikoli slišal česa podobnega, razen morda pri Matjažu Klopčiču in njegovem filmu *Ljubljana je ljubljena* (2005). Ob tem dodaja, da je pri ostalih režiserjih ponavadi prevladovalo nekakšno samoljubje, to, da jim je filme (so)financirala družba, v kateri živijo, pa je bilo zanje pač nekako logično in samoumevno.

Tako kot Rugelj sem bil nad Vojnovičevo izjavo nemalo presenečen tudi sam, a iz povsem drugačnih razlogov. Aspiracija, da želi režiser s filmom družbi povrniti njen finančni vložek, je za tako mladega režiserja izjemno neobičajno pojmovanje filmske umetnosti. Problem je seveda v tem, kaj konkretno Vojnovič misli pod besedo »družba«. V neki posplošujoči retoriki je morda s tem res mislil celotno slovensko okolje, precej bolj težavno pa je to, da se s tem v prvi vrsti zahvaljuje povsem konkretnemu javnemu skladu, ki je njegovo ustvarjanje financiral kljub ocenam vrste strokovnih komisij, in pa še toliko bolj povsem konkretni ministrici za notranje zadeve, predstavnici vladajoče leve politične opcije, ki od incidenta pred dvema letoma v tipični sponzorski gesti ne zamudi izraziti podpore mlademu režiserju. Ali se ob teh dejstvih in neomajni medijski podpori sploh zavedamo, v kako čudne vode je zašla obravnava Vojnovičevega umetniškega ustvarjanja in da gre s tem posredno za podpiranje netransparentne institucionalne prakse, ki v neki zreli državi ne bi smela imeti prostora?

Zdi se, da je Goran Vojnovič v zadnjih dveh letih postal svojevrsten »nacionalni projekt«, sicer ne ravno načrtovan, pa kljub temu z zanesljivim javnim, institucionalnim in medijskim vetrom v hrbet. Njegova avtorska figura je po incidentu decembra leta 2008, ko je v. d. generalnega direktorja policije Matjaž Šinkovec podpisal predlog za Vojnovičev pregon, zaradi avre krivičnosti sprožila trend javne podpore, postala pa je tudi tema diskusij po celotnem političnem spektru – v ministrstvu zato, ker je le-to želelo popraviti svojo napako, v opoziciji pa, ker je bila to izvrstna priložnost za prilivanje goriva njihovemu avtomatizmu kategoričnega nasprotovanja vsemu, kar reče in naredi vladna garnitura. A ključno je vendarle bilo javno mnenje, ki je po tem, ko je prodaja romana *Čefurji raus!* preseгла vsa pričakovanja, služilo kot argument legitimizacije sleherne, še tako sporne institucionalne poteze v njegovo korist.



Razmislimo malce o logiki te povezave in kaj to pomeni za slovenski film. Vojnovičevi intervjuji so polni »spodrsrljajev«, ki nakazujejo sprevrženo logiko njegovih javnih financerjev. V še enem intervjuju za MMC RTV Slovenija je denimo na vprašanje, če bi bil *Piran – Pirano* posnet, tudi če romana ne bi bilo, povedal: »Tega pač ne bomo nikoli vedeli, čeprav sam verjamem, da bi do snemanja slej ko prej vendarle prišlo. Je pa res, da pri izbiri projektov pri nas vpliva tudi zaupanje v režiserja in da so imeli pri tem Čefurji zagotovo določeno vlogo.«<sup>2</sup> Pri tem se postavlja vprašanje, kaj točno naj bi v tem primeru, ko imamo pred sabo filmskega režiserja, ki še ni posnel nobenega celovečernega filma, pomenilo »zaupanje v režiserja«? So

1 Rugelj, Samo (2010): »Prihaja celovečerni prvenec režiserja Gorana Vojnoviča: intervju z Goranom Vojnovičem, režiserjem filma *Piran – Pirano*.« *Premiera*, l. 11, št. 204, str. 4–5.

2 L. Š., A. J. (2010): »Vojnovič: Pojavil se je celo očitak, da je *Piran – Pirano* film za množice.« Spletni vir: <http://bit.ly/cL1KBH>





morda njegove režiserske sposobnosti bile tako vidne v romanu *Čefurji raus!*, da se je Filmski sklad odločil filmskemu prvencu na slepo podariti 920.000 evrov? Njegovi kratki filmi, kot je denimo *Kitajci prihajajo* (2009), tega ne izkazujejo, saj vsak, ki malce podrobneje spremlja Festival slovenskega filma, ve, da v Sloveniji vsako leto kratkih filmov takšne kakovosti, tudi iz študentskih vrst, dobimo kar precej. »Zaupanje« pa je danes potemtakem kategorija, ki prevlada pri izboru prijavljenih projektov, namesto tradicionalnih in na stroki temelječih dejavnikov, kot sta kakovost in izvirnost. Vojnović je verjel, da bo do snemanja v vsakem primeru prišlo, ker mu je verjetno bilo jasno, da če narediš nacionalni ep na temo II. svetovne vojne, nekakšno odo multikulturalizmu (ki, mimogrede, neverjetno ustreza prav liberalnim nazorom skesane levice), potem pač z gotovostjo veš, da boš dobil sredstva za svoj ne ravno poceni filmski projekt. Po drugi strani pa, če ti je ime Mitja Okorn in želiš multikulturalnost zajeti z vidika žanra in ga prežeti z motivi kriminalnega podzemlja, nasilja in necenzuriranega uličnega žargona, se lahko kljub temu, da je tvoj nizkoporačunski celovečerni prvenec v kino privabil lepo število gledalcev, za sredstva kar obrišeš pod nosom. Ni kaj – ko bomo po ukinitvi Filmskega sklada pogledali v njegovo zgodovino, bo bolj ali manj jasno, da njegova vloga ni bila le tista objektivnega razdeljevanja javnih sredstev za avtonomno umetniško ustvarjanje, temveč tudi tista institucionalnega *gatekeeperja* – pristranskega filtra, skozi katerega ljudje in kulturni objekti prehajajo po spreminjajočih se ideološko-političnih in (malce bolj konstantnih) nacionalnih vrednotah. Ne samo, da javno financirani filmski projekti

ne smejo kršiti z zakonom predpisanih načel pornografije, nasilja, določenih političnih stališč – skratka vsega, kar naredi marsikateri film tako zanimiv – ampak so od osamosvojitve naprej realizirani projekti igrali bistveno vlogo pri promoviranju vnaprej določenega pojmovanja filmske umetnosti in, kot smo videli, včasih tudi vprašanja nacionalnega interesa in političnih vplivov. Ta izhodiščni paradoks Filmskega sklada in predvsem posledica, ki jo tovrstni zunanji vplivi prinašajo, gre nedvomno na škodo slovenskega filma, če ima seveda stroka ob domnevno nacionalnem pomenu takšnih projektov sploh kaj besede pri njegovem vrednotenju. Kajti zdaj smo s *Piranom* dobili film, ki ga bodo resni filmski kritiki le stežka spoznali za dobrega, in filmskega režiserja, čigar režiserske sposobnosti so, vsaj v tem zgodnjem trenutku njegove kariere, zelo vprašljive.

Razlog, zakaj se Vojnović kaže kot precej neobičajna avtorska figura je tudi generacijski. Izpostaviti velja, da predstavlja s filmom *Piran – Pirano* starostni prelom s prvo generacijo poosamosvojitvenih režiserjev, tisto simbolno točko, ko je do za naše razmere visokoporačunskega filmskega projekta na veliki sceni prvič prišel bistveno mlajši režiser (letnik 1980) od generacije, ki je slovenskemu filmu vladala do sedaj, in katerih jedro tvorijo režiserji, rojeni v 60. letih minulega stoletja.<sup>3</sup> Zato se zdi nenavadno, da njegova avtorska figura, očitno mlajša od režiserskih kolegov, ne predstavlja nikakršnega tematskega in

3 Natančneje: Miha Hočevar (1963), Damjan Kozole (1964), Janez Burger (1965), Andrej Košak (1965), Maja Weiss (1965), Jan Cvitkovič (1966), Janez Lapajne (1967), Igor Šterk (1968).



slogovnega preloma ali vsaj vnosa neke mladostniške svežine in zanosa naproti filmu starejših generacij. Ravno nasprotno – če lahko *Piran – Pirano* v tem smislu lociramo v kakšno konkretno obdobje v zgodovini slovenskega filma, potem se ta film identificira s filmi še starejše generacije, konkretnije z Vibinimi produkcijami s konca 80. let, ki so z naslanjanjem na literarni realizem, zgodovinsko kostumografijo in insceniranjem povojnih dogodkov – kot se je takrat izrazil *Ekranov* kritik Peter M. Jarh, »narod stale velike denarje za prazen nič.«<sup>4</sup>

Mar ni to na nek način narobe svet, če razmislimo, kaj generacijski prelomi pomenijo v svetovni zgodovini filma? Ne samo tematsko, temveč tudi v uporabi filmskega jezika, da o političnih in estetskih prelomih od ustaljenih, konzervativnih, »žlahtnih« tradicij sploh ne govorimo. V času francoskega novega vala bi bila na primer izjava mladega režiserja pri 30 letih o tem, da želi v maniri politične korektnosti vrniti okolju nekaj tistega, kar mu je dalo, in s tem imeti v mislih institucije javnega financiranja, nekaj povsem nezaslišanega. Kaj bi na to rekli na primer mladi François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol in drugi, katerih verbalne in kritične obračune z režiserji *cinéma de papa* danes pojmujejo kot konstitutivne za filmsko umetnost, kot jo poznamo? Za ilustracijo neposrednosti, ki jo je ta kritika dosegala: François Truffaut je denimo v enem svojih ikoničnih konfliktov Clauda Autant-Laraja oklical za buržoaznega režiserja, razvajenega z denarjem, in mu na eni



izmed filmskih projekcij osebno zažugal: »Če ne bi bil tako star, bi ti zlomil vrat!«<sup>5</sup> Nihče ne pričakuje, da bomo takšne konflikte kdaj videli v slovenskem prostoru, se je pa tovrstno generacijsko distanciranje, ne vedno nasilno in tudi ne nujno žaljivo, v evoluciji filmskega medija pokazalo kot eno osnovnih gonil njegovega razvoja skozi čas.

Ali se slovenski film potemtakem razvija po drugačni logiki? Upajmo, da ne: v interesu slovenske kinematografije bi moralo biti, da se film *Piran – Pirano* prepozna kot slepo ulico tako v smislu načina njegovega financiranja kot v režiserjevem kratkem filmskem opusu. Film bo medtem s svojimi slabostmi že sam poskrbel, da se bo vzpostavila določena distanca do mrka kritičnega diskurza, ki je pretekli dve leti obkrožal njegovega avtorja. Prijaznemu in dostopnemu mlademu režiserju pa bo to, upajmo, dalo misliti, kako naj v svoja filmska dela bolj prepričljivo uvede svoj osebni avtorski podpis, element, ki je zaradi vpisovanja širših ideoloških okvirjev ter instrumentalizacije v njegovem prvencu za zdaj očitno odsoten.

Film *Piran – Pirano* je na 13. FSF prejel vesno za najboljši scenarij (Goran Vojnovič), za glavno žensko vlogo (Nina Ivanišin) in za montažo (Janez Bricelj). Na sporedu slovenskih kinematografov je od 7. oktobra 2010, konec oktobra pa se je začela tudi njegova distribucija v Bosni in Hercegovini.



5 Philippe, Claude-Jean (1967): »Un Objectif et un festival maudit.«, cv: Andrew, Dudley (1978): *André Bazin*, New York, Oxford University Press, str. 157.



# Filmi, ki so mir: izzven nemirnega duha, iščočega resničnost

Vlado Škafar: Oča

Mateja Valentinič

Jean-Luc Godard je nekoč dejal, da vsi veliki igrani filmi težijo k temu, da bi postali dokumentarni, in vsi veliki dokumentarni filmi želijo postati igrani. Vlado Škafar je že s svojimi prejšnjimi filmi, ki bi jih za silo lahko spravili pod oznako liričnega dokumentarizma, ki se preliva v filmsko esejistiko, dal slutiti, da mu ta Godardova misel ni tuja. Ko smo bili že prepričani, da je Škafar predvsem dokumentarist, ki zna iz ljudi izvabljati vse tisto, kar drugi ne znajo, nas je presenetil s komornim igranim celovečernim prvcem *Oča* (2010), ljubezensko zgodbo med očetom in sinom, kot se je sam izrazil. En dan, ki ga oče in sin po dolgem času preživita skupaj v naravi, kjer ribarita, se pogovarjata in ponovno iščeta ter najdeta stik drug z drugim, je vsa zgodba filma, ki je Škafarju z intimistično tematiko pisana na kožo. Škafar, ki ni profesionalni režiser, ampak strasten cinefil s precej širšim in globljim obzorjem od povprečja, ima poseben glas v slovenskem filmu, glas, ki se zna dotakniti gledalca. In če že omenjam glas, film *Oča* je – za razliko od večine slovenskih filmov – izrazito dialoški, saj se odvija kot pogovor med očetom in sinom, pri čemer se Škafar zaveda pomena tišine in zvokov narave, ki je prej enakovreden akter v filmski pripovedi kot pa zgolj priložnostna, fotogenična snemalna lokacija. Ko pri ribarjenju ob Bukovniškem jezeru med očetom in sinom nenadoma zmanjka besed, oče prebije tišino z vprašanjem sinu, o čem premišljuje. Ko mali, ki ga igra eden najbolj zrelih otroških naturščikov, Sandi Šalomon, presenetljivo odgovori, da misli na les, ki ga – kot nadaljuje – ljudje ne omenjajo tolikokrat kot rože, vsi razumemo, da misli na tiste globlje reči v življenju, ki ne pridejo do izraza neposredno, v prvem planu. So stvari, ki se jih bojimo, ki jih skrivamo v sebi, ker nas delajo preveč ranljive, in to je ravno tisto, s čimer se neustrašno spopada Škafar kot režiser v svoji arheologiji emocij, ki so nenazadnje bit človeškosti, in brez katerih ne bi bilo niti intelekta, vsaj ne humanističnega. V vseh svojih filmih Škafar lovi trenutke avtentičnosti, zato v igrani film vključuje dokumentarne prvine, svoje dokumentarne filme pa režira in vsaj deloma strukturira kot fikcijo. Če sklepamo po filmu *Oča*, je Škafarjeva neprekosljiva vrlina režija igralcev, za katera se zdi, da sta rojena za film. Že omenjeni Sandi Šalomon in karizmatični Milivoj Miki Roš v vlogi očeta kot glavna igralca in obenem naturščika nastopata praktično v vsaki posamezni kader-sekvenci in v kleni prekmurščini vzpostavljata čustveni dialog med sabo in gledalci tako prepričljivo in z lahkoto, kot bi govorila iz sebe, kot da bi zgolj poustvarjala že doživeto osebno izkušnjo, kar verjetno izvira iz popolnega zaupanja režiserju in nešteti ur pogovorov za kamero.

Škafar pravi, da verjame v filme, ki so mir. Kar si lahko interpretiramo po svoje: je to mir kot globinsko stanje duha, kot stopnja samozavedanja, ki reflektira vesoljni mir, naravo kot les, drevo, gozd, ki ga običajno mislimo le kot surovino za izdelke, ki služijo našemu življenju in udobju, gre torej za mir v smislu zavedanja o zvezdah na nebu in moralnem zakonu v nas? Na prvi pogled se celo zdi, da Škafarja bolj kot reprezentacija realnosti še bolj zanima realnost sama v fenomenološkem pomenu specifične čutno senzorne izkušnje; da ga enkratnost, neponovljivost protagonistov njegovih filmov,

ki mu pred kamero razkrivajo svoja čustva, želje in subjektivnost, fascinira bolj in ji je zavezan bolj kot čemurkoli drugemu. To je bil pravzaprav njegov edini »koncept«, ki v celovečernih dokumentarnih filmih, kot sta *Peterka: leto odločitve* (2003) in predvsem *Otroci* (2008), gledalca enako kot avtorja po eni strani fascinira, po drugi pa v njem vzbuja rahlo nelagodje zaradi prevelike, skoraj voajeristične bližine nastopajočim pričevalcem. V *Otrocih*, ki so bolj kot dokumentarec filmski esej, ki ga Škafar uokviruje in strukturira z lastnim pismom otroku (v njem samem, v vseh nas in otroku, ki ga še ni), prikaže tok minevanja časa od otroštva do starosti, ki oscilira pod težo neizogibnih življenjskih pričakovanj, malih razočaranj in velikih bridkosti. Film *Otroci*, ki se konča s Prešernovo resignirano pesmijo Memento mori, a tudi z neomajnim Škafarjevim vitalizmom, se zdi kot poetična antropološka študija, ki subtilno zariše usodnostni lok slehernikovega življenja. Škafarju diametralno nasproten način spoprijemanja z življenjsko substanco ima Mojca Blažej Čirej, voditeljica popularnega nočnega programa na Radiu Slovenija, ki profesionalno kot kakšna dobrovoljna zdravnica na urgenci sprejema paciente oziroma poslušalce, ki čakajo, da bi ji lahko zaupali nekaj o sebi. S snemanjem njenih radijskih oddaj so nastali Škafarjevi *Nočni pogovori z Mojco* (2009), bolj humoren, predvsem pa bolj objektivistično naravnani, dokumentaristični filmski dvojček *Otroci*. Eden od implicitnih Škafarjevih motivov, ki postane eksplicitnejši v *Nočnih pogovorih z Mojco*, je razkorak med tem, kako ljudje percipirajo sami sebe, kako jih vidimo mi in kako se njihova pojavnost objektivira na radijskih valovih ali navsezadnje na filmskem platnu sploh. Podobno objektivističen obrat – v primerjavi s filmom *Otroci*, v katerem Škafar sam nastopa kot spraševalec intervjuvancev in pisec pisma – izpelje tudi v filmu *Oča*, ki ga, ker gre za igrani film, bistveno bolj opredeljuje pripovedna forma. Ta je precej inovativna, saj v njej ni enega samega klasičnega reza, če k temu ne štejem natančno desetih zatemnitev. Zgodba je od začetka do konca pripovedovana skozi prelive, ki niso toliko v funkciji pripovednih ločil, ki bi označevala zgolj časovno prostorske spremembe ali spremembe vzdušja med situacijami, temveč predstavljajo tipično škafarjanski slogovni podpis, ki ga – ne na tako konsistenten način kot tokrat – opazimo že v njegovih prejšnjih dokumentarnih filmih.

Po izvorni in samosvoji avtorski energiji, ki ji je stilsko neobrušenost oziroma pripovedna preprostost prej v plus kot v minus, me je film *Oča* nehote spomnil na prvenec Francija Slaka *Krizno obdobje* (1981). Spet je tu avtor, ki ima kaj povedati, ki ima avtentičen odnos z realnostjo, kar sicer v slovenskem filmu ni tako samoumevno kot je na primer v sodobnem romunskem, filipinskem ali iranskem filmu, ki očitno izhaja iz neorealistične tradicije. Ko Škafar v zadnji tretjini filma *Oča* pripoved iz intimne ravni prestavi v širši družbeni okvir, v aktualni lokalni socialni položaj prekmurskega delavstva, na najbolj logičen način kontekstualizira univerzalno sporočilo filma. Kalvarija odpuščenih Murinih delavcev, ki pripovedujejo o svojih stiskah in se bolj kot zase bojijo za prihodnost svojih otrok, je lepa ilustracija družbene situacije, v kateri živimo v



času globalnega kapitalizma, ki iz malih ljudi dela neusmiljene tekmece na trgu delovne sile, jih izolira v individualizirane potencialne potrošnike, ki jim je solidarnost le še nostalgični odmev nečesa preteklega. Eden med njimi je očitno tudi naš oča, ki pove, da je vedno imel rad ljudi, zdaj pa kot nedeljski varnostnik, ki priložnostno služi denar, da lahko sina pelje na nogometno tekmo, naenkrat ne vidi več nič lepega v ljudeh, nobene posebne zgodbe, ki tiči zadaj, ampak je prisiljen videti le še grde plati človeške narave – kdo bo kaj ukradel, komu kaj naredil ipd. Vendar Škafar ve in mu tega ni nerodno povedati skozi zaključni skladbi filma – Nature Boy Nata Kinga Colea in Ljubav se ne trži mlade hrvaške kantavtorice Nine Romić – da je največja stvar, ki se je lahko naučiš, da ljubiš in si ljubljen, kajti ljubezen se ne prodaja niti ne kupuje. Oča ni le abeceda neke intimne ljubezni med človekoma, temveč tudi indikator Škafarjeve ljubezni do filma, saj z njim izumlja novo abecedo – in res gre čisto od začetka – slovenskega avtorskega filma, ki je –

vsaj po moje – vreden le toliko, kolikor je oseben, kolikor mu gre zares, kolikor ni zgolj larpurlartističen, izpraznjeno formalistični *tour de force* ali zgolj korekten pripovedniško obrtniški izdelek. Teh namreč vsepovsod vidimo na tone. »Samo naše čustvo v prsih je resnica,« je po Milanu Puglju zapisal Škafar v *Otrocih*. K temu ni kaj dodati.

---

Direktor fotografije Marko Brdar je za ustvarjalni prispevek k filmu *Oča na 13*. FSF prejel vesno za najboljšo fotografijo, Sandi Šalomon pa je za svojo vlogo prejel vesno za posebne dosežke ter Stopovo nagrado za najboljšega igralca leta. Film *Oča* bo na rednem sporedu Kinodvora od 22. novembra.



# Filmski Najslajše svet dejstvo Bruna ljubezni Dumonta je njena nasilnost

Katja Čičigoj



Silovitost ljubezenskega čustva, ki lahko prerase v hrepenenje po nasilju nad seboj ali nad drugimi, je morda bistvena opredelitev mlade Céline (v neverjetno poglobljeni in subtilni interpretaciji Julie Sokolowski), nosilke te izjave v zadnjem filmu Bruna Dumonta *Hadewijch* (2009). Mlada bodoča nuna ob vstopu v samostan od krščanske svetnice in mučenice ne prevzame zgolj imena in naslovnega stavka, temveč tudi njegovo utelešeno prepričanje: mistično ljubezen do (odsotnega) Boga, ki jo vodi od askeze in samotrpničenja v samostanu prek nelagodne vrnitve v »realno življenje« pariške buržoazne družine do nakazanega srečanja z nasilno destrukcijo in samodestrukcijo.

Nov izdelek provokativnega francoskega cineasta je v tem smislu tematsko nadaljevanje in morda sublimirana

sinteza njegovega opusa, po drugi strani pa je po formalni plati svojevrstna inovacija.

**POZNAVA JOČ DUMONTOVE PRETEKLE STVARITVE UTEGNE GLEDALCA MORDA ŠOKIRATI PRAV NE ŠOKANTNOST NJEGOVEGA ZADNJEGA FILMA: PRESENETLJIVA ODSOTNOST EKSPlicitNIH ORGIASTIČNIH ALI ANIMALIČNIH SEKSUALNIH PRIZOROV IN ODSOTNOST EKSHIBICIJE NEPOSREDNEGA TELESNEGA NASILJA, ZARADI KATERIH DUMONT RAZPOLAVLJA TAKO ŠIRŠE OBČINSTVO KOT TUDI STROKOVNO JAVNOST.**

Zaradi te prepoznavne note so ga nekateri kritiki (James Quandt in Jonathan Romney) v preteklosti z negativnim predznakom obravnavali v kontekstu pojava, ki so ga poimenovali *novi*



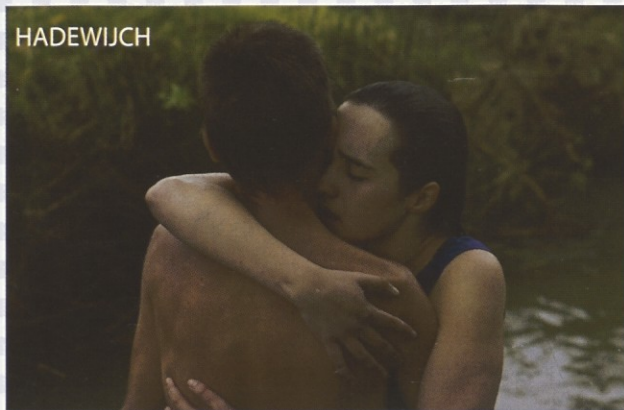
francoski ekstremizem. S tem označujejo val francoskih filmov (režiserjev kot so Gaspar Noé, Catherine Breillat, Claire Denis, Jean-Claude Brisseau ipd.), ki pod navdihom de Sada, Pasolinija in Batailla in svojih filmih prikazujejo eksplicitno nasilje in brutalno seksualnost, oropano vsakršnih čustev, pomena in smisla.

Danes so seveda podobe nasilja tako rekoč naš vsakdanji kruh. Nenehno smo izpostavljeni medijskim reportažam iz vojnih in drugih kriznih območij, holivudska filmska mašinerija pa je spretno izrabila hiperrealistične reprezentacije nasilja *ad infinitum* in iz njih ustvarila profitabilne žanrske izdelke (od grozljivk, akcijskih avantur, vojnih filmov do kavbojk). Kot opozarja Brian Massumi, je danes kapital eksploatiral še tako deviantne afekte, vsako politično nekorektnost in tradicionalno (nasilno ali spolno) »perverzno«, jih prežvečil in na trg izpljunil v obliki lično zapakiranih, ravno zadosti šokantnih (tudi filmskih) izdelkov. Je torej Dumont zgolj eden v vrsti teh »prežvekovalcev deviacij«, ki je našel profitabilno tržno nišo tudi na polju bolj artistske festivalske produkcije?

Prav recepcija njegovih filmov postavlja zgornje teze pod vprašaj. Kljub njegovi večkrat izraženi želji delati filme za množice, so njegova dela uspešnice bolj med festivalsko strokovno elito, ki mu redno dodeljuje nagrade, kot med množičnim občinstvom. In kljub temu, da poplave prizorov nasilja iz vseh strani in vseh medijev ne delujejo kot spodbujevalci senzibilnosti za sočloveka, temveč nasprotno, kot cepivo in paliativ, ki nas dela ravnodušne (kot že desetletja ugotavljajo kritiki medijev kot Paul Virilio ali Vivian Sobchack), ob Dumontovih (in določenih drugih) filmih gledalci še vedno množično in zgroženo zapuščajo dvorane, kar se ne dogaja ob akcijskih krvavih spektaklih. Ali ni to znak tega, da dolgi kadri neosmišljenega nasilja in seksualnosti v Dumontovih filmih neizprosno stopajo na žul sodobnim konzumentom filmskih podob?

Kot ugotavlja Darren Hughes ob filmu *Devetindvajset palm* (Twentynine Palms, 2003), Dumont s svojo kamero ustvarja neizprosno sliko ameriške puščave, s katero implicitno dekonstruira imaginarij o ameriški družbi, ki nam ga servirajo holivudski filmi in ameriška pop-kultura. Ameriška pustinja ni več prostor, kjer bi kavboji s svojimi junaškimi akcijami nasilja očistili družbo – Dumontova eksplicitnost uhaja tako komodifikaciji osmišljenega mačizma klasičnih žanrskih filmov kot njegovi sodobni stilizaciji v znanstveno-fantastičnih akcijskih filmih, pa tudi njegovi neškodljivi sterilizaciji v medijskih poročilih. Brutalna sodomizacija glavnega junaka, ki boleha za mačističnim kompleksom nemoči (s posestjo megalomanskega vojaškega džipa in posesivnim obnašanjem do ruskega dekleta, ki temu pritičejo), in njegovo nasilno »maščevanje« z nehumanim umorom dekleta, se ne izidejo v kako racionalno razlago, višji smisel, pravično izravnavo ali katarzo. Podobno tudi boji mladeničev na tujem ozemlju iz filma *Flandrija* (Flanders, 2006), njihovo nehumano mučenje zapornikov in posiljevanje deklc, maščevanje lokalnega prebivalstva s sodomizacijo in amputacijo njihovih spolnih organov, ne dobijo nikakršne končne osmislitve v zmagi,

## HADEWIJCH



porazu ali pravični sodbi. Nasprotno – občutek čiste telesne groze in gnusa, ki ga zapušča neosmišljena brutalnost Dumontovih filmov, je soroden tistemu, ki ga ustvarja konceptualno podobna dekonstrukcija ameriške komodificirane fascinacije z nasiljem v filmu *Red White & Blue* (2010, Simon Rumley). S subverzijo in radikalizacijo žanra grozljivke oz. *slasherja* se britanski film, ki večino časa poteka kot lakonična pripoved o življenju lahkoživke in bivšega zasliševalca zapornikov v Iraku v zaspanem mestecu v Arizoni, zaključuje v nesmiselni in občutno realni poplavi krvi.

Sorodno tudi Dumontovi filmi ne zapadajo hiperrealistični spektakularizaciji nasilja in šokantni, a estetizirani vojaški seksualnosti, ki služi njihovi komodifikaciji v (holivudski in drugi) žanrski produkciji. Dumont eksplicitnost obrne proti njej sami – proti intelektualni apatiji in spektakelski distanci, ki jo siceršnja hiperprodukcija in izraba tovrstnih podob povzročata. A poleg tega angažiranega političnega pomena ima zveza erotike in nasilja v Dumontovem opusu še drugo plat. Eksplicitnost njegovih filmov ne postavlja zgolj žgočega zrcala sodobni družbi, temveč nasprotno – prikazuje razsežnosti človeške eksistence, ki so na nek način njena bistvena določila. Ta pa lahko prevzamejo številne izraze – brutalni sadizem ali apatična navajenost nanj sta zgolj njihova sodobna variacija.

---

**NELOČLJIVA ZVEZA MED LJUBEZNIJO IN NASILJEM JE TOREJ TUDI RDEČA NIT NJEGOVEGA NAJNOVEJŠEGA FILMA *HADEWIJCH*, IZ KATEREGA KOT OMENJENO NJIHOVA BRUTALNA EKSPPLICITNOST IZOSTAJA. A KLJUB TEMU MORDA PRAV V TEJ STILIZACIJI, KI OBE RAZSEŽNOSTI PRENESE NA RAVEN (RELIGIOZNE) MISTIKE, NAS TA VEČNA RAZSEŽNOST ČLOVEŠKE EKZISTENCE PRESUNE BOLJ KOT TAKRAT, KO DOBI EKSPPLICITNO AVDIO-VIZUALNO OBLIKO.**

---

Dejanja mazohistične avtomortifikacije in skrajne askeze, nakazan versko-fanatični terorizem, pa tudi neizmerno telesno hrepenenje po združitvi z Bogom, po občutju božje ljubezni, so afekti, s katerimi se sodobni gledalci na razumski ravni težko poistovetimo. Mlada Céline deluje kot nezemeljsko bitje z drugega sveta, katere dejanja in razmišljanja uhajajo naši razumski logiki. In vendarle so čustva in občutki, ki se





prek njenega magnetnega obraza dobesedno izlijejo prek platna in kot orjaški val preplavijo občinstvo, na instinktivni ravni vsem blizu.

S filmom *Hadewijch* Dumont nadaljuje svoj niz tematik in likov, vzeti iz neo-religioznega registra (prisoten v filmih *Jezusovo življenje* [La vie de Jésus, 1997], *Človečnost* [L'humanité, 1999], *Flandrija*), obenem pa prvič eksplicitno obravnava zanj posebno fascinantno tematiko mističizma in vizionarstva, ki je botrovala njegovi obravnavi v kontekstu Bressonovega filmskega nasledstva. A kot Dumont sam večkrat poudarja, ga ne zanima religioznost kot taka, temveč zgolj njena forma: ljubezen do Boga je zgolj prototip apriornega človeškega hrepenenja po presežnem, po ljubezni kot taki. Podobno kot je bil osnovni motiv njegovega prvenca *Jezusovo življenje* (scenarij je napisal po lastnem filozofskem romanu) na platno prenesti neko pristno človečnost (z vso njeno ljubeznijo in nasilnostjo), prisotno v krščanski misli, a odsotno v šolah in cerkvah, tudi tokrat njegova intenca ni sporočilo pomiritve v okviru najdene religioznosti, temveč provokacija gledalca k iskanju presežnega v človeškem svetu – kot je dejal ob filmu *Jezusovo življenje*: »Nisem prerok, ni moja naloga, da karkoli razkrijem, temveč je naloga ljudi, da nekaj naredijo.«

V tem kontekstu gre tudi brati podobnosti in razlike z mojstrom neo-religioznih filmskih topik, Bressonom. Lahko bi rekli, da tudi za Dumontov filmski slog velja to, kar je Susan Sontag izpostavljala v zvezi z Bressonom: odsotnost psiholoških motivacij, navidezna neutemeljenost ravnanja likov je namerna – kot izpostavlja tudi Dumont, njegovi liki niso resnični ljudje, temveč »okrnjene osebe«, sublimacije in stilizacije, s katerimi vzame pod lupo določene razsežnosti človeške narave. Njihovo ravnanje ni racionalno razložljivo – še toliko manj so razložljiva religiozna ravnanje in čustva, apriori vpeta v polje iracionalnega verjetja, ne pa razumske argumentacije. A Dumontu, kot rečeno, gre bolj za formo religioznega občutka kot za njegovo vsebino in pozitivno afirmacijo – in v tem se skriva tudi bistvena razlika z Bressonom: občutek, ki prevzame gledalca ob Dumontovih filmih, ni občutek harmoničnega miru in katarze v resnici religije, temveč nemir nelagodnega spraševanja in negotovosti.

Kljub jasni krščanski ikonografiji in simboliki, ki prežema Dumontovo najnovejšo stvarino – ta se začne z naslovom (imenom svetnice) in zaključí s prizorom poskusa samoutopitve mlade Céline v jezeru, iz katerega jo reši hristoidni obrtnik, ki dela v samostanu (aluzije na Kristusa in krst kot ponovno rojstvo se zdijo neogibne) – pa so razprave o religiozno-ideološkem pomenu in kronološko-vzročni sukcesiji zadnjega prizora in vmesnega vrivka – sekvence teroristične razstrelitve neke ulice – plodne samo, če ostajajo zgolj to – razprave. Če jih želimo oblikovati v strnjeno racionalno interpretacijo, ki bi zakoličila ideološki pomen filma (bodisi v afirmacijo krščanske religioznosti proti islamskemu fundamentalizmu, bodisi v kritiko obeh kot škodljivih ekscesov fanatične religioznosti bodisi v sporočilo o sekularizaciji religijskih čustev v tosvetno humanost), morda zgrešimo temeljno poanto Dumontovega filma. Ta se skriva prav v namerni eliptičnosti filmske naracije, katere funkcija je sorodna eksplicitnim prizorom nasilja in seksualnosti v drugih njegovih filmih: šok ali paradoks brez izostanka, ki ne more biti zakoličen z racionalno razlago (kot npr. zaključni prizor Hanekejevega filma *Skrito* (Caché, 2005), ki s svojo nedoločljivo ikonično podobo prikriva status lastne realnosti), temveč gledalca potegne v aktivno sokreacijo pomena filma, v samospraševanje, ki po ogledu filma ne poneha.

Ne glede na religiozno ozadje gledalca in ne glede na nerazumljivost Célinine goreče, telesne želje po presežnem, ni učinek antologijskega prizora njenega obupanega, razrvanega joka in klicanja odsotnega Boga ob hladnih cerkvenih zidovih v dežju nič manjši kot učinek težko gledljivih prizorov posilstev in amputacij iz Dumontovega preteklega filmskega opusa. Vsi tovrstni zarez v ustaljene obrazce žanrskih narativnih linij predstavljajo kamen spotike, ki ga Dumont nastavlja sodobnemu gledalcu – če naj ponovno citiram: »Nisem prerok, ni moja naloga, da karkoli razkrijem, temveč je naloga ljudi, da nekaj naredijo.«



# Nemi kronist neke odsotnosti O filmskem opusu Elie Suleimana

Špela Barlič





ELIA SULEIMAN JE ZAGOTOVO NAJBOLJ NENAVADEN, PRODOREN IN NA ZAHODU DALEČ NAJBOLJ PRILJUBLJEN FILMSKI GLAS PALESTINSKE DIASPORE. MEDTEM KO POSKUŠA VEČINA PALESTINSKIH FILMARJEV JAVNOST ČIM BOLJ NATANČNO SEZNANITI S PODROBNOSTMI IZRAELSKO-PALESTINSKEGA KONFLIKTA IN MOČ FILMSKEGA MEDIJA IZRABLJA ZA TO, DA V SVET POŠILJA ČIM BOLJ NAZORNE PODOBE IZRAELSKEGA NASILJA IN REPRESIJE, ELIA SULEIMAN ZBIRA OKRUŠKE VSAKDANA, KI ZNAJO O TEM, KAJ POMENI BITI PALESTINEC, V RESNICI PVEDO VELIKO VEČ.

Prav brutalne podobe so po njegovem mnenju tiste, ki bolečino zatiranih najbolj grobo banalizirajo, zato se je namesto za snemanje dokumentarcev ali velikih realističnih dram odločil za mehkejši, bolj poetičen in igriv pristop k težki tematiki. Celovečerno minutažo je raje izkoristil za poetiziranje malih dogodkov palestinskega vsakdana, na krivice, trpljenje in psihološko okupacijo palestinskega naroda pa je le namignil in prepustil gledalcem, da podobo razširijo s pomočjo lastne imaginacije. Suleimana ne zanimajo velike zgodbe, ampak korozivni učinek politične nestabilnosti na družbeni red, intimo in vsakdanje življenje palestinskega človeka, atmosfera brezizhodnosti, absurdna pozicija brezimnega pozameznika, ki je ujetnik na lastnem domu. Vseskozi ostaja na ravni osebne izpovedi, izpovedi nekoga, ki nima ambicije postati glasnik in odrešenik zatiranega ljudstva, a kljub temu ne more ostati indiferenten do nasilja, ki mu je to ljudstvo vsak dan izpostavljeno.

Filmi, ki so v času, ko se je Suleiman loteval svojih prvih filmskih poskusov, obravnavali Palestino in palestinsko vprašanje, so poskušali s holivudsko naracijo, polno plehkkih stereotipov, Palestinec pokroviteljsko »humanizirati«. Suleimanu se je njihov pozitivni rasizem uprl do te mere, da ga je minila volja do klasične narativne strukture, zato sta se že v dokumentarcu *Uvod v konec prerekanja* (Introduction to the End of an Argument, 1990) skupaj s kanadsko-libanonskim video umetnikom Jayceom Salloumom lotila eksperimentalne dekonstrukcije zahodnjaške podobe Arabca. Nabrala sta najbolj reprezentančne holivudske, evropske in izraelske medijske reprezentacije Palestine in arabskega sveta nasploh ter jih prešila v kratko, zgoščeno, hiperkinetično sestavljanje, ki ni potrebovala dodatnega komentarja. Podoba je razpadla sama od sebe in razkrila svoje ideološke temelje.

Ko je bila reprezentacija Palestinca enkrat razkosana, je bilo seveda treba sestaviti novo in Suleiman je zanjo iznašel čisto svoj filmski jezik. V nasprotju s prevladujočo tradicijo političnega filma, ki ponavadi stremi k čim večji jasnosti in demonstrativnosti, se je odločil za simbolizem, metaforiko, pomensko platenje, humor, ironijo in, lahko bi celo rekli, poezijo. Prednost pred velikimi zgodbami je dal opazovanju vsakdanjega življenja Palestinec na okupiranih ozemljih. Njegovi filmi so zbirniki drobnih, pogosto trivialnih pripetljajev, iz katerih s precizno

režijsko intervencijo, ki še najbolj spominja na avtorska dela starih mojstrov situacijske komike, kot sta Jacques Tati in Buster Keaton, oblikuje gege, štoše, satirične komentarje na račun zagonente eksistencialne situacije, v kateri se v lastnem soku pacajo izraelski Palestinci.

V *Kroniki izginotja* (Chronicle of a Disappearance, 1996) je med sabo ohlapno zvezal serijo komičnih skic, nekakšnih antidogodkov, ki skozi prikaz najbolj banalnih, pogosto ponavljajočih se vsakdanjih pripetljajev z dobro mero obešenjaškega humorja zajamejo vso absurdnost palestinske eksistence. Pomena ni ustvaril z zgodbo, ampak ga je položil v strukturo, v položaj kamere, v interakcijo med podobo in glasbo. V podobnem slogu, le za odtenek manj shematično, zato pa z več simbolike in stilističnega platenja, pripoveduje tudi v *Božjem posredovanju* (Divine Intervention, 2002), medtem ko je *Čas, ki ostaja* (The Time That Remains, 2009), zadnji film triptiha, ki je postal znan pod imenom *Palestinska trilogija*, najbolj gostobeseden in narativen od vseh in edini, ki zapusti sedanost, da bi raziskal zgodovino države Izrael od leta 1948 do današnjih dni. In ker je Suleimanova filmska govorica fragmentarna in razpršena, ne bo narobe, če se skozi nekaj njenih oprimkov sprehodimo brez jasne smeri. Če poskuša Suleiman izrisati mentalni zemljevid dežele, ki je ni, lahko mi poskusimo identificirati nekaj postojank, ki v njegovih filmih vedno so:

**E. S.:** Suleimanov filmski alter ego, njegov diegetični delegat. Človek sključenih ramen, mlahavih okončin in praznega pogleda. Utrujen in brezbrizen. Popolnoma neekspresiven. Prazen kot preluknjana žoga stoji oziroma, bolje rečeno, visi, binglja nekje ob strani, brez prave prezenca, brez vsebine, brez mnenja. Tisti, ki gleda, občuti, doživlja, srka, reflektira in na koncu iztisne na filmski trak. Nemi opazovalec brez emocije in brez komentarja, prazno mesto, ki gledalca opozarja, da mora pomen iz videnega izluščiti sam. Film pač ni učna ura antropologije, geografije ali zgodovine. Film je čutno utelešenje ideje, kalejdoskop podob, ki jih vsak gledalec sam sestavi v koherentno sliko. Resnica ni tisto, kar vidite na platnu, ampak tisto, kar se do vas pretihotapi mimo povedanega, iz vrzeli med podobami, iz rezov med kadri, iz premolkov med besedami. Nikar ne pričakujte, da boste ob tem deležni kakšnega posebnega spoznanja, morda pa



BOŽJE POSREDOVANJE



KRONIKA IZGINOTJA



KRONIKA IZGINOTJA



KRONIKA IZGINOTJA

boste domov nesli pristen, originalen imaginarni spominek palestinske izkušnje.

**Prisotnost skozi odsotnost:** Obstaja v tem trenutku kaj, kar (nadmoderne pepita »arafatke« gor ali dol) identiteto Palestinca definira bolj precizno kot njegova odsotnost, njegov pravni neobstoj, izbrisanost, javno zanikanje? Kako torej bolje na platno sintetizirati izkušnjo palestinske diaspore, absurdno občutenje hkratne prisotnosti in odsotnosti, kot prav skozi nizanje negativnih kategorij? Suleimanov pripovedni slog najbolj zaznamujejo prav različne vrste odsotnosti: odsotnost linearne zgodbe, skopost besed, umanjkanje »velikih« dogodkov in dramatičnih obratov, nepodleganje skušnjavi plasiranja direktnih političnih komentarjev in agresivnega posiljevanja z mučeniškimi prizori zatiranega ljudstva. Vzorčna filmska podoba tega avtorskega postopka je prizor iz *Kronike izginotja*, v katerem dva izraelska policista vdreta v E. S.-jevo stanovanje. Čeprav jima E. S., odet v posvaljkano pižamo in copate sledi med racijo po svojem stanovanju, je videti, kot da ga policista sploh ne opazita. Medtem eden izmed njiju v *walkie-talkie* našteva, kaj vidita v stanovanju. Šele čisto na dnu seznama, nekje za japonskim zvezkom, sliko s tulipani in najlonskimi zavesami, se najde prostor za postavko »moški v pižami«. Hierarhija prioritet je jasna: za Izraelca je Palestinec prisoten le skozi njegov predmetni svet – dokaz njegovega obstoja, ki ga ni mogoče zanikati.

Ta Suleimanova lucidna satirična vinjeta najde svoj zgovorno ciničen realni odsev v znanem zapletu z nominacijo za oskarja. Ko so Palestinci poskusili kandidirati *Božje posredovanje* za tujejezičnega oskarja, je ameriška akademija kandidaturo zavrnila s obrazložitvijo, da Palestina ni mednarodno in pravno priznana država in kot taka pravzaprav ne obstaja, zato se film, ki se razglaša za palestinskega, ne more potegovati za zlato kipec. Ameriška drža je seveda popolnoma identična izraelski uradni politiki in če Palestina ne obstaja, potem tudi ne obstaja izraelski Palestinec. Nič čudnega torej, da se Suleimanov zadnji film ukvarja prav s tem prisotnim odsotnežem. Čas, ki ostaja Suleiman podnaslovi s »*Chronicle of a Present Absentee*«, pri čemer je »present absentee« formaliziran termin za Palestinca, ki je med arabsko-izraelsko vojno leta 1948 zapustil svoj dom, a ostal na območju, ki je kasneje postalo del države Izrael. To so nekakšni palestinski »izbrisani«, ki se jim ni dovoljeno vrniti domov, čeprav lahko lastništvo svojih domov nedvoumno dokažejo, in ne glede na to, ali so bili z njih pregnani nasilno ali pa so odšli prostovoljno. Ti »domači begunci« so hkrati prisotni in odsotni, drobne motnje na izraelskih ulicah, zato zgodbo o njih najlažje poveš tako, da se čim manj trudiš povedati zgodbo.

**Okrnjena komunikacija:** V Suleimanovih filmih ljudje sila redko govorijo med sabo. Komunicirajo predvsem tako, da si na vrtove mečejo smeti in bombe ali da med smehljanjem sosedom skozi zobe iztiskajo psovke. Še najraje pa so tihi. V *Kroniki izginotja* direktno v kamero deklamirajo nekakšne enosmerne, vase obrnjene intervjuje, monologe, iz katerih

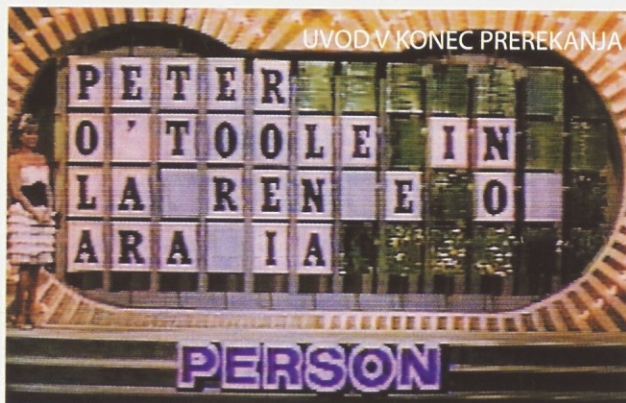
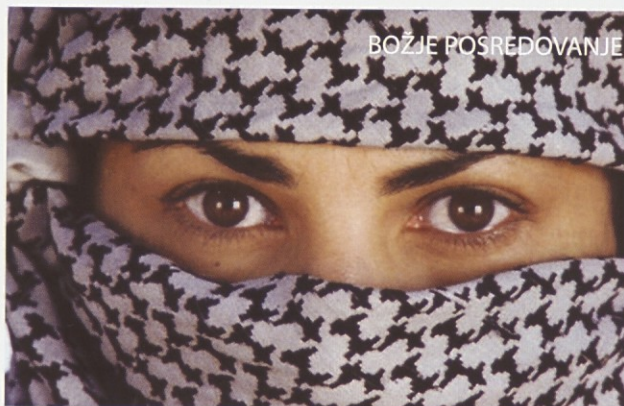


nikoli ne dobimo pomembnih, intervjuja vrednih informacij. Komunikacija je ali enosmerna ali silna ali pa je sploh ni.

**Večna sedanost:** Časovne elipse, sumničavost do linearnega načina pripovedovanja, repetitivnost prizorov in večno ponavljajoči se motiv avtorjeve vrnitve domov v Suleimanovih filmih ukrivljajo čas v nekakšno večno sedanost. Palestinska ozemeljska zagonetka se že celo večnost ne premakne nikamor. Če se že, potem regresira. Celo *Čas, ki ostaja*, kljub temu da se sprehodi skozi več časovnih obdobij, ki se raztezajo preko pol stoletja, ustvarja vtis časovne zanke. Dogodki se neprestano vračajo in se vrtinčijo v neskončno absurdno komedijo, kjer se kar naprej nekaj dogaja, a se nikoli zares nič ne zgodi. Toda Suleiman opozarja, da čas vseeno teče. Da se izteka in da ga ne ostaja več veliko. *Božje posredovanje* se zaključuje s prizorom, v katerem E. S. in njegova mama sedita na kavču in strmita v ekonom lonec, iz katerega nevarno sili para. Nekdo ga bo vendarle moral odstaviti z ognja.

**Avtobiografskost:** Ne le, da poskuša Suleiman v svojih filmih destilirati osebno izkušnjo palestinske identitete, ampak vanje vedno vključuje tudi avtobiografske elemente. Poleg tega, da pred kamero obvezno pošlje svojo fikcionalizirano persono, tudi v stranskih vlogah rad zasede svoje prijatelje in družinske člane ter jih postavi v njihov naravni milje, na realna prizorišča v okolici svojega doma. *Kronika izginotja* se delno odvija v stanovanju Elijev staršev, ki odigrata svoji vlogi tudi pred kamero, mama pa se pojavi tudi v *Božjem posredovanju*. *Čas, ki ostaja* pa je, na drugi strani, spisan kot delna avtobiografija, navdahnjena z dnevniki in pismi Suleimanovih staršev, ki tokrat v filmu dobita svoja igralska zastopnika. Žanrske meje se brišejo, krožnice se prekrivajo: zasebno vstopa v javno in dokumentarno vstopa v fikcijo.

**Sveta dežela:** Vse, kar je v dveh ključnih (in po naključju tudi zelo pomenljivih) mestih Suleimanove osebne geografije, v rojstnem Nazaretu in Jeruzalemu, kamor se je naselil po vrnitvi iz New Yorka, ostalo od Svete dežele, je zanikna prodajalna spominkov z imenom *Holyland*, pred katero v vetru škriplje stojalo z razglednicami in kjer E. S. rad posedla s prijatelji, kadi, trmasto molči in brezbrizno strmi v prazno. Svetost je že davno tega odtekla iz dežele, ki je postala ideološki poligon in svetovna politična atrakcija. Nič kaj poduhovljeno stanje stvari groteskno duhovito povzame grški pravoslavni duhovnik, ki ob pogledu na Galilejsko jezero in turiste, ki ga režejo s hrupnimi *jet-ski*ji, prezirljivo bruhne v kamero: »Tu naj bi Jezus hodil po vodi. Zdaj je to *gastronomska greznica, polna iztrebkov, dreka ameriških in nemških turistov, ki se bašejo s kitajsko hrano. Na površju jezera se ta drek sprijema v skorjo. Zdaj lahko vsak hodi po vodi in dela čudeže.*« Je torej kaj čudnega, če se v uvodni sekvenci *Božjega posredovanja* arabska mularija nameni zaklati božička, ki jih hinavsko podkupa z darili?





# Skrivnost v čigavih očeh?

Federico Delpero Bejar in Sabina Đogić

Prevod: Sabina Đogić

**Skrivnost v njihovih očeh** (El secreto de sus ojos, 2009, Juan José Campanella) je spektakularen film in naj se to razume kot slog in ne kot vrednota. Je daleč *najboljši* film (karkoli že to pomeni) Campanelle, ki se je po komercialnem prvencu v severnoameriški produkciji vrnil v Argentino in razvil eno najbolj ambicioznih produkcij argentinske kinematografije zadnjih let: **Ista ljubezen, isti dež** (El mismo amor, la misma lluvia, 1999), **Sin neveste** (El hijo de la novia, 2001) in **Luna iz Avellanede** (Luna de Avellaneda, 2004).

Njegov zadnji film **Skrivnost v njihovih očeh** je posnet po romanu – prvencu Eduarda Sacherija **Vprašanje v njihovih očeh** (La pregunta de sus ojos, 2005), ki ga je v scenarij predelala z režiserjem. Obravnava čas pred zadnjo vojaško diktaturo (1976–1983), ko se je logistični aparat, ki je kasneje služil vojaški hunti in njenim pripadnikom, začel utrjevati hkrati s standardizacijo operacijskega modela nočnih ugrabljanj, mučenj in nasilja po dolžnosti krvoželjnih.

V tem kontekstu se odvijeta dve zrcalni ljubezenski zgodbi, dva neizpolnjena ljubezenska trikotnika, Morales-Coloto-Gómez in Espósito-Irene-Hastings. O boju dveh moških za junjo dve ženski, ki ju prekrži ista oseba. Isidoro Gómez na drugačen, a podoben način sproži oddaljitev obeh parov. V prvem primeru zaradi smrti, v drugem zaradi prisilnega izгона iz mesta.

»Prva vaba« za gledalca je torej njegovo iskanje, ki dokaže, da je sodni triler več kot le reminiscenca na *film noir*. Je tudi film s političnim kontekstom, nekaj **Tretjega človeka** (The Third Man, 1949, Carol Reed) na tej zgodovinski točki.

V liku Gómeza bi lahko iskali in zlahka našli šibkosti pravno-političnega sistema oziroma lastnosti zgodovinskega spomina.

Tako kot bi v samem filmu lahko iskali portret argentinske družbe, ki ob letošnji 200. obletnici neodvisnosti še kako prepričuje svojo identiteto. Nekaj sporno neznosnega je v tem filmu, ko se dotakne vprašanja pravičnosti.

Prvi, ki pripelje glavnega junaka Benjamína Espósita do moralca, je prav tisti, ki se nikoli ne uspe prilagoditi temu pravnemu (nepravičnemu) sistemu, v katerem oba delujeta (nihče pa vanj ne verjame). Pablo Sandoval, Espósitov konstantno opiti sodelavec in najbližji prijatelj, je zastopnik komičnosti (in tragičnosti, resnice) v filmu, ki ga neprekosljivo odigra legenda argentinske televizije Guillermo Francella. V seriji barsko-gledališkega dialoga obudi »nogometni« spomin kluba Racing, katerega navijač je tudi režiser filma. Espósiu preda vse adute za odkritje moralca, in sicer z eno samo gesto, z izjavo: »Človek lahko na sebi spremeni karkoli: svoj obraz, dom, družino, punco, svojo vero in Boga. Ene stvari pa ne more, svoje strasti.«

Sledi spektakularna petminutna kader-sekvenca, primer dramaturške strukture filma v njegovi totalnosti, v kateri ji uspe zaobjeti sam *duh* filma. Kader-sekvenca kot tujek prebode njegovo ustaljeno strukturo do tistega trenutka. In smo še komaj na polovici filma. Napetost pa ne popusti niti dobro uro po njej.

Dramaturška virtuoznost Campanellove kader-sekvence se začne z zračnim posnetkom nogometnega stadiona Tomás Adolfo Ducó v Buenos Airesu, atletskega kluba Huracán. Gre za nogometno tekmo med kluboma Huracán in Racing. Ponovna uprizoritev tekme iz leta 1974, ko je po devetih letih končno zmagal Racing. Kamera se spusti med nogometne igralce, začasno obstane na moralcu (v neostrini), ki uspe v trenutku zadetega gola pobegniti iz množice gledalcev na tribuni. Njegovo zasledovanje spremljamo v realnem času

in skrajno premišljeni koreografiji kamere vse do njegovega kasnejšega prijetja.

Prikrita kader-sekvenca je sestavljena iz petih kadrov, od helikopterskega posnetka, ki so ga dopolnili z animacijo v post-produkciji, do kamere iz roke, ki se zaključí vertikalno, v bližnjem planu Gómeza, po neuspešnem poskusu pobega preko nogometnega stadiona.

Fotografija filma je, kot je nakazal že Javier Porta Fouz, argentinski filmski kritik, italijanizirana **Casablanca** (1942, Michael Curtiz). Uporaba *flashbacka*, uspešno artikularnega v montaži (katere se je lotil sam Campanella), dovoljuje do mere dvoumnosti tudi igro znotraj samega kadra: med spominom, halucinacijo in predpostavko. Esposito si zamišlja tiste, ki kasneje umorijo Sandovala, vprašujoč ga, če je on Esposito.

Pisalni stroj z manjkajočo črko A, ki služi sestavljanju vlog, je isti, s katerim bo petindvajset let kasneje Esposito (Ricardo Darín, dandy, ki razume gesto mrmranja in nedokončanih fraz) napisal svoj roman. Prisotnost elementov v njegovih različicah je razvidna ne le iz scenarija, temveč tudi iz montaže prizora. Odsotnost nečesa poskuša konstantno nadomeščati z množico elementov, ko jim vrne uporabnost v nadaljevanju pripovedi. Režiserska gesta, morda preveč transparentna, ustvarja pričakovanja in predvidljivost.

Podobno je z uporabo glasbe. Kot bi želela zakriti Campanellovo nezaupanje v igralsko dramatičnost. V primeru prvega srečanja med Espositom in Irene (Soledad Villamil): tišino, ki generira gostoto napetega pričakovanja, prekine glasba v trenutku, ko naj bi se ta napetost pretvorila v užitek. Sproži popolnoma nasproten učinek od svojega jasnega impresionističnega

namena. Ustvari odtujenost in distanco. Postane filter sterilne emocije, ki gledalca odtuji, odmakne od dramatičnosti. Kot bi se v nekem trenutku preveč približal užitku.

Simptomatičnost Campanellove filmske govornice je opaziti tudi v razrezih kadra (telesa), ki na dveh mestih celo meji na etičnost. Na začetku filma se kamera približa telesu umorjene Liliane Coloto do povsem nepotrebne bližnjega plana. Kasneje se podoben *lapsus* plana detajla ponovi z Gómezom, ki se ujame v besedni pasti Irene, ko mu kot neoboroženi žrtvi, ki se znajde v slepi ulici, ne preostane drugega, kot da odpne zadrgo in dokaže svoj prav. Čemu je dal Capanella tej gesti tolikšen poudarek, da jo je zamrznil v detajlnem planu, ostaja neznanka, prav tako kot pretirana demonstrativnost na prvem primeru.

Film je kljub vsemu prejel letošnjega oskarja za najboljši tuji film. Štiriindvajset let po zadnjem (in hkrati prvem) argentinskem oskarju za film **Uradna zgodba** (La historia oficial, 1985, Luis Puenzo), ki se je prav tako lotil intepretacije nerazčiščenega in nerazjasnjene obdobje argentinske novejšje zgodovine, ki še danes ostaja temačno in neizčrpno polje navdiha za film.

Tokratna nagrada je sovpadla z zmago Argentine na svetovnem prvenstvu v nogometu, zato se je letos, takoj po razglasitvi novice o prejetem kipcu, potihoma sprožilo upanje o ponovitvi zgodovine. Zgodovina se res ponavlja, vendar v drugi obliki. Tokrat v obliki kadra-sekvence, ki ta klasičen industrijski film, v celoti posnet na digitalni nosilec (s kamero Red One) in iz roke, kljub njegovim *lapsusom* pretvori v cinefilsko izkušnjo.



Jessica Hausner, 38-letna scenaristka in režiserka avstrijske narodnosti, je s svojim tretjim filmom *Lurd* (Lourdes, 2009) očarala kritike in občinstvo letošnjih evropskih filmskih festivalov. Zgodba je postavljena v mesto Lurd na jugu Francije, ki je zaslovelo leta 1858, ko je bilo pričča vrsti nenavadnih dogodkov. Enajstega februarja tega leta je takrat 14-letna Bernadette Soubirous med nabiranjem drv v jami Massabielle v okolici Lurda prvič zagledala žensko, ki jo je staršem opisala kot »majhno mlado gospo v beli obleki«. Njena sestra in prijateljica, ki sta bili z njo, nista videli ničesar. Gospa jo je prosila, naj jo dva tedna vsak dan obiskuje na istem kraju. Ob tem naj bi ji izrekla besede: »Obljubim, da te bom naredila srečno, a ne v tem svetu, ampak v prihodnjem.« Govorice o videnjih so dodobra razburkale majhen kraj, ki se je kmalu razdelil na dva tabora: na tiste, ki so Bernadette verjeli, in druge, ki so jo razglašali za noro. Vseeno je deklici ob vsakem obisku jame sledilo več radovednežev; ob šestem videnju okrog sto, ob zadnjih že več tisoč.

Posredovala je tudi policija, ki je Bernadette prepovedala nadaljnje odhode v Massabielle. Ni jih poslušala in po njenih besedah ji je bilo 25. februarja naročeno, naj v okolici jame najde izvir vode in iz njega pije. Tako se je tudi zgodilo. Okoli tristo prisotnih meščanov je novico o dogodku hitro razširilo in k izviru so začeli prihajati številni romarji iz vse Francije. Kmalu so na dan prišle prve novice o čudežnih ozdravljenjih nekaterih, ki so vodo pili in se v njej kopali.

Gospa naj bi po deklici naročila duhovnikom, da na kraju videnj zgradijo cerkev. Lurški duhovnik je pred izpolnitvijo te zahteve želel, da se gospa predstavi. Pri petnajstem obisku jame je bilo ob Bernadette že osem tisoč ljudi. Naslednjič je deklica zatrdila, da ji je gospa odgovorila na duhovnikovo vprašanje o njeni identiteti. Rekla naj bi: »Jaz sem brezmadežno spočetje.« Bernadette naj ne bi takrat o tej teološki doktrini vedela ničesar.

Državne oblasti so kmalu zatem ukazale, naj se območje zagradi; dostop do jame in izvira je bil strogo prepovedan. Pod vse večjimi pritiski javnosti pa je 4. oktobra 1858 Napoleon III.

# Čudežna ambivalenca čudeža

izdal odlok, s katerim je prepoved preklical in ponovno omogočil dostop do področja, ki je v kratkem času postalo eno izmed največjih romarskih središč na svetu. Ocenjujejo, da ga je do sedaj obiskalo že več kot 200 milijonov ljudi. Po zadnjih štetjih ga vsako leto obiše okoli 5 milijonov romarjev s celega sveta; številni izmed njih seveda z upanjem na čudežno ozdravljenje.

Film *Lurd* razkriva sodobni vsakdan tega mesteca in nas popelje na romarsko pot z glavno junakinjo, mlado in lepo Christine, ki je zaradi težkega primera multiple skleroze priklenjena na invalidski voziček. Igralka Sylvie Testud, ki se jo spomnimo po odlični upodobitvi Mômone, prijateljice Edith Piaf v filmu *Življenje v rožnatem* (*La môme*, 2007, Olivier Dahan), tudi tokrat blesti. Po nenadnem izboljšanju Christininega stanja, ki ga romarska skupina interpretira kot čudežno ozdravljenje, se začnejo prisotni na najrazličnejše načine spraševati o pomenu in smislu čudeža. Kaj je potrebno storiti za takšno milost? Po kakšnem ključu Bog izbira ozdravljene? Zakaj ona in ne kdo drug, kdo boljši?

V enem izmed številnih intervjujev, ki jih je režiserka Jessica Hausner dala, potem ko je na dunajskem Viennalu prejela nagrado za najboljši film, je izrecno poudarila, da se ji je ideja

# Jessica Hausner: Lurd

Matic Kocijančič

za *Lurd* porodila iz dolgoletne želje posneti »film o čudežu«.<sup>1</sup>

Filmu bi – kljub tej opazki – težko pripisali, da fenomen obravnava v njegovi celovitosti. Pravzaprav je v okviru verskih prepričanj težko obravnavati čudež *celovito* že zato, ker je s perspektive večine velikih svetovnih religij sama *celota* bivajočega čudež, od svojega nastanka pa vse do najmanjših partikularnosti. Hausnerjeva se vsekakor osredotoča na nekaj drugega, na posamične manifestacije »čudežnega«. Pri njih naj bi šlo za nekaj izjemnega, za naše pojme ne-umestljivega v običajni, na videz utečen red stvari; preseganje vsakodnevne »naravne« realnosti, ki v njej ne najde opore.

Stvari, ki na pogled ne delujejo čudežno, so videti, kot bi vzniknile iz reda vsakodnevnosti. Čudeži, nasprotno, nas zadenejo kot nekaj, kar vznikna *drugje*. Od drugod. V čudežnosti, ki ni prisotna.

Kaj torej pod pojmom čudeža natančneje razume avtorica filma? Pravi, da nanj gleda predvsem kot na »najzanimivejši aspekt krščanstva«, vere, v kateri je bila kot otrok vzgojena, a se je pozneje po svojih besedah od nje oddaljila. Krščanski čudež je po njenem mnenju »paradoks«, »prekinitev« in pogosto »vodi celo v smrt«.

Na vprašanje, ali je med filmskim procesom prišla do kakšnih novih stališč v zvezi s krščansko religioznostjo, je odgovorila, da jo je snemanje *Lurda* utrdilo v prepričanju, da »je Bog, če obstaja, krivičen.«<sup>2</sup> Podobno mnenje izražajo tudi ode *Lurdu* izpod peres skeptično naravnanih kritikov, ki v njem vidijo »subtilno subverzijo religioznega«.

Ob teh navedbah nas mora presenetiti odziv krščanske javnosti. Katoliški časniki namreč objavljajo navdušene kritike filma, cerkve organizirajo njegova javna predvajanja, mnogi romarji v osebnih odzivih izražajo pristnost upodobitve svojih lastnih izkušenj. Kaj se tu dogaja?

Kritiki so o filmu zapisali marsikaj, a najpogostejša opazka

1 Birds Eye View; <http://bit.ly/9hKRRy>  
2 Cineuropa.org; <http://bit.ly/aREJdc>

se nanaša prav na spretno ambivalenco, v kateri film pušča obravnavani pojav. Celotna vsebina *Lurda* se vrti okoli suspenza, okrog nikoli dorečene pomenskosti, pa najsi gre za »poetiko duhovnosti« skozi prizmo »birokratske logike«, »možnost milosti« prek njenega »nasprotja«, za »versko satiro« ali »zgodbo o odrešenju«. Neizrečeno ozadje tega mnenja je dejstvo, da se tovrstni učinek filma skriva v njegovi ustrezni upodobitvi svojega objekta in da je torej ambivalenca prisotna v samem fenomenu. To priznava tudi sama avtorica, ki v intervjujih večkrat govori o »ambivalenci čudeža«.<sup>3</sup>

Kraj dogajanja je v tem pogledu izbran posrečeno. Lurd je množično zbirališče zapostavljenih, osamljenih in odrinjenih, ki jim daje romanje pogosto nov zagon pri spopadanju z vsakodnevnimi mukami; pristni – lahko bi rekli kar *usodni* – duhovnosti smo priče na vsakem koraku. Obenem pa gre za masovno turistično atrakcijo, v katero je vpeta veriga tržnih interesov, ki so se v poldrugem stoletju delovanja namnožili do te mere, da številni kritiki fenomen Lurda radi imenujejo kar »krščanski Disneyland«. Ali v Lurdu vidimo (od)rešilno bilko trpečih ali zgolj njihovo zlorabo v tržne namene, je odvisno od našega pogleda. Skozi leče filmske kamere je vidno oboje.

*Lurd* si je zato vredno ogledati že samo zaradi njegove recepcije. Kdaj smo nazadnje videli film, ki bi povsem eksplicitno govoril o religioznem vprašanju in bi ga posnel nekdo, ki ima sebe za nereligioznega, a bi požel navdušeno odobravanje tako vernikov kot neverujočih? V tem pogledu gre nedvomno za svojevrsten filmski dogodek. (Podobno je hvalevreden že odziv uprave Lurda, ki je kljub jasno izraženi kritičnosti avtorice do njene dejavnosti, dovolila snemanje na lokaciji sami in režiserki celo priskočila na pomoč; v namen filma so za več ur zaprli prostor za zunanje obiskovalce.)

Negativne opredelitve čudeža, ki jih lahko beremo v pogovorih z režiserko, sicer ne prodrejo v samo naracijo *Lurda*. Pravzaprav vanjo ne prodrejo nikakršne opredelitve. *Lurd* Jessice Hausner namreč ni film, ki bi pridigal, ampak film, ki prisluhne. In to je njegova največja odlika. Prisluhne tako pozorno, da njegova osnovna intenca, kakršnakoli je že bila, ob tem zbledi. Ostane podoba, ki prav v svoji nevsiljivosti dopušča upodobljenemu, da spregovori samo.

Spregovori seveda vsakomur na svoj način. Prav tako, kot vsakomur na svoj način spregovori čudež. Obenem pa ne gre za film, ki bi gledalce zgolj utrdil v njihovih vnaprejšnjih prepričanjih. *Lurd* namreč občinstvu ponuja možnost soočenja z razsežnostjo bivanja, ki je na sodobnem sekularnem Zahodu postala strogi tabu. Razsežnostjo bivanja, ki dejansko »vodi celo v smrt«. Tako ni odveč vprašanje, ali dandanes pred ogledom tovrstnega filma sploh imamo »vnaprejšnja prepričanja« o spektru vprašanj, ki jih odpira. V tem pogledu gre vsekakor za *pravi film ob pravem času*.

3 The Catholic Herald; <http://bit.ly/coc2gi>





# »Razvedrilo« za delavski razred

## Benoît Delépine & Gustave de Kervern: Mammuth

Dare Pejić



*Mammuth* (2010), četrti film francoskega dvojca Benoîta Delépina in Gustava de Kerverna je mogoče gledati kot odziv na aktualne pokojninske reforme in zdi se, kot bi predloge za scenarij pisali kar politiki, ki socialni državi odmerjajo vedno manjše kose pogače. Predlagane reforme pokojninskega sistema so Francijo to jesen ravnokar postavile na noge, medtem ko se sporočilo tamkajšnjega ministra za delo Erica Woertha v času klestenja medgeneracijske solidarnosti tudi pri nas že sliši kot déjà vu: »Francozom je težko razložiti, zakaj bodo morali delati dlje, do 67. leta, a to moramo sprejeti. Nismo tukaj, da bi vedno storili, kar je najlažje, in vedno ne moremo pričakovati odobravanja ljudi.« *Mammuth* je film, ki se ne sprašuje zgolj, do kdaj in koliko bomo še delali, temveč načenja temeljno vprašanje vrednosti dela v času, v katerem živijo »odvečni« ljudi.

Režiserja, ki sta se podpisala pod objestno črnohumorno mojstrovino *Louise-Michel* (2008), tokrat namesto grotesknih nastavkov za razredne in spolne antagonizme ponujata

vpogled v bolj resignirane podobe delavskega razreda. Serge Pilardosse (Gérard Depardieu) je v življenju počel marsikaj, nazadnje dela kot mesar v klavnici. Od dneva upokojitve se sooča s spoznanjem, da ob vsem prostem času ne ve, kaj bi počel sam s seboj. Zdolgočasenemu, molčočemu in pravilno nesposobnemu možu stoji ob strani žena Catherine (Yolande Moreau), prodajalka v supermarketu in ga zaradi malusov pošlje k njegovim nekdanjim delodajalcem po dokazila, s katerimi bo upravičen do izplačila polne pokojnine. Že znano igralsko zasedbo iz filma *Louise-Michel* dopolni Depardieu s svojim mojstrskim utelešenjem predčasno upokojenega nejevoljneža. Tokrat se junak ne odpravi anonimnim kapitalistom naproti, temveč na poti s starodobnim motorjem (model »Mammuth«) – poleg bolj klavrne usode – sreča še samega sebe.

Upokojenec Serge poseblja združitev komične drame s filmom ceste. Na poti za starimi delodajalci – živimi in mrtvimi – naleti na kopico nadrealističnih situacij: zlati šut potrošniške

družbe, solzavo moško empatijo, pretkano lumpenproletarko in pozabljeno bizarno sestrično z izjemnim čutom za vonj. Čas pokoja je namenjen uživanju sadov preteklega dela, a se mora Serge kot »mali človek« sprizniti z drobtinami. Portret delovne sile je v filmu z nekonvencionalno naracijo in nekaj kadri, posnetimi »iz roke«, pravzaprav ujet v okvirje individualnega boja zoper ekonomsko eksploatacijo. Junaka tako spremlja angel (Isabelle Adjani) iz nekega drugega življenja, ki mu na poti za dostojnim življenjem zvesto stoji ob strani.

»Razvedrilo« za delavski razred je bilo v zgodovini filma v 70. letih nekaj časa posebnost zahodnonemške TV-mreže WDR (Westdeutscher Rundfunk). *Arbeiterfilm* (»delavski film«) je bil resen poskus oblikovanja posebnega žanra filmov, ki so nastali v televizijski koprodukciji ter bili namenjeni proletarskemu občinstvu. Zaznamovale so ga značilnosti, kot so: estetika naturalizma ali realizma, reprezentacija izkušenj in odnosov na delovnem mestu ter položaj podrejenega razreda v povojni ekonomiji ZRN. Avtorja Collins in Porter, ki sta žanru posvetila monografijo *WDR and the Arbeiterfilm: Fassbinder, Ziewer and others* (British Film Institute, 1981) problematizirata oznako *Arbeiterfilma* in kot zgled najbolj priljubljenega žanrskega izdelka navajata serijo *Osem ur ni en dan* (Acht Stunden sind kein Tag, 1972) takrat že cenjenega Rainerja Wernerja Fassbinderja.

Družinska serija v petih delih z osrednjima junakoma, delavcem Jochenom (Gottfried John) in uradnico Marion (Hanna Schygulla), ki na ravni naracije povezuje protagonistice iz delavskega družinskega okolja s protagonistami iz tovarne. Odkrito angažiran projekt postaje WDR je s Fassbinderjevo serijo uspel napraviti žanrsko mešan tip televizijske oddaje s prvini najbolj priljubljenih žanrov, kot je denimo družinska drama. Zahodnonemški »proletarski kino« je v svojem kratkem obstoju zaznamoval novo obliko razvedrilnega programa in razširil meje pojmovanja žanrskega filma. Ker se v seriji ne zgodi nič resnično prevratnega za delavstvo, kar bi dejansko ogrozilo obstoječi kapitalistični red, je stališče, ki ga prevzema serija v okviru družinskega žanra, tisto, za katerega si je prizadevala tudi kulturna revolucija iz leta 1968: vzpostavitev alternativnih življenjskih slogov, demokratizacija odnosov na delovnem mestu, emancipacija žensk, kreativnost procesa dela.

Delépine, ki je režisersko kariero sprva začel graditi na TV-postaji Canal+, z de Kervernom obuja žanr nadrealistične satire. V svojih filmih na glavo postavita realizmu zveste značilnosti »delavskega filma« in s tematsko navezavo na položaj sodobnega delavstva zastavljata aktualna vprašanja, na katera uradna levica ne zna več odgovoriti. Poleg duhovitega filma *Louise-Michel* lahko tudi na film *Mammuth* gledamo kot na simptom poraza levičarskega angažmaja. Njun zadnji film ponuja razrešitev nevzdržnosti obstoječega sistema socialne pravičnosti v obliki osebnostne transformacije. Čar pričujočega filma je v njegovi zamaknenosti: namesto s subverzivno močjo filma *Louise-Michel* imamo tokrat opravka s subverzijo penzionistične transcendence.



# Dekle, ki je udarilo nazaj

Stieg Larsson,  
trilogija *Millennium* in filmi

Zoran Smiljanić



DEKLE Z ZMAJSKIM TATUJEM

KO SO MI PRED POL LETA PRIŠLI V ROKE TRIJE ŠVEDSKI FILMI S ČUDNIMI, DOLGIMI NASLOVI, NISEM ŠE NIČESAR VEDEL O STIEGU LARSSONU. PORINIL SEM PRVI DEL V DVD PREDVAJALNIK, FILM ME JE POTEGNIL, POTEM PA JE SLIKA V ZADNJI TRETJINI FILMA ZMRZNILA IN NEPOVRATNO RAZPADLA NA DIGITALNE PRAFAKTORJE. NEEEE! KOT NARKOMAN SEM ODVIHRAL V PRVO KNJIGARNO, KUPIL SKORAJ 600-STRANSKI ŠPEH Z NASLOVOM *DEKLE Z ZMAJSKIM TATUJEM* TER GA POGOLTNIL NA DUŠEK. VELIKA, MRAČNA SKRIVNOST JE BILA KONČNO RAZJASNJENA. OD TAKRAT LARSSONA IN NJEGOVO TRILOGIJO *MILLENNIUM* SREČUJEM TAKOREKOČ NA VSAKEM KORAKU: NENADOMA VSI GOVORIJO O NJEM, PREBIRAJO KNJIGE IN GLEDAJO FILME. GRE ZA DEFINITIVNI FENOMEN LETA.

Ves pomp okoli *Millenniuma* nekoliko spominja na histerijo, ki se je pred leti razpasla ob *Da Vincijevi šifri*, megaluspešnici Dana Browna. A z nekaj bistvenimi razlikami: če je Brown zanimanje javnosti sprovciral z religioznim hokus-pokusom, ezoteriko tajnih lož in neskončnim veriženjem zarot, je Larssonov opus neprimerno resnejši, bolj kredibilen, aktualnejši, prizemljen in trajnejši. Če se je ob Brownovem koritu drenjalo kup posnemovalcev, analitikov, interpretov, dokumentaristov in *set-jetterjev*, je Larssona praktično nemogoče kopirati, tako unikaten je. Če je bil Brownov uspeh med drugim tudi posledica agresivne marketinške kampanje, Larssonov temelji predvsem na ustnem izročilu, ki se je iz Švedske enakomerno, postopoma in naravno širilo po Skandinaviji, Evropi in svetu. Če so po Brownovih knjigah posneli dva anemična holivudska filma, ki se ju danes nihče več ne spomni, so trije filmi, posneti po Larssonovih knjigah, neprimerljivo trši, bolj brezkompromisni in manj primerni za družinski ogled. In nenazadnje, če Brown dandanes veselo uživa v zaslužnih denarjih, Larsson tega ne more več. V 50. letu je umrl zaradi infarkta, še preden so njegove knjige dosegle planetarno popularnost.

## Kdo je Stieg Larsson?

Pojdimo po vrsti. Stieg Larsson, letnik 1954, je otroštvo je preživel z dedom antinacistom, ki so ga Nemci med II. svetovno vojno zaprli v delovno taborišče. Dedova usoda in stališča so na mladega Larssona močno vplivali in zaznamovali njegovo življenje. Za 12. rojstni dan je dobil pisalni stroj, s katerim je cele noči paral živce domačim, kot 18-letnik je sodeloval v demonstracijah proti vojni v Vietnamu (kjer je spoznal svojo življenjsko sopotnico Evo Gabrielsson), po odsluženju vojski je z nahrbtnikom potoval po Evropi in Afriki. V začetku 70. let je postal aktivni član švedskega levičarskega gibanja, leta 1977 se je kot grafični oblikovalec zaposlil pri švedski tiskovni agenciji TT, kjer je ostal celih 22 let. V prostem času se je ubadal z raziskovanjem švedskih desničarskih organizacij, spoznanja je strnil v knjigi *Extremhögern* (Ekstremna desnica, 1991). Na odgovor desničarjev ni bilo treba dolgo čakati: v nekem neonacističnem časopisu je izšel članek z Larssonovo fotografijo, naslovom, telefonsko številko in pretečim komentarjem, ki se je končal z besedami: »Če bo s takim početjem nadaljeval, bo treba nekaj storiti glede tega.« Čeprav je bil založnik časopisa obsojen

na štiri meseca zapora, to ekstremistov še zdaleč ni ustavilo: za Larssona in njegovo partnerko se je začelo obdobje stalnih groženj z nasiljem in smrtjo, ki je trajalo zadnjih 15 let njegovega življenja. Vendar pa grožnje Larssona niso prisilile k molku, ravno nasprotno: leta 1995 je soustanovil revijo *Expo*, ki je razkrivala ideologijo, metode in člane švedskih skrajno desnih organizacij. Ko so leta 1999 umorili nekega sindikalnega vodjo, je policija v morilčevem stanovanju našla fotografije in podatke o Larssonu in Gabrielssonovi, ki sta bila očitno že na muhi. Larsson, ki je postal ekspert za samoobrambo, je v odgovor napisal knjigo *Överleva Deadline* (Preživeti deadline – priročnik za ogrožene novinarje, 2000), z neprecenljivimi praktičnimi nasveti, kako se učinkovito upreti grožnjam in preprečiti, da bi vplivale na novinarsko delo.

## Larsson - bestseller

Poleg člankov, knjig, urednikovanja, dopisništva, predavanj in drugih aktivnostih je Larsson v svoj prenatrpan urnik čudežno stisnil tudi pisanje leposlovja. O detektivskih romanih je razmišljal že od zgodnjih 90. let, a mu je zaradi obveznosti kronično primanjkovalo časa. Preden je leta 1997 pričel s pisanjem prvega romana *Män som hatar kvinnor* (Moški, ki sovražijo ženske/Dekle z zmajskim tatujem<sup>1</sup>), se je v maniri raziskovalnega novinarja temeljito pripravil in napisal podroben sinopsis za prve tri knjige, načrtoval pa naj bi jih kar deset. Nočno pisanje je doživljal kot sprostitev, kjer je lahko po mili volji štrikal zaplete in zarote, ne da bi mu kdorkoli grozil. Ko je dokončal prvi dve knjigi in polovico tretje, se je poleti 2003 odpravil do založnika Piratförlaget, ki pa je rokopis zavrnil, in to kar dvakrat. Zagotovo največja napaka v zgodovini švedskega založništva. Larsson je odkorakal k drugemu založniku in z njim podpisal pogodbo za prve tri knjige. Še preden je prva izšla na Švedskem, sta pravice za objavo odkupili nemška in norveška založba. Leta 2004 je Larsson zbrusil prvi dve in dokončal tretjo knjigo, potem pa je novembra istega leta, le nekaj mesecev pred izidom prvega dela, nepričakovano umrl. Leta hiperaktivnega življenja, pritisk, stres, preskakovanje obrokov, 60 in več pokajenih cigaret na

<sup>1</sup> Pravzaprav so tako prevedli šele paperback (2010) oziroma 2. izdajo. Originalni prevod naslova Prešernove družbe (2008) je bil direkten prevod švedskega. Žepna knjiga je prevzela angl. naslov, ker je bil že bolj uveljavljen zaradi filma.



## STIEG LARSSON



dan (ročno zvutih, brez filtra) in delavnik, ki se je redkokdaj končal pred peto uro zjutraj, so terjali svoj davek.

Nikoli ne bomo izvedeli, koliko je njegova prezgodnja smrt vplivala na fenomenalni uspeh. Samo na Švedskem so prodali 2,6 milijonov izvodov prvega dela, v Evropi pa do letošnjega leta čez 26 milijonov. Danski založnik Modtryk je pripomnil: »Na Danskem so le Biblijo prodali v več izvodih kot Larssona.« Sledile so številne nagrade, izid in ponovni uspeh drugega in tretjega dela, snemanje filmov, spor med Larssonovo družino in partnerko Evo Gabrielsson (s katero ni bil formalno poročen) glede njegove zapuščine, cingljanje novcev pa so zavohali tudi v Holivudu. Okoli Larssonove smrti so se začele spletati govorice, da so ga v resnici ubili ekstremisti ter da je napisal tudi večino četrtega dela, ki ga bodo ob pravem trenutku lansirali na tržišče. Ampak to sodi že v območje somraka.

*Dekle z zmajskim tatujem* je še en velik švedski kriminalni roman, ki nadaljuje tradicijo Sjöwallove in Wahlööja, Henninga Mankella in Håkana Nesserja. Poleg zapletene zgodbe, suverena poznavanja zakulisja gospodarsko političnih mahinacij, brezhibne geografije dogajanja in imenitnih likov, zgodbo bogatijo tudi



sladki mali detajli, ki prispevajo tisto fatalno ameriško *noir* atmosfero iz romanov Chandlerja in Hammetta, le da z evropskim »štrihom«. Protagonisti se tako nenehno nalivajo s črno kavo, srkajo vodko ali viski, se nezdravo prehranjujejo (sendviči s pašteto, *junk food*), obsedeno tuširajo in prižigajo eno cigareto za drugo, pa čeprav so nezdravo razvado že opustili. Eh, kdo je pa še videl poštenega detektivskega junaka, ki ne kadí?

Čeprav je roman fikcija, lahko v njem z lahkoto prepoznamo pojave, dogodke in osebe, s katerimi se je v svojem življenju ubadal Larsson. Junak Mikael Blomkvist je več kot očitna literarna upodobitev avtorja: idealistični raziskovalni novinar in urednik neodvisne levičarske revije Millennium (Expo), ki razkriva finančne goljufije, kriminalne in korupcijo. Larsson je svojim bogatim izkušnjam iz novinarske, pa tudi dizajnerske kariere zgolj spremenil žanrovski predznak in jih zapakiral v napeto kriminalno zgodbo, začinil s ščepcem fikcije ter izstrelil isto sporočilo v novi, redizajnirani preobleki. In uspel. Kar pripelje do zanimivega paradoksa: ko se je desetletja trudil s svojim angažiranim delom, je bil sicer cenjen novinar, a je njegov glas slišalo le omejeno število interesnih skupin, zares široko publiko je dosegel šele, ko je vse skupaj prekvalificiral v fikcijo. Imamo pač raje napete zgodbe kot slabe novice. Oziroma slabe novice, preoblečene v dobre zgodbe, kjer se na koncu vsi delčki povežejo v smiselno celoto, kar se v življenju zgodi le redkokdaj.

Tovrstni strokovno-kreativni manever smo v preteklosti že zasledili, pa ne pri Danu Brownu, pač pa pri Umberto Ecu, ki je svoje bogato zgodovinsko znanje briljantno pretočil v srednjeveško šerlokholmsovsko kriminalko *Ime rože* (1980). In bralci smo mu jedli iz roke, saj smo za svoj denar dobili zabavo in učenje, napetost in zgodovino, detektivsko analizo in teološke razprave, pa še seks in fajmoštre na enem kupu. A tovrstna popularizacija stroke funkcionira le v primeru, če pisatelj temeljito obvlada področje, o katerem govori. Za kar so potrebna leta, če že ne desetletja. Na ta način izpade pisanje leposlovja bolj stranski produkt, vzporedna dejavnost za zabavo in sprostitvev (kot je svoje pisanje označil Larsson), ne pa kot glavni, edini in končni cilj (kot v primeru Dana Browna).

Glavni Larssonov adut so zagotovo izdelani, psihološko prepričljivi in ravno prav odbiti liki, o katerih si želimo izvedeti več, kot nam je avtor pripravljen izdati. Še posebej zanimiva sta glavna junaka, Mikael Blomkvist in Lisbeth Salander, ki zamenjata standardno moško-žensko razdelitev vlog: v njunem svetu je on ženska, ona pa moški. On je glas razuma, morale, etike in čustev, ki je fizično nesposoben in odvisen od njene pomoči. Ona je ostra, trda, odločna in energična ženska, ki si ga za povrh vzame, kadar jo prime, po seksu pa ga hladno brncne iz svoje postelje, češ da mora spat.

Lisbeth Salander je ena najbolj markantnih junakinj, kar smo jih imeli priložnost spoznati v zadnjih letih. Že njen zunanji videz je ekscentričen: oblečena je v alter cunje iz črnega usnja





(goth), obraz ima preluknjan s številnimi piercingi, na hrbtu pa se ji bohoto zmajski tatu. In to ne tisti mali, srčkani, dekorativni zmajček, ki krasi naslovnico knjige, pač pa orjaška mrcina, ki se razteza čez cel hrbet in še čez. Bolj kot okras predstavlja globoko čustveno brazgotino, travmo, ki jo je zaznamovala v preteklosti. Je tiha, asocialna, drobna biseksualka, njeni ženski atributi so zanemarljivi, pa vendar izžareva privlačnost posebne vrste. Poleg tega je vrhunska hekerka, ki se zna pretihotapati v najbolj varovane računalniške sisteme in se dokopati do eksplozivnih podatkov. Čeprav je na prvi pogled podobna heroinam, kot so Sissy Spacek iz *Carrie* (1976, Brian De Palma), Kate Beckinsale iz *Podzemlja* (*Underworld*, 2003, Len Wiseman), Rosario Dawson iz *Mesta greha* (*Sin City*, 2005,

Robert Rodriguez in Frank Miller), Beatrix Kiddo iz *Ubila bom Billa* (*Kill Bill: Vol 1 in 2*, 2003/2004, Quentin Tarantino), jo je Larsson pravzaprav ukrotil po liku Pike Nogavičke. Pogosto se je zabaval z idejo, kaj se bo zgodilo z otroško junakinjo, ko bo enkrat odrasla. Glede na to, da je odrasla v disfunkcionalni družini, oropana starševske ljubezni, se bo verjetno težko znašla v »normalnem« svetu odraslih. Še posebej v svetu »moških, ki sovražijo ženske«, kjer se v marsikaterem veljaku skriva sadistični perverznejš najhujše vrste. Lisbeth Salander ni še ena nemočna žrtev iz statistik, ki bi ponižno sklonila glavo in se podredila moškim fantazijam, pač pa dekle, ki je udarilo nazaj. Dekle, ki ve, kako je treba seksualnim plenilcem zagreniti življenje ter jim z obrestmi vrniti milo za drago. Zato so strani, kjer se nasilneži cvrejo v lastnem zosu (in krvi), najbolj sladko branje v Larssonovem opusu, hkrati je pa to moment, kjer se fikcija in realnost ločita in kreneta vsaka svojo pot.



Ko smo že pri pasteh fikcije, omenimo še nekaj šibkejših plati Larssonove trilogije. V njej je nekaj fabulativnih bližnjic, kjer so nekateri dogodki (pre)očito izumljeni le zato, da pripeljejo zaplet do potrebne točke, zato izpadejo papirnato in neprepričljivo. Pogosto se junaki znajdejo v brezizhodni situaciji (kar bralci kupimo), potem pa sledi čudežna rešitev v zadnjem hipu. Še posebej v drugem (*Dekle, ki se je igralo z ognjem*) in tretjem delu (*Dekle, ki je brnilo sršenje gnezdo*) je Larsson mukotrпно raziskovalno delo (brskanje po porumenelih





fotografijah, dnevnikih, časopisnih izrezkih, potrdilih, računih ...) zamenjal z akcijskimi prizori, ki so sicer šokantni in spodobno skoreografrani, a le malce preveč holivudski, da bi jih vzeli zares. Pa še tole: glavna protagonistka sta glede na grozote, ki jih preživljata, sumljivo neobčutljiva in neuničljiva. Kot Hercule Poirot ali Miss Marple skačeta iz ene pustolovščine v drugo, ne da bi se ju vse skupaj kaj posebej dotaknilo. No ja, mogoče je Larsson to hranil za konec sage. Kakorkoli, vsi ti spodrsaljki ne morejo bistveno zasenčiti sijaja te nedokončane dvatisočstranske uspešnice, ki ji daje dodatno težo dejstvo, da ne bomo nikoli izvedeli, kako se bo končala.

### Larsson na velikem platnu

Švedski filmarji so se na literarni uspeh odzvali hitro in posneli tri filme, ki sicer niso doživeli tako huronskega sprejema kot knjige, a so v svetovnem merilu do sedaj zaslužili za evropski film zelo spodobnih dvestodvajset milijonov dolarjev, in to samo v kinodvoranah. Čeprav gre za korektno ekranizacijo, pa filmi ne dosegajo knjig. Vse finese, skrivne plasti, stranski liki, zapleti in informacije so pač ostali neizkoriščeni. Po drugi plati pa sta scenarista prvega dela skoraj 600-stransko knjigo ekonomično skomprimirala v dveinpolurni film, kjer vse teče kot po maslu. Še več, režiserju je kar nekajkrat uspelo z navdahnjeno uporabo filmskega jezika najti posrečene rešitve, kjer je z nekaj jednatimi kadri nadomestil kup informacij iz knjige. To velja predvsem za prvi in najboljši del trilogije, *Dekle z zmajskim tatujem* (Män som hatar kvinnor, 2009, Niels Alden Oplev), ki s svojo mračno in hladno atmosfero spominja na najboljše švedske izdelke zadnjih let, kot so *Zlo* (Ondskan, 2003, Mikael Häfström) ali *Vampiriska ljubezen* (Låt den rätte komma in, 2008, Tomas Alfredson), na svoj način pa je tudi posodobljena, digitalizirana inačica *Povečave* (Blow Up, 1966, Michelangelo Antonioni), in sicer v delu, ko Blomkvist 40 let stare fotografije na računalniku zлага v kontinuirano foto-zgodbo, ki mu pomaga do rešitve skrivnosti.

Med solidno igralsko ekipo izstopata zadržani Michael Nyqvist (*Skupnost* [Tillsammans, 2000, Lukas Moodysson]) v vlogi novinarja Blomkvista, v vlogi Lisbeth Salander pa blesti Noomi Rapace, ki je postala prava pravcata evro zvezda. Pri drugem in tretjem delu, *Dekle, ki se je igralo z ognjem* (Flickan som lekte



med elden, 2009, Daniel Alfredson) in *Dekle, ki je brnilo sršenje gnezdo* (Luftslottet som sprängdes, 2009, Daniel Alfredson)<sup>2</sup> so iz neznanega razloga zamenjali režiserja Opleva in oba scenarista, kar za film ni bila dobra novica: novi režiser Alfredson je le neinventivno prevajal strani iz knjige v filmske podobe. Tudi odnos med Blomkvistom in Salanderjevo, ki je v prvem delu buril domišljijo bralcev/gledalcev, je precej zvođenel oziroma se je zreduciral na platonsko komunikacijo od daleč. Poleg tega je v teh dveh filmih preveč akcije, ki sicer ni hiperkinetični tobogan, kakršnega poznamo iz holivudskih blockbusterjev, a se evropskemu filmu nekako ne poda. *Millennium* je boljši, ko spominja na filme Alana J. Pakule, kot sta *Morilci in priče* (Parallax View, 1974) ali *Vsi predsednikovi možje* (All the President's Men, 1976), kot pa na Bournovo trilogijo.

### Larsson v Holivudu

Svoj piskrček so pristavili tudi v Holivudu. Februarja letos je Columbia Pictures od Švedov odkupila pravice za ekranizacijo vseh treh knjig. Ker so Američani sfžili že prenekateri evropski film, vse skupaj ne bi bilo vredno omembe, če ne bi za krmilo projekta sedel David Fincher, eden redkih samosvojih holivudskih režiserjev. Scenarist Steven Zallian (*Schindlerjev seznam*, *Tolpe New Yorka* ...) se je na literarno predlogo naslonil le ohlapno, sicer pa jo je temeljito predrugačil. V kaj? Bomo videli, zaenkrat je to skrbno varovana skrivnost. Za glavno vlogo so se grebli »težkokategorniki«, kot so Johnny Depp, George Clooney in Bradd Pitt, vlogo pa je dobil Daniel Craig, medtem ko bo Lisbeth Salander relativno neznana Rooney Mara, čeprav so mnogi navijali kar za Švedinjo iz originala, Noomi Rapace. Ameriška inačica naj bi v kinodvorane prišla čez leto dni.

**KAJ PA PRI NAS? MEDTEM KO SO KNJIGOTRŽCI ŽE IZDALI PRVA DVA DELA, TRETJI PA JE V PREVODU, SMO NA DISTRIBUTERJE MORALI ČAKATI DO KONCA LETOŠNJEGA LETA. FILM *DEKLE Z ZMAJSKIM TATUJEM* PRIDE NA SPORED 23. DECEMBRA, DRUGI IN TRETJI DEL PA BOSTA NA OGLED PREDVIDOMA ŽE V JANUARJU 2011.**

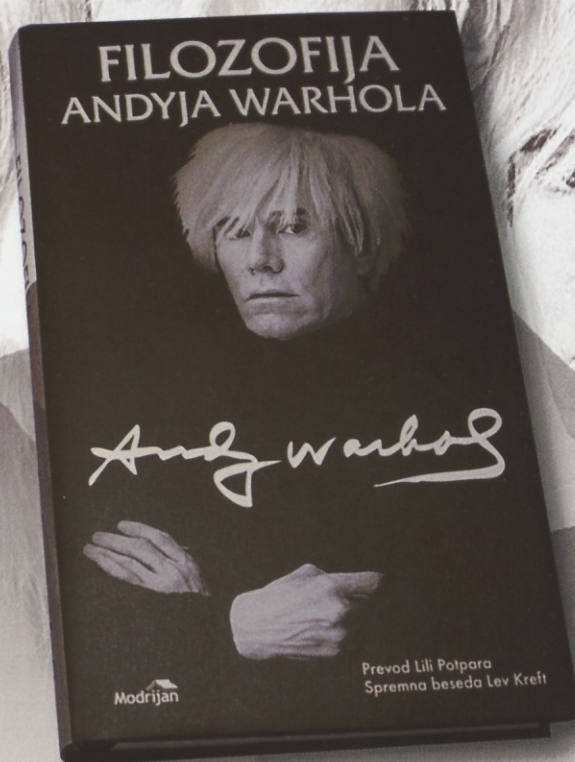
<sup>2</sup> Neposrednejši slovenski prevod švedskega naslova bi se lahko gasil *Sesuta hiša iz kart*.





poteze

Ko eden največjih posebnežev v zgodovini človeštva zapiše stavek »Rad bi svojo oddajo, ki bi se imenovala *Nič posebnega*«, se morate vprašati, v čem je trik. Literarni portret razvpitega umetnika in njegovo razmišljanje o družbi, glamurju, lepoti, slavi ...



256 strani  
27,20 €

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

[prodaja@modrijan.si](mailto:prodaja@modrijan.si)

080 23 64

 Modrijan

*filofest*

F I L M F E S T I V A L

INTERNATIONAL STUDENT FILM AND VIDEO FESTIVAL  
MEDNARODNI FESTIVAL ŠTUDENTSKE FILMSKE IN VIDEO PRODUKCIJE

**od 6. do 10. DECEMBRA 2010**  
**NA FILOZOFSKI FAKLUTETI V LJUBLJANI**

[www.filofest.com](http://www.filofest.com)







# Upornik in natakariča

## Bob Rafelson in ameriška sedemdeseta

Andrej Gustinčič

»Ko sem začel snemati filme, sem hotel biti v opoziciji. Ne biti za nekaj, ampak proti nečemu.« Bob Rafelson

Spopad med Bobbyjem Dupeajem, ki ga v Rafelsonovem filmu *Pet lahkih komadov* (Five Easy Pieces, 1970) igra Jack Nicholson, in natakaričo v obcestni okrepčevalnici, je takoj postal legendaren. Bobby v družbi svoje trpeče punce Rayette (Karen Black) in dveh lezbičnih avtoštopark naroči omloto z belim toastom. Nimajo. Restavracija ne streže toasta kot prilogo. Bobby uporablja logiko, na katero bi bili ponosni Bratje Marx, da dobi tisto, kar želi. Ko mu tudi to ne uspe, z zamahom roke pomete vse z mize, in navduši tako štoparki kot gledalce. Ko sem kmalu po nastanku prvič gledal film v Ameriki, so gledalci ploskali in vzklicali. Tudi ob vseh naslednjih priložnostih, ko sem ga gledal v kinu, je bila reakcija ista, tako v Ameriki kot v Evropi. Končno, smo si mislili gledalci, tu je upor proti rigidnosti, proti drobnim dogmatiki vsakdanjega življenja, proti pomanjkanju domišljije, proti nori drobnim reglementaciji življenja. Nicholson je z zamahom roke postal mojster našega razočaranja; človek, ki nam z eno uporniško gesto nudi streznitev v najbolj slavnem prizoru epohalnega filma.

No, morda. Za kaj sploh gre? Robert Eroica Dupea je odpadnik; potomec imenitne družine glasbenikov, ki je zapustil svoj svet in živi med proletarci, kjer pa je enako jezen in nezadovoljen

kot med kulturno elito. Njegov spopad z natakaričo je videti bolj izraz duhovne impotence kot pa drzen upor. Natakariča, ki jo igra Lorna Thayer, je utrujena in naveličana. Je vse tisto, kar Bobby ni: prava proletarka. Pojasni mu, da si ni ona izmislila pravil ter ga vpraša, če bi se rad pogovoril z lastnikom. Bobbyja to ne zanima. Njegov izbruh je proti osebi, ki je še bolj potlačena kot on. Če je to upor, potem je to upor na najnižji ravni ter upor, ki ne spremeni ničesar.

*Pet lahkih komadov* je izjemen film. Scenarij Carole Eastman, ki je pisala pod psevdonimom Adrien Joyce, premore vso živahnost govora ameriškega proletariata. S isto življenskostjo Rafelson oriše prizorišča filma – bowling steza, naftna polja, na katerih Bobby dela, avtoceste, stanovanjski voz poln otrok in hrupa, že omenjeno okrepčevalnico ter eleganten, vljuden dom Bobbyjeve družine, poln skrite bolečine. V filmu sijajno obdelanih likov in prizorov eden najbolj ostane v spominu. Sekvenca petih kadrov, brez besed, v katerih kamera sledi Bobbyju, ko se vrne v teksaško mestece po koncu šihta, ko hodi mimo zaprtega porno kina, mimo salona vedeževalca, mimo šole za brivce in se na koncu poslovi od pajdašev na vogalu zunaj bara, med bledimi neonskimi znaki v somraku. Ta sekvenca upodobi domotožje generacije režiserjev po »pravici« Ameriki, deželi dolgih poti in podeželskih mestec v somraku. Rafelsonova kamera je kamera obiskovalca, ki hrepeni po neki osnovni ameriški biti.

Lahko bi rekli, da so se sedemdeseta leta v Ameriki začela s *Petimi lahкими komadi*, filmom, ki je bolj kot katerikoli drugi



upodobil ta čas splošne nebogljenosti v ZDA. Rafelson je bil pomembna figura novega Holivuda, tako producent kot režiser. Njegova firma BBS Productions je sofinancirala *Gole v sedlu* (Easy Rider, 1969, Dennis Hopper), v katerem smo videli smrt romantične, kavbojske strani šestdesetih. V filmu *Pet lahkih komadov* smo v pustoti Amerike po neuspehu ameriškega leta 1968, odmiranju množičnega levega proti-establišment gibanja, vzponu Nixonove vladavine in moralne ter čustvene jalovosti, ki jo je povzročila vietnamska vojna; jalovosti, ki je otipljiva v Rafelsonovih zgodnjih filmih, čeprav sama vojna nikoli ni omenjena.

Rafelson sicer še vedno snema filme, a sloves je zasnoval na treh filmih, posnetih med leti 1970 in 1976. *Pet lahkih komadov*, *Gospodar Marvinovih vrtov* (The King of Marvin Gardens, 1972) in v glavnem spregledani *Ostani lačen* (Stay Hungry, 1976) so filmi, ki predstavljajo neformalno trilogijo, ki se je ukvarjala z iskanjem vedno izmikajočega se ameriškega sna. Kot celota so zgodba o poskusu tako junakov kot umetnika, da se vzdignejo nad padlo deželo.

Režiserji Novega Holivuda so bili izjemni kritiki sodobne Amerike, pa tudi ameriške zgodovine. A manjkala jim je vizija transformacije družbe. John Ford je verjel, z veliko dvomnosti in grenkobe, v napredek Združenih držav in Howard Hawks je v svojih filmih nudil nekaj, kar se lahko opiše, kot šola življenja. Filmi nove generacije so delovali revolucionarno, saj so prekršili veliko konvencij klasičnega ameriškega filma, a so bili skoraj vsi brez vizije za družbo in posameznika. »Amerika je nekaj gnilega,« so nam govorili, ampak se niso spraševali ne kakšna bi Amerika morala biti, niti kakšna je pot naprej. V filmu *Ostani lačen* je Rafelson poskušal ustvariti raj na zemlji za svoje ameriške čudake in prenapeteže – raj v obliki ustvarjalnega, sproščene, svobodnega življenja med ljudstvom. Da v tem ni uspel, pove nekaj tako o Novem Holivudu kot o Ameriki in o omejitvah samemega Rafelsona kot umetnika.

Na mestu je nekaj besed o vojni v Vietnamu in nevidni vlogi, ki jo igra v *Petih lahkih komadih* in *Gospodarju Marvinovih vrtov*, pa tudi v drugih ameriških filmih tega časa. Glavni ustvarjalci Novega Holivuda se niso začeli ukvarjati z vietnamsko vojno do druge polovice sedemdesetih. Pred tem so bili filmi o vojni ali veteranih v glavnem na obrobju: B-filmi ali pa občasno zelo uspešne neodvisne produkcije kot *Sojenje Billyju Jacku* (The Trial of Billy Jack, 1974, Tom Laughlin). Ampak gledalci *Petih lahkih komadov* in *Gospodarja Marvinovih vrtov* so bili isti Američani, ki so vsak večer gledali vietnamsko vojno na televiziji. Že od osemindesetega leta naprej je bilo jasno, da je vojna izgubljena, in da se Amerika v Vietnamu spušča vse globlje v obupno nasilje. Po besedah protivojnega aktivista Daniela Berrigana je nezmožnost vse ameriške tehnologije poraziti kmečko partizansko vojsko predstavljala »smrt Supermana«. To je povzročalo frustrirajoči občutek nemoči in ponižanja. Ko so gledali Rafelsonove prve filme, so bili Američani na poti v poraz. Vietnamska vojna je bila v srži otožnosti filmov s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih, pa tudi v srži določene nevrastenije, ki se je čutila v vsakdanjem življenju v ZDA v tem času. Sam Rafelson se je ukvarjal z vietnamsko vojno le



PET LAHKIH KOMADOV



OSTANI LAČEN



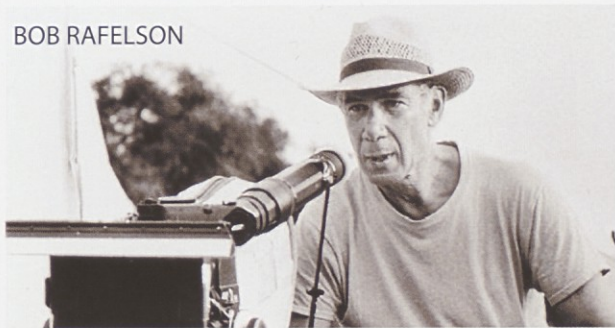
PET LAHKIH KOMADOV



PET LAHKIH KOMADOV



BOB RAFELSON



v svojem prvencu, surrealističnem filmu *Head* (1968), s pop skupino The Monkees, ki jo je Rafelson pomagal sestaviti in promovirati. V *Headu* je prizor, ki skače med kadri iz neke ameriške risanke, in dokumentarnimi posnetki Vietnama. Gledamo, kako puška iz risanke strelja, Vietnamci pa bežijo. To je eden najbolj kritičnih prizorov v zgodovini ameriškega filma, ker dobesedno povezuje dve plati Amerike, ki imata ogromen učinek na ves svet: živahna in dostopna popularna kultura na eni strani, vmešavanje v zadeve drugih narodov na drugi. *Head* nam ne dopušča le uživati v glasbi in humorju Monkeejev (neke vrste nadomestnih Beatlesov). Ni dopustil gledalcem – ki jih je bilo za ta film zelo malo – pozabiti, da medtem ko žurajo njihova vojska opustoša eno celo deželo. Rafelson se je s filmom *Head* poslovil od ameriške pop kulture in uprl pogled na duhovno opustošenje doma.

Po uspehu *Petih lahkih komadov* je posnel film *Gospodar Marvinih vrtov*, ki je propadel pri gledalcih. Gre za dva brata, Davida in Jasona Staeblerja (Jack Nicholson in Bruce Dern), ki sanjata o raju na pacifiškem otoku, ki ga bosta preimenovala v Staebleravijo, in njuni prijateljici, prostitutki Sally in Jessico (Ellen Burstyn in Julia Anne Robinson). Postavljen je v Atlantic City, nekoč luksuzno letovišče na obali Atlantskega oceana v državi New Jersey, ki je v začetku sedemdesetih postal zapravljen senca bivšega blišča; mesto praznih hotelov, zimskih plaž, izgubljenih duš v iskanju uspeha in odrešitve. Mesto, katerega ulice so služile kot navdih za igro Monopoly. *Gospodar Marvinih vrtov* je bolj zavestno simboličen film kot *Pet lahkih komadov*. Deluje manj organsko kot predhodnik, bolj kot *vaudeville* Amerike; kot serija ameriških momentov: parade, zastave, mažoretke, Miss America, stare Judinje v krznu na dnevnem izletu v Atlantic Cityju, avdicija za dražilce, lunapark in ameriške obsesije z nepremičninami in zemljiščem. Da je njuno iskanje raja na Pacifiku jalovo, je od začetka jasno mlajšemu, bolj introvertiranemu bratu Davidu, ampak vseeno sledi dinamičnemu Jasonu. Ženski, tako kot Rayette v *Petih lahkih komadih*, so zapostavljene, ampak za razliko od Rayette jim ne uspe vnesti v film človeške topline, samo še dodatno noto živčnosti. In za razliko od Rayette se uprejo svojem položaju. Upor pa je spet popolnoma zaseben. Ko Sally ustrelji Jasona, se vsa žalostna igra samoiluzije konča z medlim umorom v hotelski sobi. Če se sploh čuti duh katerega od starih ameriških režiserjev, je to John Huston, veliki ameriški kronik poraza, ki je istega leta posnel zelo novoholivudski *Mesto obilja* (Fat City, 1972).

In tako kot Huston tudi Rafelson ni znal prepričljivo naslikati uspeha. Craig Blake, junak filma *Ostani lačen*, je variacija na



GOSPODAR MARVINOVIH VRTOV

Bobbyja Dupeaja iz *Pet lahkih komadov*. Zadnji sin imenitne družine v Birminghamu, v Alabami, ki ne ve kaj storiti s svojim votlim življenjem mladega bogataša, se najprej spusti v svet neskrupuloznih investorjev. Ko pa poskuša prepričati lastnika telovadnice, da jo proda, se znajde v osvobajajoči subkulturi bodybuilderjev (med njimi je tudi odlični mladi Arnold Schwarzenegger), ljudske *bluegrass* glasbe, sproščenega življenja na podeželju in lepe Mary Tate (Sally Field). Rafelson spremeni tako znane podobe, kot sta smučanje na vodi ali podeželska zabava, v nekaj vitalnega, polnega fino opaženih podrobnosti; vse skupaj polno sle za življenjem. Film doseže enega svojih vrhuncev, ko Craig, ki ga igra Jeff Bridges, pleše sam na neki kmetiji, okrožen z veselimi ruralnim folkom. Pijan od domačega žganja pleše kot v transu, a Rafelson ne razvedeni osredotočenosti kamere s premikom ali z rezom; namesto tega se počasi približuje Craigu z zoomom in ustvarja občutek skoraj blazne sreče. Tako kot Bobby se Craig znajde v razcepju. V njegovem primeru je to med punco in novimi prijatelji iz ljudstva in kmetavzarsko in snobovsko južnjaško elito, ki ji pripada. V ključnem momentu vidimo, da ga je sram svoje punce in *bluegrass* glasbenikov, ki jih je pripeljal na elitno zabavo. To je mojstrski prizor, v katerem nam Rafelson in Bridges naslikata človeka, ki nima moči se zares upreti svojemu razredu ter lastnem meščanstvu, in se raje spusti v pijančevanje in brezobzirnost. Njegova slabost je tako prepričljivo orisana, da ne verjamemo, ko se Craig zares spremeni. To deluje kot neprepričljiva transformacija, ki je Rafelsonu potrebna, da bi lahko končal film s pozitivno vizijo.

Morda ta prisiljen srečen konec, ki malo pokvari učinek filma, spet odraža čas, v katerem je bil posnet, Ameriko leta 1976. Dvestoti rojstni dan Združenih držav naj bi bila prelomnica. Amerika se je umaknila iz Vietnama in z novim predsednikom naj bi pustila Nixona in Watergate za sabo. Času nebogljenosti, sramu in samokritike naj bi bilo konec. In z njim tudi zlatega obdobja novega Holivuda. Povsod po ZDA se je slavila Amerika, ampak delovalo je površno in neprepričljivo: introspekcijo je zamenjal uradni optimitem.

Po *Ostani lačen* je Rafelson začel snemati žanrske filme. Z mešanim uspehom je snemal filme noir, pa tudi odlično zgodovinsko pustolovščino *Mesečeve gore* (Mountains of the Moon, 1987). Ampak nikoli več ni naredil tako vitalnega in z družbo povezanega filma kot je bila neformalna trilogija, ki jo je posnel na začetku svoje kariere.



# 10-21-11

## 21. ljubljanski mednarodni filmski festival

Donator  
TOBAČNA  
LJUBLJANA

Medijski pokrovitelj  
DELO

MEDIA

Glavni pokrovitelj



cankarjev dom

Ljubljana, Slovenija 2010; www.cd-cc.si www.liffe.si



umetnost  
kultura  
družba

## KAJ JE KULTURNA JAVNOST?

## SLOVENSKA?

☛ Prav imate, tudi mi ne vemo. In prav za to gre, da odgovor iščemo vsakič znova. Ne le v vsaki novi številki Pogledov, tudi vsak pri sebi. Vsakič znova, ko kaj preberemo, pogledamo, poslušamo, premislimo, se nad čim hudo razjemo ali skoraj obupamo nad to solzno dolino.

☛ Ali smo si na vsaka dva tedna pripravljene vzeti dobro uro ali dve in ju nameniti nekoliko zahtevnejšemu branju o družbi, kulturi in umetnosti? Smo si pripravljene vzeti še kakšno uro in napisati oster odziv, če v Pogledih preberemo kaj, s čimer se izrazito ne strinjamo? Ali opozoriti, da so Pogledi spregledali kaj, kar sodi v središče pozornosti slovenske kulturne javnosti? Kar koli ta že je – če ste to besedilo prebrali do sem, ste zelo verjetno njen del.

☛ Seveda je denar pomemben, tudi Pogledov brez denarja ne bi bilo. Najpomembneje pa je, da sami sebe jemljemo resno.

☛ **Jemljite se resno s Pogledi!**

# pogledi

## ZAKAJ ŽE?

naročila: [www.pogledi.si](http://www.pogledi.si) ali 080 11 99

### Cena Pogledov za naročnike štirinajst dnevnika Pogledi

Enoletna naročnina 39 €  
prihranek **41%**  
cene v prosti prodaji

Polletna naročnina 23 €  
prihranek **33%**  
cene v prosti prodaji

Četrtna naročnina 13 €  
prihranek **24%**  
cene v prosti prodaji

### Cena Pogledov za naročnike časopisa Delo in Nedelo, dijake, študente in upokojece

Enoletna naročnina 27 €  
prihranek **59%**  
cene v prosti prodaji

Polletna naročnina 16 €  
prihranek **53%**  
cene v prosti prodaji

Četrtna naročnina 10 €  
prihranek **42%**  
cene v prosti prodaji



# Legendi v spomin Arthur Penn (1922-2010)

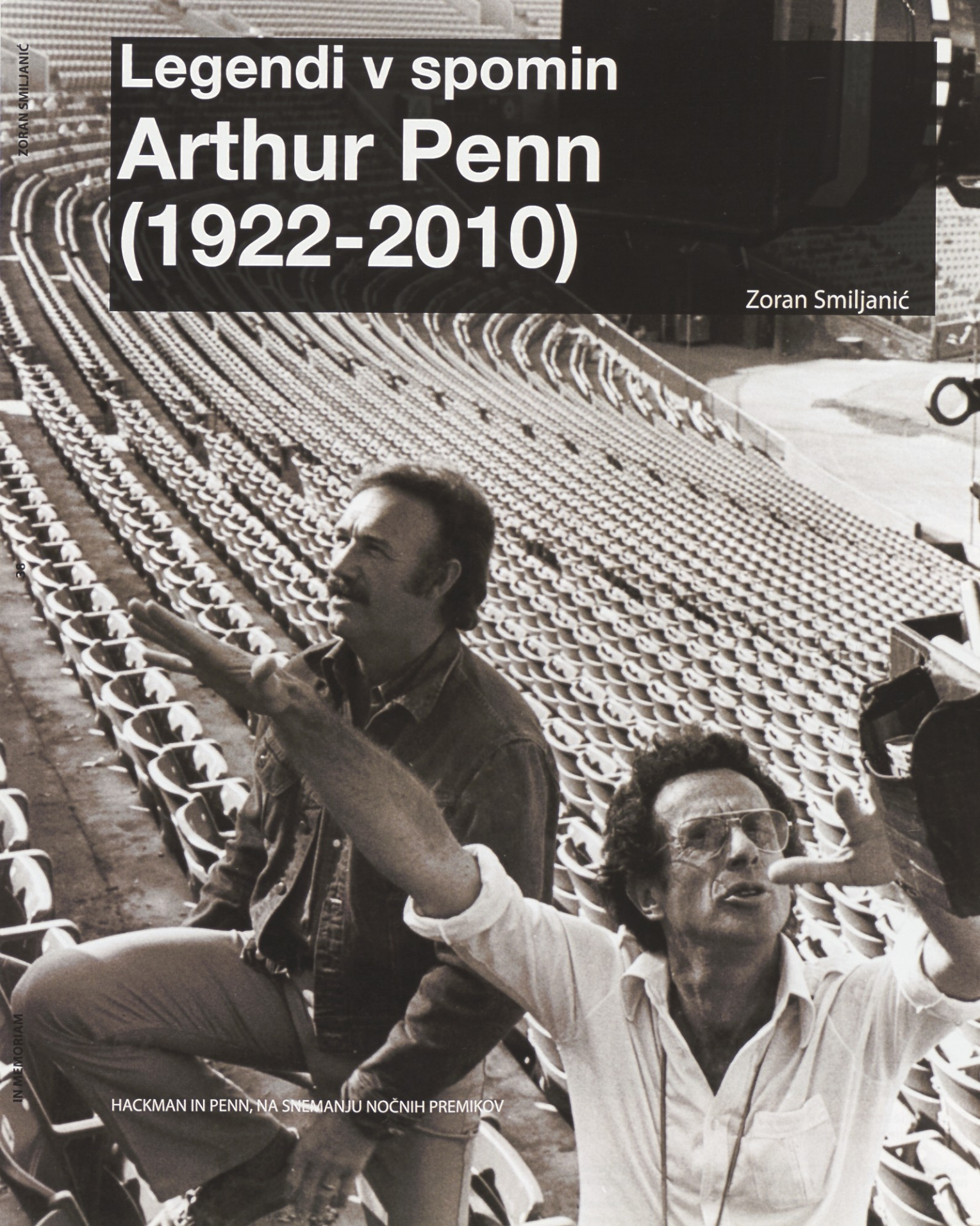
Zoran Smiljanić

HACKMAN IN PENN, NA SNEMANJU NOČNIH PREMIKOV

ZORAN SMILJANIĆ

66

IN MEMORIAM





# POSLOVIL SE JE POET IN PATRON IZOBČENCEV, MARGINALCEV, KRIMINALCEV, MALIH BARAB IN DRUGIH ZGUB, KI JE GLOBINSKO PREREŠETAL AMERIŠKE MITE IN V SVOJIH NAJBOLJŠIH FILMSKIH TRENUTKIH UJEL NEPOZABNO RAVNOTEŽJE MED HOLIVUDSKIM ŽANROVSKIM IN EVROPSKIM AVTORSKIM FILMOM.

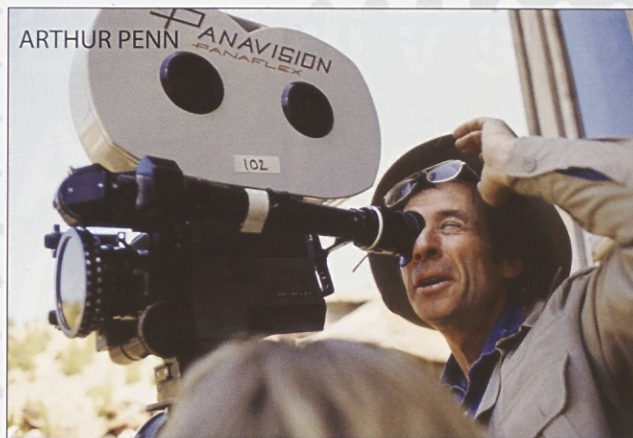
---

Če odpremo katerokoli filmsko enciklopedijo in poiščemo ime Arthur Penn, bomo v njegovi neposredni bližini vedno našli Sama Peckinpaha. *Peck-Penn*: loči ju le nekaj gesel. Čeprav nista bila prijatelja niti sodelavca in čeprav sta se karakterni in po temperamentu razlikovala kot noč in dan, je njuna avtorska pot skoraj usodno povezana. Oba sta zgodaj izgubila avtoritativnega očeta, oba sta se borila v II. svetovni vojni (in bojne izkušnje iz prve roke pozneje s pridom uporabila na filmu), oba sta se na začetku kariere ukvarjala z gledališčem in oba v 50. letih delala na televiziji. S svojimi začetnimi filmi sta oba pogorela v ZDA in uspela v Evropi. Oba sta bila upornika, ikonoklasta in petelina, ki sta prezgodaj zapela, z dolgo zgodovino konfliktov s studijskimi šefi, ki so jima pogosto izpulili filme iz rok takoj po končanem snemanju in jih razmesarili z obupno montažo ali pa jih v najboljšem primeru zalučali v spodnjo polovico *double-billa*. Obema so izrezali počasne posnetke in prizore ekscesnega nasilja (Pennu v *Levorokem revolveršu* [The Left Handed Gun, 1958], Peckinpahu pa v *Majorju Dundeeju* [1964]). Oba so po enkrat nagnali s snemanja (Penn je odpustil glavni igralec Burt Lancaster v filmu *Vlak* [The Train, 1964], ki ga je dokončal John Frankenheimer, Peckinpah pa je leto pozneje odletel s filma *The Cincinnati Kid*, kjer ga je nadomestil Norman Jewison). Oba sta bila neprilagodljiva, težko zaposljiva individualista, ki sta pristala na holivudski neuradni črni listi. Oba sta v filmih opevala neprilagojene *outsiderje*, ki v boju z veliko premočnim nasprotnikom (državo in kapitalom) končajo v prahu in krvi. Konec 60. let sta oba eksplodirala s prelomnimi filmi, ki so

zaznamovali ameriško kinematografijo in odločilno vplivali na prihodnje generacije filmskih ustvarjalcev. Že v drugi polovici 70. pa sta se avtorsko izpela, prišla iz mode in kmalu utonila v pozabo. Ravno tako sta oba ostala brez zasluženih oskarjev, tudi tistih častnih, ki popravljajo krivice za nazaj, nista dobila.

Arthur Penn je bil v tej neformalni avtorski tekmi vedno korak ali dva pred Peckinpahom. Rojen je bil leta 1922, tri leta pred Peckinpahom (1925), in tudi do svojega prvega filma *Levoroki revolverša* se je dokopal točno tri leta pred Peckinpahovim debijem *Smrtonosnimi sopotniki* (The Deadly Companions, 1961). Penn je leta 1967 posnel svoj najboljši film in največji hit, *Bonnie in Clyde* (Bonnie and Clyde), v katerem je prekršil cel kup tabujev, predvsem pa je osupnil z brutalnim končnim prizorom (kjer Faye Dunaway in Warren Beatty umreta pod točo krogel), ki mu ga je Peckinpah grenko zavidal vse življenje, saj je tudi sam podoben prizor načrtoval že dolgo časa (lahko bi rekli, da je bil rojen zanj), a mu ga ni uspelo posneti. Vsaj ne pred Pennom. Orgijo nasilja, špricanja krvi in smrti, posneto v *slow motionu*, je dve leti pozneje uresničil v *Divji bandi* (The Wild Bunch, 1969), resda v veliko večjem obsegu, toda v filmski zgodovini bo vedno zapisan kot drugi, ki je to storil. Oba režiserja sta posnela film o Billyju Kidu, Penn celih 15 let pred Peckinpahom (ki pa je scenarij o znamenitem izobčencu napisal že leta 1957 z upanjem, da ga bo tudi zrežiral, a mu je scenarij speljal Marlon Brando in posnel *Enookega Jacka*). Režiserja sta si delila tudi igralca Dustina Hoffmana, Penn ga je uporabil v

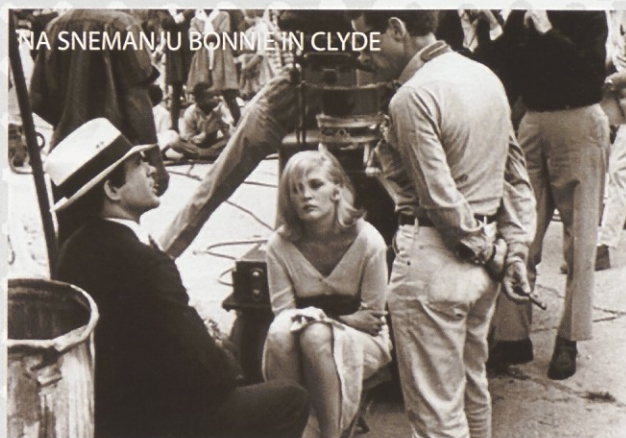




filmu *Mali veliki mož* (Little Big Man, 1970), Peckinpah pa leto pozneje v *Slamnatih psih* (Straw Dogs, 1971). Edino, kar je Peckinpah dosegel pred Pennom, je bila lastna prerana smrt, leta 1984. Penn mu je sledil 26 let pozneje.

Arthur Penn je imel veliko skupnega tudi z Robertom Altmanom. Njegov ruralni gansterski film *Vsi smo barabe* (Thieves Like Us, 1974), o paru mladih ljubimcev na begu pred zakonom v času velike gospodarske krize, je na las podoben (tako podoben, da so mu očitali plagiatorstvo) Pennovemu *Bonnie in Clyde*. Obstaja tudi močna vez med Pennovim *Mali veliki mož* in Altmanovim *Buffalo Bill in Indijanci* (Buffalo Bill and the Indians, 1976), kjer sta vsak na svoj način sesuvala romantične mite o Indijancih. Veliko skupnega imata tudi Pennovi *Nočni premiki* (The Night Moves, 1975) in Altmanov *Privatni detektiv* (The Long Goodbye, 1973), ki se v najboljši chandlerjevsko-hammetovski tradiciji ubadata s poklicem privatnega detektiva, ki je v korporacijskih 70. letih postal zastarel in nepotreben. Iz podobnega testa sta tudi vesterna *Dvoboj na Missouriju* (The Missouri Breaks, 1976) ter *Kockar in prostitutka* (McCabe and Mrs. Miller, 1971), ki ju povezujejo obešenjaški ton, izbruh sadističnega nasilja in (skoraj marksistična) zavest o brezobzirnem kapitalizmu, ki je s pomočjo politike, korupcije in nasilja zavladal na Divjem zahodu. Predvsem pa oba režiserja družijo izrazito samosvoj pogled na ameriško zgodovino, anarholiberalni duh, s katerim sta radikalno prestrelila ameriške paradne žanre, inovativna režija, ki se bolj kot na ameriške klasike naslanja na evropski film, in pa fina, žlahtna in topla ironija, ki na svoje ne preveč pametne niti pogumne antijunake gleda z naklonjenostjo in razumevanjem.

Tretja Pennova »romanca« pa je razmerje s francoskim novim valom: režiser mu je marsikaj dolgoval, hkrati pa tudi dal. Jean-Luc Godard je izjavil, da je *Levoroki revolveraš* močno vplival na njegov kulturni film *Do zadnjega diha* (À bout de souffle, 1960). Penn je leta 1965 v duhu novega vala posnel odtrgano modernistično ekstravaganco *Mickey One*, kjer paranoičnega junaka (Warren Beatty) ogrožajo vseprisotne mračne sile, nekakšna kufkova zarota, ki je metafora za makartistično obdobje, polno strahu, mraka, nelagodja, tesnobe in ovajanja



prijateljev. Film je tako radikalno kršil vsa uveljavljena pravila pripovedovanja, da so bili studijski šefi po interni projekciji (kot je izjavil Penn) »povsem zgroženi in ogorčeni«. Po izletu v *mainstream* s filmom *Pregon brez usmiljenja* (The Chase, 1966) se je k francoskemu novemu valu vrnil, ko mu je Warren Beatty v roke porinil scenarij z naslovom *Bonnie in Clyde*, ki sta ga spisala dva novince, David Newman in Robert Benton, tudi zagreta pristaša novega vala. Potem ko sta scenarij zavrnila Godard in Truffaut, ga je odkupil Beatty (ki je film tudi produciral) in prepričal sprva neodločnega Penna, naj ga zrežira. Film je sprva naletel na mlačen odziv, vendar so ga ob pozitivni kritiki Pauline Kael in osebnem angažmaju Warrena Beattyja čez nekaj mesecev ponovno spustili v distribucijo in manever je vžgal – in to nad vsemi pričakovanji. Šele v tem filmu je Pennov talent zablestel v polnem sijaju, ujel je idealno ravnesje med tradicijo in modernizmom, Ameriko in Evropo, žanrovskim in avtorskim filmom, mehko ljubezensko melodramo in strupeno socialno kritiko, komercialnim in umetniškim izrazom, klišeji in kultom, pripovedništvom in provokacijo ter *slapstick* komedijo in šokantnim nasiljem, kakršnega gledalci še niso videli. Poleg tega, da je osvojil kritike in gledalce (mladi so se nekaj časa šli gangstersko modo), je Pennov film močno vplival tudi na francoske novovalovce.

Penn je že zgodaj spoznal, da Holivud nikoli ne bo njegov dom: »Že ko sem prvi dan zakorakal na filmsko prizorišče, sem se znašel v konfliktu s studijskimi pravili in z normami. Ko sem končal Levoroškega revolveraša sem si rekel, tale filmski biznis, to ni zame ... Le kaj mi je tega treba?« Čeprav je kmalu postal ugleden režiser, pa tudi kura, ki nosi zlata jajca, so studijski šefi z njim grdo ravnali, tako v času njegovega vzpona kot tudi padca. Pravzaprav bi težko našli režiserja, ki so ga tako vneto poniževali, omalovaževali ter mu na vsakem koraku dali vedeti, da je le mezdni delavec in tujev v sistemu. Na živce jim je šel njegov intelektualizem, nekonformizem ter neprilagodljivost, drugačnost, odstopanje od ustaljenih norm in večno eksperimentiranje. »To je navaden kup dreka!« je zarohnel šef distribucije pri Warnerju, ko si je ogledal zmontirano verzijo *Bonnie in Clyde*. Na snemanju *Pregona brez usmiljenja* je moral požirati vmešavanje in žaljivke producenta Sama Spiegla, ki ga je takoj po končanem snemanju





najboljši: Marlon Brando, Jack Nicholson, Gene Hackman, Paul Newman, Warren Beatty, Robert Redford, Dustin Hoffman, Faye Dunaway, Anne Bancroft, Jane Fonda, Angie Dickinson, Janice Rule, Patty Duke pa še rosno mlada Melanie Griffith povrhu. Od stalnih sodelavcev velja omeniti izvrstno montažerko Dede Allen, ki je zmontirala večino njegovih (najboljših) filmov in je soodgovorna za revolucionarni finalni prizor v *Bonnie in Clyde*. Tudi ona (rojena leta 1923) je umrla aprila letos.

Ko so se začele pojavljati DVD-izdaje njegovih starih filmov, sem z zanimanjem spremljal, ali bo na kakšni tudi režiserjev komentar. Ni ga bilo. Mislil sem si, da možakar pač sodi med tiste avtorje, ki nočejo razkrivati skrivnosti in ozadja svojih filmov. Potem pa mi je lani v roke prišel DVD z njegovim prvencem *Levoroki revolveraš*. S komentarjem režiserja Arthurja Penna. Kolikor vem, je to njegov edini komentar in je zato toliko bolj dragocen. Posneli so ga leta 2006, torej štiri leta pred njegovo smrtjo, ko je imel 84 let. Še vedno bistri in lucidni veteran se je piskajočim starčevskim glasom spomnil marsikatero dogodivščino s snemanja, razlagal režijske postopke, opozoril na prezrte momente in dvomne pomene ter razvozlal marsikatero skrivnost. Glas se mu je najbolj napolnil z emocijami ob simbolističnih prizorih, ki so šli čez rob tradicionalnega vesterna (na primer streljanje na odsev lune v vodi, risanje po zarošenem steklu ali razpihovanje ognja z mehomo – kar je predstavljalo spolno vzbujenost), prizorih, ki so bili Američanom moteči in nerazumljivi, toda v Evropi so jih razumeli in sprejeli z navdušenjem. Nekdo ga je vendarle cenil.

Končajmo z dvema manj znanima, a nepozabnima prizoroma iz Pennovih filmov, ki sta mi obtičala v spominu. Oba prizora lepo ilustrirata njegove režijske postopke kot tudi tipičnega pennovskega junaka, ki izgublja, ko zmaguje, in zmaguje, ko izgublja. Prvi je zaključni prizor iz *noir* trilerja *Nočni premiki*, ki se zgodi potem, ko zasebni detektiv Harry Moseby (Gene Hackman) bolj po naključju kot z lastno sposobnostjo reši primer in se hudo ranjen znajde na barki sredi morja. Krmilo se je zagostilo, tako da se barka vrti v ponavljajočih se krogih, Hackman ga poskuša doseči, a mu ne uspe. Nazadnje resignirano obleži v mlaki lastne krvi. Kot bi spoznal, da je obsojen na absurdno in nesmiselno početje, na večno ponavljanje istega. Medtem ko se barka vrti v krogih, se kamera počasi oddaljuje od nje, dokler ne izgine ... Konec.

Drugi prizor je iz konca *Dvoboja na Missouriju*, kjer naj bi se pomerila nasprotnika Marlon Brando in Jack Nicholson. Brando, ki je prepričan, da je Nicholson že mrtev, zvečer ob tabornem ognju brezskrbno kramlja s svojim ljubljnim konjem, ga pita s priboljški in mu igra na orglice. Čez čas se naveliča in zaspi, ekran zajame tema. Nenadoma tišino prekine rezek zvok, čez celo platno se prikaže Brandov presenečeni obraz, s široko razprtimi očmi. Hoče nekaj reči, a le zahrope, iz ust mu spolzi tenak curek krvi. Zaslišimo Nicholsonov glas: »Ali veš, zakaj si se zbudil? Zato, ker sem ti pravkar prerezal vrat.« Zatamnitev.

odpusil in film zmontiral sam. Njegov levičarski liberalizem v *Alicini restavraciji* (*Alice's Restaurant*, 1969) in *Malem velikem možu* so tolerirali, dokler so v blagajno cingljali novci, ko pa je vestern *Dvoboj na Missouriju* (ki naj bi bil po studijski računici velik hit) finančno klecnil, so ga praktično izgnali iz Holivuda. Pa tudi sam ni imel nič proti. »Moj čas je minil. Razen, če bi se preselil v Holivud, se pojavljal na zabavah, skrbel za redno pojavljanje v javnosti in skušal spraviti v življenje moje projekte ... nič od tega nisem bil pripravljen narediti.«

Penn se je v zadnjih 35 letih svojega življenja umaknil v gledališče, vmes je posnel je še nekaj TV in kabelskih filmov, ki pa še zdaleč niso dosegali ravni njegovega najplodnejšega obdobja. Še najbolj zanimiv je *Štirje prijatelji* (*Four Friends*, 1981), ki se ubada z odraščanjem v zgodnjih 60. letih, v glavni vlogi pa nastopa Hrvat druge generacije Danilo Prozor (Craig Wasson). Rutinski vohunski akcionar *Tarča* (*Target*, 1985) se je negotovo opotekal na sledi neprimerno boljših *Nočnih premikov*, precej odsoten je bil *Smrt zime* (*Dead of Winter*, 1987), bizarni *Penna in Tellerja ubijejo* (*Penn & Teller Get Killed*, 1989) pa je komajda doživel kino distribucijo (igralec/komik/čarovnik Penn Jillette iz naslova ni v sorodu z njim).

Nekaj kritične naklonjenosti je požel s karakterno študijo *The Portrait* (1993) z Gregoryjem Peckom in Lauren Bacall v glavnih vlogah. Leta 1972 je sodeloval v športnem dokumentarcu *München 1972* (*Visions of Eight*, 1973), kjer je skupaj z osmimi priznanimi režiserji snemal dogajanje na olimpijskih igrah v Münchnu. Naslov njegovega segmenta je *The Highest*, snemal je skoke s palico, kjer si je dal duška s počasnimi posnetki in z vzporedno montažo.

Čeprav se filmi, nastali v zadnjem obdobju, ne morejo meriti z njegovimi mojstrovčinami iz 60. in 70. let (med katerimi je treba omeniti tudi intenzivno in kot struna napeto psihološko dramo *Čudodelka* [*The Miracle Worker*, 1962]), pa je to obdobje preživel v ustvarjalnem miru in spoštovanju, daleč od umazanih holivudskih iger. To mu je veliko pomenilo, kajti Arthur Penn je bil umirjen, kultiviran in prijazen mož, ki so ga igralci oboževali, saj je znal na nevsiljiv način iz njih izvleči najboljše. Z njim so sodelovali



# Vu ali dèjà-vu dotika

Mirt Komel

Kratkometražni 25-minutni film *Vu* (2008) mlade iraško-francoske režiserke, igralka, slikarke in glasbenice, ki nosi ime Leila Albayaty, nudi odlično priložnost, da se problem travme odpre skozi vprašanje izgube spomina in fenomena *dèjà-vu*. Film je doživel premiero na berlinskem festivalu *Berlinale* 2008 v okviru projekcij kratkometražnih filmov, kjer je prejel posebno omembo in priznanje, pri nas pa smo si ga lahko ogledali v okviru Kulturološkega simpozija, ki ga vsako leto pripravlja studentsko društvo kulturologov Kult.co.

*Vu* je pogumna, poetska, izredno estetizirana avtobiografska umetniška refleksija o travmi, ki jo je doživela sama avtorica. Pred leti je Leila namreč doživela prometno nesrečo, zaradi katere je izgubila spomin in tvegala ohromelost, s čimer pa se je začela njena umetniška kariera. Filmu je potemtakem v prvi vrsti nek čisto pravi *expeausition* same avtorice – če se poslužim izraza, ki ga je Jean-Luc Nancy skoval v svojem *Corpus* (Métailié, Pariz 1992). Skovanka pomeni dobesedno »izkožbo«, saj je sestavljena iz *exposer*, ki pomeni »izložiti«, »razstaviti«, in *peau*, »koža«, in prav to izvede avtorica skozi svojo filmsko avtobiografijo: *izkoži se*. Že sam sinopsis filma namreč reproducira avtoričino doživetje: Leila (istoimenski lik) je preživela hudo prometno nesrečo in ker je ob izgubi spomina v svetu dezorientirana se zateče k sestri Anni v Rim (igra jo avtoričina dejanska sestra, Hana). Toda srečanje ne prinese pričakovane odrešitve, in

tudi številne moške, na katere tekom zgodbe naleti, za svoje svojevrstno zdravljenje uporablja na isti način kot se hrom naslanja na bergle, da bi se ponovno naučil hoditi.

Uvodni prizor, ki ga pospremi avtorske slike režiserke in njena lastna temeljna eksistencialna vprašanja, na neki najbolj generalni ravni začrta položaj subjekta, ki je doživel prometno nesrečo in izgubo spomina: »*Je to res? Je to laž? Sem to jaz? Ko mi pripovedujejo zgodbe ... Se sprašujem: Je to res? Je to laž? Sem to jaz? Od nesreče imam amnezijo.*« V francoščini je ta zadnji stavek še bolj ekspliciten in na nek način »bolj točen« od slovenščine (in drugih jezikov): *Je suis amnésique*, »sem amnezična«, v nasprotju z »imam amnezijo«. Amnezije ni mogoče preprosto »imeti«, če že kaj, amnezija »ima mene« in natanko v tem oziru »sem amnezičen«. Zdi se, da je stavek »imam amnezijo« proizvod prav tako napačnega dožemanja spomina, kolikor smo vajeni reči, da »imam spomin«, in, posledično, ker ga imam, ga lahko »izgubim«. Vendar pa je ravno spomin tisti, ki »me ima«, sem bitje spomina ne po lastni volji ali presoji, ampak ker drugače ne morem biti. Edini način za ne biti bitje spomina pa ni »izguba spomina« in »pridobitev amnezije« (razmerje »imeti«), ampak radikalna sprememba položaja subjekta, ki iz bitja spomina postane amnezično bitje (torej razmerje biti).

Položaj subjekta, ki se zaveda lastne amnezičnosti, je položaj dvomečega kartezijskega subjekta. Ko Leili pripovedujejo, kdo da je ona, se sprašuje: »*Je to res? Je to laž? Sem to jaz?*« V Leilinem primeru je nesreča prekinila ne samo z dogodkom, ampak z vsem, kar se je dogodilo pred njim: ob prebujenju ne more sprejeti in ne more vedeti ali se je nesreča zares zgodila, ali je »ona res bila ona« ne samo pred nesrečo, ampak tudi v njej. Seveda, le kako bi lahko vedela za nesrečo, če pa je spomin na nesrečo izginil skupaj z vsem pred tem? Edini dokaz, njeno pohabljenno telo, še vedno živa bolečina, sicer dokazuje in vedno znova vrača Leilo v položaj, da se presprašuje o nesreči, toda vsaka razlaga je zanjo nezadostna, saj v spominu ne more najti ustrezne potrditve. Zato dvomi, vztraja v dvomu. Položaj amnezičnega subjekta je v *Vu* prikazan eksemplarično: film namreč pokaže kako spomin, vsak spomin, ni nikoli »spomin na nekaj«, se pravi nekaj substancialnega, ampak vselej že nekaj avto-referencialnega, ki je v osnovi nekaj votlega, praznega:



»Je to res? Je to laž? Sem to jaz?« Misel v njenem primer ne daje opore za misel (tako kot pri kartezianskem subjektu cogita): misel kroži v tem »res-laž« pripovedi drugih, ki poskušajo rekonstruirati domnevno empirično realnost, za katero ni nobenega garanta. Edina opora, ki jo ima Leila za samo sebe, je njeno telo, in zato ni presenetljivo, da se opre prav nanj potem ko identifikacija s sestro spodleti.

Eden izmed najbolj močnih prizorov v filmu je hkrati eden izmed najbolj mučnih za glavni lik: po uspelem srečanju s sestro Anno, po nekaj lepih, razveseljujočih trenutkih, se Leila prvič znajde v družbi, v kateri se ne znajde, za razliko od svoje sestre, ki suvereno kraljuje v središču pozornosti. Zaprepaden izraz na Leilinem obrazu izraža nezmožnost identifikacije, kot da bi nam govorila, »jaz ne morem biti to«, in v slogu Lacanove besedne igre iz *Zrcalne stadija* (v *Spisi*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1994) *tu est ça*, »ti si to«, ki je obenem slišati tudi kot *tuez ça*, »ubij to«, kar se ti kaže nasproti, Leila simbolno ubije svojo sestro. Prvič se ta težnja izrazi še isto noč po zabavi, ko se ob rani jutranji uri zanima za zgodbo svojega sogovornika, ki ji razlaga mitologijo o nastanku Rima, o bratomoru Romula nad Remom, pri čemer Leila, simptomatično, ne pomni izraza za to: »Ne spomnim se izraza v francoščini. –Ne obstaja izraz v francoščini? V italjanščini imamo izraz: *fratricidio!*« Pozaba izraza za bratomor je analogna »pozabi« izraza, ki ne obstaja, za »sestomor«, interes za katerega Leila pokaže prav s tem. Skratka, da bi se vzpostavil simbolni red, katerega eminentna metafora je ravno »večno mesto Rim« (za katerega je Freud dejal, da s svojimi naloženimi arhitekturnimi plastmi uteleša nezavedno), je potrebno izvorno nasilje, bratomor, ali v njenem primeru, »sestomor«.

Vse kaže, da Leila postopa na prav takšen način: da bi se lahko konstituirala kot samostojen subjekt in ne zgolj kot odsev svoje sestre, svojega imaginarnega drugega, mora izvesti sestomor, in sklep tega je izražen v prizoru, kjer je govora o nasilni ustanovitvi Rima. Toda tej misli se Leila sprva upira, in svojo sestro »ubije« zgolj tako, da se je izogiba, ignorira jo, in medtem ko na različne večere koketira s različnimi moškimi, se navidez postavlja na noge, dejansko pa se zgolj vse bolj pogreza do crucialne točke, ko je primorana izvesti svoj »sestomor«. Eno izmed številnih noči, preživeli z vsakim drugim moškim, Leila namreč prekine in se vrne domov ter zbudi svojo sestro ter jo napade: »Vse kar ti si, sovražim! Sovražim take punco kot si ti ... Poglej se, poglej se, s temi tvojimi očmi ...« Ojdipovsko ji želi iztakniti oči, ki jo gledajo, oči, ki ji kažejo njen lasten odsev, da je zgolj odsev v njenih očeh ... Ta *acting-out* prizor neposredno sledi prizoru, kjer je Anna postavljena v položaj velikega Drugega, ko molče gleda Leiline orošene oči in poslušaja njen klic: »Govorim ti o sebi. Postala sem... plastična lutka, ki govori karkoli komurkoli, ki govori karkoli komurkoli, ki govori z vsemi, vsak dan, ves čas ... Poglej me. Se ti smilim?« Naenkrat v prizoru vidimo Leiline ustnice, kako govorijo, ne da bi slišali, kaj govorijo, vseeno je, ona je samo plastična lutka, ki govori »karkoli komurkoli«, v prvi vrsti nam gledalcem.

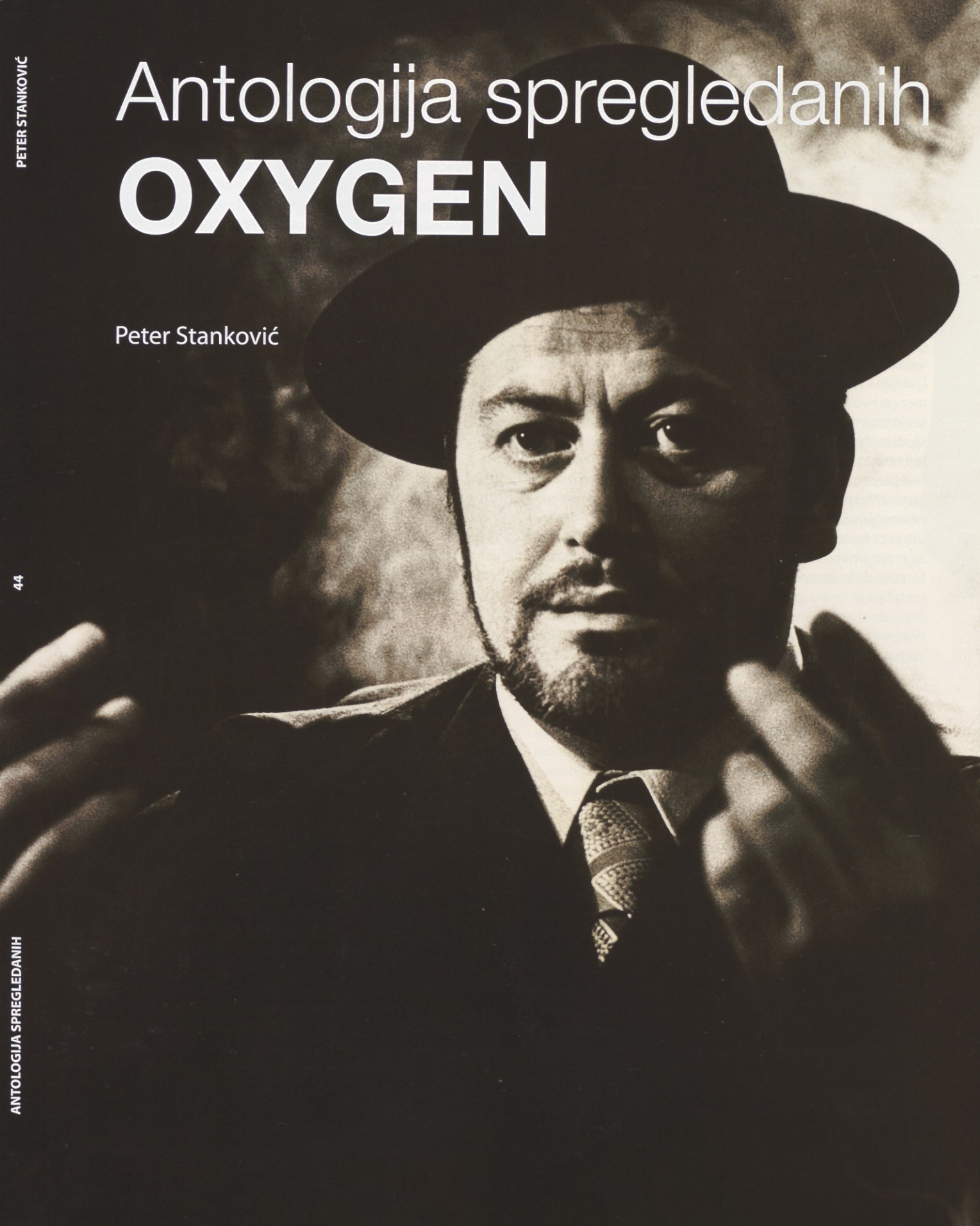
Serijska moških, s katerimi se Leila dotika, katerih se dotakne ne da bi se oni dotaknili nje, očitno ne ustreza idealu moškega, ali bolje »ideal dotika«, ki ga ima ona v mislih, idealu, ki ga konec koncev nikoli ni bilo tam, kjer ona misli, da jo je zapustil. Pojoči lajt-motiv filma, namenjen s spominom izgubljenemu moškemu, se namreč glasi: »Ljubim te noro. Tvoj obraz, pozabljen, razdejan od spomina. Zvezde se približujejo, nato se oddaljujejo ena od druge. Še dlje se oddaljujem od tebe. Zvezde se ne dotikajo ena druge. Morda si me zaradi tega porinil.« Moška oseba, kateremu je pesem namenjena, služi kot referenca, orientacijska točka, dobesedno kot »ideal«, seveda nedotakljivi ideal dotika. In prav ta nedotakljivost je tudi izražena v ključnem ljubezenskem prizoru filma, ko se Leila znajde *tete-a-tete* z nekom, za katerega izgleda, da ustreza »ideal«. Mladen Dolar je v svojem spisu *O dotiku* (Problemi 2-3, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2009) izvrstno prikazal dve idealno-tipski poziciji, drži, ki ju je mogoče zavzeti v razmerju do »idealnega dotika«: paranoič se boji dotikov, zanj vsak dotik pomeni »preveč dotika«, zato se izogiba vsaki obliki dotika – histerik pa si želi dotika, se vztrajno dotika, da bi dosegel *the* dotik, toda noben dotik ne ustreza »pravemu dotiku« (in mimogrede rečeno: to sta dve izkristalizirani obliki tega, kar na ravni dotika vsi prakticiramo kot eno izmed patologij našega domnevno »normalnega« vsakdanjega življenja). V razmerju do številnih moških, s katerimi se Leila srečava, ravna kot histerik, saj noben njihov dotik ne ustreza njeni ideji *the* dotika nepovratno izgubljene ljubljene osebe. Ko pa sreča »idealnega moškega«, ko se z njim sooči *tete-a-tete*, in ji on položi dlan na vrat, se kader prekine. Kader prekine »uspeli dotik« in s tem pokaže kako je vsak dotik pravzaprav neuspeli, oziroma, v skrajni instanci, samo-dotik, avtoreferenčen. Prav tako kot spomin: takoj ko moški izgine, takoj ko njegov dotik izpuhti natanko na točki, ko se je dotakne, se kader obrne in vidimo Leilo, kako se s prsti dotika na istem mestu tega odsotnega, nedotakljivega dotika. V tem, meni osebno najljubšem prizoru filma, gre za *déjà-vu* dotika brez originala, za *vu* brez *déjà*, za »videno« brez »že«.

Običajno na spominjanje gledamo kot na normalno funkcioniranje od katerega so razni spodleti spomina zgolj derivati, »napake v sistemu«, iztirjene različice. Toda vse kaže, da je potrebno perspektivo obrniti, in prav *Vu* nam daje možnost vpogleda s te obrnjene perspektive: regularno delovanje spomina se izkaže za obeleženo s prav takšnimi obrisi »nefunkcionalnosti« kot so nekateri pojavi, ki se jih običajno obravnava skupaj s pojavom *déjà-vu* (*presque-vu*, *jamais vu*, itd.). Kolikor je glavni lik filma nekdo, ki je izgubil spomin; je *suis amnesique*, toliko amnezija stori to, da je vsak njen spomin na nek način, platonsko rečeno, »iz prejšnjega življenja«, toda brez razveseljujoče reference filozofskega spoznanja, saj bi ga to delalo za preprosto »spominjanje«. In toliko nas film kot gledalce zadeva, saj vsakič ko doživimo *déjà vu*, le-ta tudi nas same dela za amnezijna bitja, spravlja nas v položaj, da se skupaj z junakinjo filma *Vu* vprašamo: »Je to res? Je to laž? Sem to jaz?«



# Antologija spregledanih **OXYGEN**

Peter Stanković





## O NOVI EKRAKNOVI RUBRIKI »ANTOLOGIJA SPREGLEDANIH«

KO GOVORIMO O SLOVENSKEM FILMU, OBIČAJNO POMISLIMO NA *KEKCE*, *VESNO*, *NE JOČI PETRA*, *CVETJE V JESENI* IN DRUGE KLASIKE. S TEM NI NIČ NAROBE, TODA V DESETLETJIH DELOVANJA DOMAČE FILMSKE PRODUKCIJE JE NA FILMSKA PLATNA PRIŠLO TUDI MARIKAJ DRUGEGA. POLEG OMENJENIH JE TU ŠE NEKAJ UMETNIŠKIH FILMOV, KI JIH GLEDALCI POZNAJO VSAJ Približno, PRESENETLJIVO VELIKO PA JE TUDI IZJEMNIH ALI VSAJ V NEKATERIH POGLEDIH ZELO ZANIMIVIH SLOVENSKIH FILMOV, KI SO SKORAJ V CELOTI IZGINILI IZ DOMAČE FILMSKE ZAVESTI. NEKATERI OD TEH SO OB PRIHODU V KINODVORANE IZZVALI VELIKO NAVDUŠENJA, PA SO POTEM IZ FILMSKIH OBZORIJ POSTOPOMA ZBLEDELI, NEKATERI KLJUB SVOJIM KVALITETAM NITI OB PREMIERNIH PRIKAZOVANJIH NISO PRITEGNILI ZANIMANJA, VSEM PA JE SKUPNO, DA TVORIJO POMEMBEN DEL NAŠE FILMSKE ZGODOVINE, KI SI ZASLUŽI VEČ OD TEGA, DA SE ZGOLJ PRAŠI PO ARHIVIH. V RUBRIKI *ANTOLOGIJA SPREGLEDANIH* BO KOT POSKUS REHABILITACIJE POZABLJENIH PRISPEVKOV DOMAČE KINEMATOGRAFIJE OBRAVNAVANIH NEKAJ FILMOV TE VRSTE. ŽELJA JE, DA BODO OBRAVNAVE SPODBUDILE ZANIMANJE TUDI ZA SLOVENSKO FILMSKO ZGODOVINO, ZLASTI PA POKAZALE NA IZRAZNO MOČ IN PRIPOVEDNO ŠIRINO SLOVENSKEGA FILMA TUDI PRI TISTIH STVARITVAH, KI SO IZ TAKŠNIH ALI DRUGAČNIH RAZLOGOV OSTALE NA ROBOVIH MUHASTEGA POPULARNEGA OKUSA.

## Oxygen (1970, Matjaž Klopčič)

Prvi domači film, ki so ga slovenski gledalci videli v sedemdesetih letih, je bil *Oxygen* Matjaža Klopčiča. Film je nastal kot koprodukcija Vibe in FRZ Centar radnih zajednica Srbije, junija 1970 prvič prikazana stvaritev pa je doživela katastrofalno slab sprejem pri občinstvu: premierno je bil prodanih zgolj 1.952 vstopnic, kar je bil do tistega trenutka daleč najslabši obisk kakšnega slovenskega igranega celovečernega filma. *Oxygen* je abstraktna meditacija o politični opresiji, ljubezni, svobodi in revoluciji, ki se na mnogih točkah maje tudi znotraj sebi lastnih modernističnih pripovednih okvirov. Glede na to širokim množicam zelo blizu res ni mogel biti, toda v končnem seštevku vseh prednosti in slabosti film tako zelo zanič, kot bi se nemara zdelo glede na izjemno slab obisk, vseeno ni.

*Otok je utopična država, kjer se bje boj med strujo starejših aparatčikov, ki bi želeli Otok priključiti totalitarnemu Kontinentu, in uporniško mladino, ki hoče, da država ostane samostojna in samosvoja družba, kjer bodo ideale revolucije spremljale tudi vrednote svobode, ljubezni in neinhibirane ustvarjalnosti. Na kongres, kjer se bo odločalo o prihodnosti Otoka, prideta novinar Marko (Stevjo Žigon) in njegova žena Patricija (Małgorzata Braunek). Marko želi o dogajanju zgolj poročati, toda par se kmalu zaplete v politične intrige, tako da Marko na kongresu celo pomaga mladini, da njena vizija prevlada. Po zmagi mladine Otok zasede Kontinent, ki prične nemudoma preganjati vse drugače misleče. Agenti ugrabijo Patricijo in jo, ko poskuša pobegniti, ustrelijo, Marko pa je najprej izgubljen, potem pa se zaljubita z Vero (Dušica Žegarac), agentko, ki mu jo je podtaknila oblast, da bi ga pridobila zase. Agenti ubijejo še Vero, saj naj bi izdala Kontinent, mladina pa se predaja karnevalskim ritualom. Se bo odrekla hipijevskemu eskapizmu in se aktivno uprla novemu redu?*

Prva stvar, ki danes pri *Oxygenu* pade v oči, je avtorstvo scenarija: Klopčič je film posnel po predlogi, ki jo je pripravil kasnejši dolgoletni slovenski zunanji minister Dimitrij Rupel. Scenarij priča o meri Ruplove mladostne literarne okretnosti, toda predloga ni povsem brezhibna. Med njenimi kvalitetami je mogoče izpostaviti aktualnopolitično alegoričnost, ki je kljub mnogim razmeroma abstraktnim metaforam v svojem kritičnem sporočilu povsem razumljiva, med slabostmi pa prazne dialoge in površno ukrojeno dimaniko, ki film po nepotrebnem drobi, gledalca pa odbija. Če začnemo z alegoričnimi razsežnostmi *Oxygena*, velja najprej ugotoviti, da je film očitno parabola o aktualni Jugoslaviji, ki je, tako kot Otok,<sup>1</sup> razpeta med dvema vizijama socializma, totalitarno (v filmu starejši aparatčiki, ki se želijo

<sup>1</sup> Zdi se, da se je pri nazivu države Rupel navdihoval pri konec šestdesetih let zelo odmevnem romanu *Otok* (Island, 1962) Aldousa Huxleya. Tudi Huxlejev *Otok* je neke vrste utopija in tudi v tem romanu je glavni junak novinar, ki se sprva namerava na Otoku zadržati le krajši čas.



zbližati s Kontinentom [Sovjetsko zvezo?]) in liberalno (mladina). Aktualnost metaforičnih sklicev je v tem, da je film prišel na filmska platna prav v trenutku, ko so bile glave različnih liberalno usmerjenih politikov, ekonomistov in filozofov<sup>2</sup> že položene na politično tnalno, a so hkrati njihove ideje v družbi vseeno še glasno odmevale. Partijsko vodstvo je na začetku sedemdesetih liberalistična valovanja odločno zadržalo in državo vrnilo v objem trše oblike partijske diktature, toda film je bil narejen tik pred tem in v tem kontekstu ga je mogoče razumeti kot aktualen, zlasti pa pogumen diskusijski prispevek proti hladnemu etatizmu vzhodnega tipa, ki je kmalu zatem (tako kot v filmu!) državo zajel tudi v resnici. Na tej alegorični ravni moti le vtis, da film v politično vsaj nekoliko oportuni gestih hkrati obsoja tudi (hipijevsko) mladino, ki naj bi se zgolj predajala nekim čudnim in iracionalnim ritualom. To slednje sicer omenjamo z mero zadržanosti, ker simbolika, v katero film uokvirja hipije, ni čisto jasna, toda vsaj občasno se ob gledanju

2 Najbolj pomembna v tem okviru je bila skupina *praksisovcev*, ki so v povezavi s tedaj aktualno zahodno novolevičarsko teorijo kritizirali mnoge vidike ureditve jugoslovanske socialistične družbe. Po Titovem osebni intervenciji je bil časopis *Praksis* leta 1974 prepovedan, osem po mnenju skupščine SR Srbije »moralno in politično neprimernih« profesorjev beograjske Filozofske fakultete pa je na začetku leta 1975 tudi izgubilo službe. Do manjših čistk med akademiki je v majšem obsegu prišlo tudi v Sloveniji: štirim profesorjem na Fakulteti za sociologijo, politične vede in novinarstvo (sedanji FDV), Tinetu Hribarju, Janezu Jerovšku, Veljku Rusu in Vladu Arzenšku, je oblast onemogočila pedagoško delo, saj naj bi s svojimi liberalnimi nazori škodili študentom.

filma zdi, da je Rupel nekoliko pokroviteljsko obravnaval tako partijsko nomenklaturo kot tudi mlade upornike. Je že takrat videl kot edino alternativo jugoslovanskemu socializmu predstavniško demokracijo? Mamljivo je brati aktualna politična stališča nekoga za nazaj, toda verjetno ne nujno upravičeno, ne glede na to pa ostaja nekoliko nelagodni občutek, da film kljub mnogim okretnim prikazom hipijevskega uporništvu in drugačnosti številne razsežnosti njihove subverzivnosti podcenjuje, če že ne v celoti spregleduje: tudi apolitičnost in kontrakulturno eksperimentiranje sta lahko pomembni politični gesti.

Med slabostmi scenarija smo zgoraj omenili tudi prazne dialoge in razmeroma slabo sešito dinamiko. Pri dialogih je treba poudariti, da njihova abstraktnost sama po sebi nikakor ne moti, pisec te študije je celo naklonjen modernističnim abstrakcijam, toda tako kot pri marsikaterem slovenskem modernističnem literarnem delu, nenazadnje pa tudi filmu, se tudi pri *Oxygenu* zdi, da je abstraktna forma prej mašilo za vsebinsko izpraznjenost kot utemeljena stilistična rešitev. Zgodba kot celota ima svoj smisel, ampak to kar liki izjavljajo vmes, je v glavnem resnično brez smisla in pomena, vsekakor pa zelo blizu temu, kar se danes na ulici označuje kot »kr neki«. Na ravni dinamike so po drugi strani problematični predvsem vztrajni preskoki med lepo artikuliranimi dinamičnim prizori in

obupno statičnimi besedičenji. Slednja so problem že sama po sebi, njihova neenakomerna raztresenost vzdolž filmske pripovedi pa stvari še poslabšuje, saj brezobzirno trgajo že tako ne pretirano zaokroženo narativno celoto.

Toda če je za *Oxygen* mogoče zatrditi, da je na vsebinski ravni neenakomena stvaritev, njegovi formalni konstrukciji, tako kot vsem do takrat posnetim Klopčičevim filmom, preprosto ni mogoče očitati ničesar. Film je v vseh vizualnih elementih izjemen, pri čemer velja še posebej izpostaviti navdahnjeno kadriranje, diskretno a ekspresivno osvetlitev in igrivo montažo, lepo pa se dogajanju prilagajajo tudi učinkoviti glasbeni vložki. Tudi če bi bil *Oxygen* vsebinsko povsem zanič – pa ni –, se bi ga splačalo videti vsaj zaradi brezhibne, avtorsko izčiščene forme, h kateri je poleg mojstra Klopčiča veliko prispevala tudi njegova v tistem trenutku že uveljavljena ekipa, ki je vključevala direktorja fotografije Rudija Vavpotiča, montažerko Milko Badjuro in skladatelja Jožeta Privška. Filmu sta s svoje strani veliko prispevala tudi igralca v glavnih vlogah. Stevo Žigon je s svojo upodobitvijo odločnega a senzibilnega novinarja ustvaril lik, ki poleg vsega drugega navdušuje tudi s svojo umirjeno urbano pretanjenostjo, potezo, ki jo je v slovenskem filmu od nekdanj primanjkovalo, Małgorzata Braunek, poljska filmska zvezdnica, ki je pred in po temu slovenskemu gostovanju blestela v filmih tako prominentnih poljskih režiserjev kot so Andrzej Wajda, Andrzej Żuławski

in Jerzy Hoffman,<sup>3</sup> pa s svojo diskretno igralsko karizmo, nenazadnje pa tudi mehko slovansko lepoto, gledalcu niti ne pusti, da bi v kadrih, kjer se pojavlja, opazil še kaj drugega kot zgolj njo. V filmu, ki so ga posneli na Bolu na otoku Brač, se v stranskih, a vseeno že opaženih vlogah pojavljata tudi Radko Polič in Milena Zupančič. Zupančičeva je z naslednjim Klopčičevim filmom *Cvetje v jeseni* (1973) postala velika zvezda domačega filma in Klopčičeva dolgoletna muza, Polič pa je v *Oxygenu* z markantno upodobitvijo radikalnega hipija še enkrat iz drugih vrst opozoril na svoj izjemen igralski talent (ki ga je kmalu po *Oxygenu* tudi že potrdil v svojih prvih glavnih vlogah).

*Oxygen* morda ni ravno ephalen film, toda kljub pomankljivostim, ki ga na nekaterih mestih vežejo, si zasluži bistveno več pozornosti, kot je je bil deležen doslej, morebiten ogled pa bo še posebej veliko nudil tistim, ki jih privlačijo vizualno močni in stilizirani filmi. Če Klopčič s tem celovečercem ni požel uspeha pri gledalcih, je bil vsaj nekaj utehe deležen na Festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju, kjer je prejel Bronasto areno za režijo. Rudi Vavpotič in Stevo Žigon pa sta prejela Zlato areno za fotografijo oziroma glavno moško vlogo.

3 Ravno nekje v času premiere *Oxygena* je Braunekova snemala *Tretji del noči* (Trzecia część nocy, 1971, Andrzej Żuławski), ki danes velja za enega najpomembnejših poljskih filmov vseh časov. Igralka je bila takrat z Żuławskim poročena, kasneje pa se je ločila in spreobrnila v budizem.

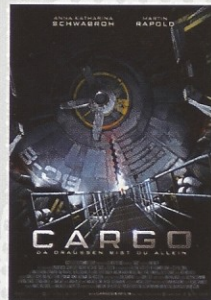


# Mala rubrika groze

## Seksi morilke in tovor maščevanja

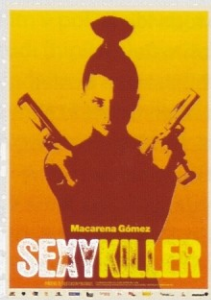
Miha Mehtsun in Andrej Horvat

### TOVOR



Žanr znanstvene fantastike se je od časov vsem znanih klasikov izrodil v poligon za preizkušanje najnovejših posebnih učinkov, ki je v prvi vrsti namenjen mlajšim najstnikom. Zato je več kot razveseljivo, da so se pred kratkim začeli pojavljati filmi, ki želijo poneumljenemu žanru vrniti nekdanjo čast in slavo. Po osvežujoči *Luni* (Moon, 2009, Duncan Jones) je zdaj pred nami *Tovor* (Cargo, 2009), ki prihaja iz Švice, sicer ne ravno najbolj znane po tovrstnih izdelkih. Zaradi krpanja proračuna je dolgotrajni prvenec Ivana Englerja in Ralpa Etterja nastajal kar deset let. Kar takoj je treba povedati, da se je ves trud še kako izplačal, saj nas mlada Švicarja ves čas razvajata z osupljivimi posnetki vesolja in intergalaktičnih plovil, napeto zgodbo in s prepričljivim prikazom posadke vesoljske ladje, ki sredi predvidene poti odkrije, da v prostranih skladiščih prevaža nekaj neizrekljivo srljivega. Vsem, ki ste pomislili na Scottovega *Osmega potnika* (Alien, 1979), je treba pojasniti, da gre tukaj za popolnoma drugačno štorijo, ki bi jo nemara lažje primerjali z razvpito *Matrico*, a je podana z bolj psihološkim pristopom. Čeprav ne izpolni vseh pričakovanj, se *Tovor* odreže še bolje kot prej omenjena *Luna* in je več kot primeren za vse, ki so ob lanski uspešnici *Okrožje 9* (District 9, 2009, Neill Blomkamp) bentili, da je kljub dovršenosti in rahli družbeni kritičnosti le še ena napihnjena otročarija.

### SEKSI MORILKA



Barbara je z modo obsedena študentka medicine, ki točno ve, kaj pričakuje od življenja: poroko z bodočim lepotnim kirurgom in z otroki kronano družinsko srečo. Vendar pa jo še bolj od nakupovanja in listanja trendovskih časopisov veseli pobijanje nič hudega slutečih žrtev. Ko se ji srce vneme za sošolca, za katerega po pomoti pomisli, da ima enak hobi, se zdi, da so vsi cilji na dosegu roke. Ne ve pa, da je njen izbranec med eksperimentiranjem na patološkem oddelku izumil stroj, ki vrača mrtve iz onostranstva ... Režiserju Miguelu Martíju – sicer specialistu za najstniške komedije – pri *Seksi morilki* (Sexykiller,

morirás por ella, 2008) ne moremo očitati lenobe in pomanjkanja idej, saj mu uspe med rafalnim pokanjem štosov v slabih 100 minut stlačiti komedijo, slasher in zombi film. Popkulturne reference, presenečenja in preobrti se nizajo v neutrudnem tempu, trupel je za manjšo slovensko občino, že ob uvodni špici pa je jasno, da bo vse skupaj ovito v brezhibno vizualno podobo. Navkljub lahkotnemu vzdušju Martíju in scenaristu Pacu Cabezasu uspe, da se mimogrede kritično dotakneta fetišizma blagovnih znamk, infomercialov, resničnostnih šovov, medijskega ekshibicionizma in drugih podobnih civilizacijskih pridobitev. *Seksi morilka* je morda preveč ambiciozna, včasih prevečkrat pomežikne občinstvu in s prav vsako šalo ne izzove krohota, ampak nesporno gre za enega najboljših tovrstnih filmov v zadnjem času, ki s svojo energijo in svežino zasenči vse malenkostne pomisleke in tudi dekletom ponudi krvoločno horror ikono, ki pred mesarjenjem vedno poskrbi za lep in moderen videz.

### NEDOLŽNI

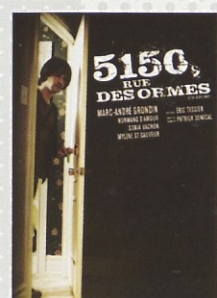


Mlada gospodična Giddens sprejme delo vzgojiteljice dveh osirotelih otrok na premožnem posestvu v času viktorijanske Anglije. Kmalu po začetnem navdušenju nad blaženima otrokoma in idiličnim bivanjskim prostorom se v vzgojiteljico zaradi nenaravnih dogodkov, ki si sledijo, naselita strah in sum, da sta otroka obsedena z duhovoma prejšnje vzgojiteljice ter umrlega služabnika. Dodaten opis zgodbe, ki vsebuje na prvi pogled vse elemente klasične zgodbe o duhovih (gotski in temačni interierji, prikazni, prisluihi itn.), bi bil povsem odveč, saj ne bi odkril dejstva, da gre za film, ki presega izdelke tovrstnega žanra psiholoških grozljivk. Zasluga pripada angleškemu režiserju Jacku Claytonu, ki je film *Nedolžni* (The Innocents, 1961) posnel po fantazijski noveli Obrat vijaka (1898) pisatelja Henryja Jamesa. Scenarij za film je pomagal razvijati pisatelj Truman Capote (*Hladnokrvno*, *Zajtrk pri Tiffanyju*), nekakšen »dream team« ustvarjalcev pa dopolnjuje še glavna igralka Deborah Kerr.

*Nedolžni* je film, ki v prvi vrsti govori o konfliktu med dobrim in zlom, vendar je njegova izvirnost ta, da ni povsem jasno,

kateri liki v filmu utelešajo ti kategoriji. Na eni strani se nam v filmu kaže od vplivov širše družbe povsem nedolžna otroka, ki neizmerno uživata v izoliranem življenju, nasproti pa stoji pravoverni član družbe, vzgojiteljica, ki penetrira družbeno v njuno nedolžnost. Nedolžnost (ne-družbeno) in družba torej predstavljata pojma, ki v okvirih lastnih diskurzov demonizirata svoje nasprotje. V tem kontekstu lahko vir zla in strahu postane tudi otroška nedolžnost. Gre torej za film, o katerem se po ogledu še dolgo premišljuje. Zagotovo pa je o njem veliko premišljeval tudi Alejandro Amenábar, preden je 40 let pozneje posnel film *Vsiljivci* (The Others, 2001).

### ULICA BRESTOV 5150



Ne, ne gre za novo nadaljevanje *More v ulici brestov*, pač pa za presunljiv kanadski triler, kjer se srečajo Reinerjev *Misery*, Scorsesejev *Taksist*, Kassovitzevi *Morilci* in Hooperjev *Teksaški pokol z motorno žago!* Režiser Éric Tessier je po literarni predlogi Patrica Senécala, »kanadskega Stephena Kinga«, posnel vizualno in narativno izjemno privlačen film z izoblikovanimi liki, za katere nam v številnih morečih situacijah nikakor ne more biti vseeno. Bodočemu študentu filma Yannicku se v ulici iz naslova pokvari kolo in za pomoč zaprosi taksista Jacquesa, ki živi v bližnji hiši. Tam Yannick nalet na strašen prizor: v eni od sob je zvezan okrvavljen možak. Jacques se namreč v prostem času ukvarja z likvidacijo po njegovem mnenju nemoralnih oseb. V ujetništvu se bo Yannick dokopal do mnogih šokantnih spoznanj, seznanil pa se bo tudi s taksistovo čudaško družino. Da o pomembni vlogi, ki jo ima pri tem šah, sploh ne izgubljam besed ... *Ulica brestov 5150* (5150, Rue des Ormes, 2009) je po odlično sprejetih *Besedah zla* (Sur le seuil, 2003) že drugo Tessierjevo sodelovanje s Senécalom. Ne glede na določena pretiravanja (še posebej v drugi polovici) bodo ljubitelji trilerjev lahko zelo zadovoljni, zaradi morbidnosti določenih prizorov pa občutljivim dušam vseeno priporočamo, da pred ogledom dobro premislijo.

### 7 DNI



Po *Ulici brestov 5150* pa prihaja iz Kanade že nova adaptacija romana Patricia Senécala, tokrat izpod prstov režiserja Daniela Grouja, ki se je pred tem preizkusil v številnih TV-produkcijah. *Les 7 jours du talion* (2010) je mračna zgodba o zdravniku, ki se odloči, da bo lastnorčno kaznoval izprijenca, ki je brutalno posilil in umoril njegovo osemletno hčerko, in se od kupa filmov s podobno tematiko razlikuje po resnem pristopu in poglobljenem prikazu ekstremnih čustvenih stanj in motivacij likov. Če pričakujete streljanje in eksplozije à la *Death Sentence* (2007, James Wan), ste na napačnem naslovu, saj gre za zrelo in premišljeno analizo motiva maščevanja oziroma starega principa oko za oko, kjer

se gledalec skupaj s protagonistom po prvotnem upravičenem sožalju, šoku in besu nad zavrženim dejanjem ne more izogniti ključnemu vprašanju, kaj kruto fizično izživljanje nad sicer kazni potrebnim morilcem pomeni za zdravnikovo duševno zdravje in kako se odraža na tem, kar je ostalo od njegove družine. Film bi zato lahko označili za dramo s primesmi trilerja, kar pa spet ne pomeni, da ne boste stiskali zobovja (še huje, ogorčeno navijali) ob nekaterih skrajno mučnih prizorih, v katerih molčeči maščevalec uporabi obilo domišljije pri nekajdnevni torturi krutega morilca in ki zaradi mojstrskih posebnih učinkov C. J. Goldmana (*Zora živih mrtvecev* remake, *300*, *Silent Hill*, *Solomon Kane*, če naštejemo le nekaj filmov, pri katerih je sodeloval) delujejo skrajno realistično. Ravno zaradi te neposredne vpletenosti in prizadetosti gledalca tudi trenutek streznitve, ki nastopi pri koncu filma, zadene toliko bolj v živo in kliče k premisleku in premlevanju še dolge dni in tedne po ogledu. Toplo priporočljivo za zahtevnejše gledalce in seveda popolnoma neprimerno za mlajša in občutljiva občinstva.

### MATI



Korejski režiser Joon-ho Bong, ki je pred leti opozoril nase z mračnim trilerjem *Spomini na umor* (Salinui chueok, 2003), se po zabavnem, a dokaj votlem *Gostitelju* (Gwoemul, 2006), ki smo ga lahko videli tudi na LIFFu, vrača s svojim najmočnejšim in najbolj poglobljenim filmom doslej. *Mati* (Madeo, 2009) je zgodba o umsko zaostalem mladeniču Do-joonu, ki ga obtožijo krutega umora šolarke. Njegova ljubeča mati, prepričana v edinčvo nedolžnost, se spriči že kar pregovorne nesposobnosti in inertnosti, ki jo vsaj v filmih izpričuje korejska policija, odloči sama raziskati okoliščine grozljivega dogodka. A izkazalo se bo, da je pot do resnice dolga in mučna. Kot je to pri korejskih (in nasploh azijskih) filmih že v navadi, imamo opravka s pravo poslastico za oči in ušesa. Ne glede na vse tehnične bravure pa je poglobljena odlika filma vrhunska zgodba, ki ob vsej resnosti tematike premore tudi humorne trenutke. V filmu, ki bi ga še najlažje označili za dramo s primesmi trilerja in grozljivke, kljub pomanjkanju eksplicitnega nasilja prevladuje nelagodno in otožno vzdušje, napetost pa ne popusti niti za hip, čeprav mineta dve uri, preden skupaj z neutrudno starko pridemo do ganljivega zaključka. Joon-ho Bong je priobčil veličastno mojstrovino, ki si jo vsak resnejši ljubitelj filma enostavno mora privoščiti, in obenem resno ogrozil rahlo utrjenega Chan-wooka Parka na prestolu vodilnega korejskega mojstra trilerjev.



# Dva prispevka k teoriji Beatlov

## 40 let po Fab Four, 30 po Lennonu

Marko Bauer

### Ringo med Snorkci

Ringo Starr je vselej deloval kot najbolj benignen, nedolžen, krotek, dobrodušen (in kar je še ponižujoče naklonjenih izrazov) član Beatlov. Je edini, ki se ga kliče po imenu (červavno po psevdonimu). Z uhanom v levem ušesu, ščetinasto barbo ter doslednim iztegovanjem mirovniške kombinacije kazalca in sredinca bi bil lahko tudi lastnik ribje restavracije v družinam prijaznem obmorskem letovišču. Imenovala bi se Starrfish, kakopak? Vsak petek bi se gazda zavzel, da odigra kakšno izmed dobrih starih. Octopus's Garden bi se funkcionalno podal k hobotnici v solati ali ocvrtim lignjem. Mamice bi se orosile, skoraj tako lepo bi bilo, kot če bi v živo poslušale Toma Jonesa.

Naveličan prerekanj in čakanja je Ringo med snemanjem White Albuma zapustil Beatle in se na jahti Petra Sellersa (nudge nudge, say no more) odpravil plut okoli Sardinije. McCartney in Lennon sta v tistem obdobju tekmovala, kateri je bolj kontrakturen, v disciplinah, kot je genocid predmestnih tetk (bungalovska je ta! – prvi si je prizadeval nekoliko bolj oziroma preveč, drugi je bil za to kruto talentiran oziroma talentiran za kruto, cinik au naturel; nemara konvencionalna odmera razmerja, a vzdrži), Harrison je svojo govorno vlogo omejil na kitaro, ki je ihtela, in Ringa ni bilo, da bi dajal ritem vsemu temu. The Beatles bi postali The Beatless, če trojka ne bi znala bobnati.

Ringo se je vrnil dva tedna kasneje. Z otroško pesmijo, ki jih v diskografiji Beatlov ni manjkalo in so znale bastardsko poskrbeti za psevdo. Octopus's Garden je zvenel, kot bi se

Ringo v lastni *sancta simplicitas* še presegel. To ni bil le vrt, to je bil vrtec. Toplo skrivališče v senci na dnu morja, kjer lahko glavo odložiš k počitku, »o, kakšen užitek za vsako deklico in fanta, vedoč, da so srečni in na varnem,« saj jim nihče ne pravi, kaj morajo početi. Že Harrison, specialist za ta vprašanja, je v skladbi zaznal vsemirje: »Če se dovolj globoko pogrezneš vase, je zelo mirna. Ringo piše kozmične pesmi, ne da bi sploh opazil.«

Teleportacija do nekega drugega kozmologa. Na Henryju Millerju ni nič pohujšljivega, pornografskega. Da se pri njem na veliko fukari, je komaj opazno, za tako zelo inherenten del njegovega univerzuma gre. Nobenega provociranja v tem – tako se je mislilo in živelo. Umazanost lahko vnese le puritanec. Mar ni enako z Ringovo Octopus's Garden, mar ni to njegov Kozorogov povratnik v vsej otroški nedolžnosti oziroma, uradniško rečeno, polimorfni perverziji? Pri tem ni tako živopisen kot Miller, a kdo je?

Tu je hobotnica: »Paula je utelešen seksualni privid, morska nimfa, ki se otepa v objemu blazneža. Opazujem ju, ko se krčema pomikata čez podij ped za pedjo; lezeta kot hobotnica pri parjenju. Med visečimi lovkami mežika in se pobliskava glasba, zdaj se raztrešči v kaskade sperme in rožne vodice, potem se spet zlije v oljni curek, steber, ki stoji pokonci brez nog in se znova sesiplje kot kreda, svetleče bedro v mraku, zebra, ki stoji v mlaki zlatega sleza, eno nogo ima progasto, druga se ji je stopila. Zlatoslezasta hobotnica z gumijastimi sklepi in zmečcanimi kopiti, z odtrganim



in zavozlanim spolom. Na morskem dnu plešejo školjke Vidov ples, nekatere s čeljustnimi krči, druge s kolenom v reži priščipnjenih kolen. /.../ Hobotnica pleše kot gumijast kurc, pleše rumbo – Spuyten Duyvil inedit. /.../ V zlatoslezastem snu o sreči, v tem plesu, kjer se scalina meša z vonjem bencina, drvi velika duša ameriške celine kot hobotnica, s polnimi jadrji, trdno zapahnenimi loputami, motor pa brni kot dinamo. Velika dinamična duša, ujeta v hipni poblisk optičnega ušesa, sredi pohotnega parjenja, brezkrvna kot riba, spolzka kot sluz, duša ljudstva, ki na dnu morja meša rase in krvi, izbuljenih oči od poželenja, trudno od slasti.«

Tu je vrt: »Kadar je zavohala, da sem sam doma, se je na lepem prikradla iz teme in me celega oblepila s pičko. Imela je ogromno pizdačo, tudi to mi je ostalo v spominu. Mračen podzemni blodnjak, poln divanov, prijaznih koticov, gumijastih zob in brizgalk pa mehkih gnezdec, rahlih pernic in murvinega listja. Kot trakulja sem ril po njej, zavlekel sem se v kakšno špranjo, kjer je bilo popolnoma tiho in tako mehko, tako udobno, da sem obležal kot delfin na ostrigah. Lahcen trzljaj in že sem bral časnik v spalniku ali pa sem se znašel v slepi ulici, na mehkem mahu, ki je obraščal oble tlakovce, med drobnimi vrtnimi vratci, ki so se sama od sebe odpirala in zapirala. Včasih je bilo tako, kot bi se spustil po toboganu in hipoma zarinil v globino, da se je dvignil roj drobnih rakcev s ščemečimi ugrizi, divje je opletalo listje ločike, kot glasilke orglic so se smukale obme nežne ribje škrge. V brezdanji črni jami je donela pohlepna črna glasba svilnatomilnatih orgel. /.../ Dvigala je se je iz brezbrežnega Pacifika seksa, blesteča srebrna kleč, okoli nje pa so mrgolele človeške vetrnice, človeške zvezde, človeške korale.«

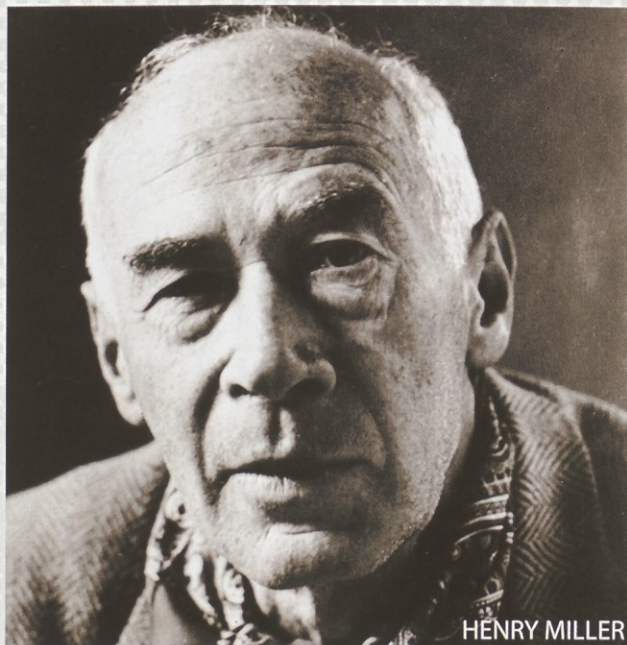
Ringo, Ringo raja med Snorkci<sup>1</sup>. Hobotničin vrt je orgija angelov, morsko dno je strop katedrale.

### Air: Playground Love

Čigumiji se oglašujejo z vizualno podobo, ki ustvarja vtis, da gre za kondome. Tekoči neon pušča kovinski, električen, vibrirajoč okus v ustih – in dimljah. Kot bi v Blendtecu zmlel črn, monolitni gadget in si iz njega pripravil ledeno pijačo. Čigumi in olaguma uporabljata isti jezik oziroma isti kurac: pop evangelij. Oba iz lateksa, oba železni repertoar srednješolske motorike (in retorike), oba vzbujata avtomatizme mešanja oziroma žvečenja, včasih se zdi, da kurac ne orje po pizdi, temveč pizda prežvekuje kurca, od tod menda tudi strah pred skrivnim zobovjem, oba veljata za preventivni sredstvi, iz obeh je mogoče napihovati balone itd.

Če bi se ljubezensko razmerje merilo po delih, ki jih zapusti za sabo, potem med paroma Lennon-McCartney in Lennon-Ono ni nobene prave konkurence. Yoko, brate, odpade. Morda najlepši dokaz ni nobena izmed pesmi, ki sta jih McCartney in Lennon ustvarila skupaj, temveč nekaj, pri čemer je žvečilni odigral šifrirano mediatorsko vlogo. Ko so Beatli za Our World, prvi mednarodni satelitski TV-program v živo, izvajali All You Need Is Love, sta jo John-Paul od začetka do konca odpela z vidnim,

1 Ki, enako kot Smrkci, najverjetneje nimajo reproduktivnih organov. Zato, da bi bili v njih nastanjeni?



a tudi slišnim prežvekovanjem na sedem- do osemčetrtinski takt, John je po prvem »It's easy!« cmoknil, nekam, zopnosti izraza navkljub, pasivno agresivno. Premlevala sta nekaj, kar bi lahko bila, če že ne čigumi, vsaj izjemno zagatna misel, pralni stroj emocij. Janez-Pavel je svetu propagiral ljubezen in gestikulativno (a brez rok) demonstriral, kar ni menda nikdar dovolj očitno: bonton nima nič z njo.

Ko se je 13 let kasneje McCartney na novico o Lennonovi smrti odzval z »It's a drag« in izrečeno podkrepil s paradiranjem čigumija, so mu prisojali angažirano brezčutnost. V njegov zagovor se je navajalo, da mu je bilo premučno, da bi zmožal kaj drugega kot blekniti, da so ga nepripravljenega naskočili pred studiem, da niti ni razloga, da bi moral občutja deliti z informativnim programom ... Res, ta belkasta kepica, ki poskakuje po njegovi *cavitas oris* gor in dol ter naplavlja slino, pobliskava kot čep, s katerim bi si McCartney najraje zamašil usta, ki imajo že tako tendenco, da so krožno našobljena. Žvečenje kot uvertura k prebavi in nje spodbuda, ne glede na zalogaj bolečine.

Vse to samo zato, da bi na nekem skrivnem, privatnem kanalu lahko prišlo do signala, tvista, gumitvista. A *drag*. Nekaj, kar se vleče, navleče, v neskončno razvleče, nekaj, kar se neizogibno vlačijo po zobeh, da bi bilo lahko napačno razumljeno in s tem ostalo na varnem. Žvečenje oz. mastikacija izhaja iz grškega korena *mastikhān*: škrtanje z zobmi. Ne iz jeze, kakor v snu, čeljust somnambulist, čeljust, ki jo nosi drobna luna – čigumi.

Hey Jude, the movement you need is in your jaw.<sup>2</sup> Gestikulacija, digestikulacija ljubezni Lennon-McCartney.

2 Ko je McCartney napovedal, da bo verz »the movement you need is on your shoulder« spremenil, ker ga preveč spominja na papigo, mu je Lennon odvrnil: »Saj veš, da ne boš. To je najboljša vrstica v pesmi.«



Tina Bernik, foto: Maša Pfeifer

»**Kruha in iger**«  
Klemen Dvornik,  
režiser *Prepisanih*



ŽE VEČ LET, ČE NE KAR DESETLETIJ VELJA, DA ZMOREJO SLOVENSKE NADALJEVANKE PRETEŽNO LE SITUACIJSKO KOMEDIJO, A *PREPISANI*, KI NAJ BI V PRIHODNOSTI ZAŽIVELI TUDI NA TELEVIZIJI, DOKAZUJEJO, DA ZMOREMO ŠE VELIKO VEČ. EDEN OD TISTIH, KI SI LAHKO PRIPIŠE KAR NEKAJ ZASLUG ZA *PREPISANE*, JE KLEMEN DVORNIK, 33-LETNI REŽISER, KI IMA ZA SABO KOPICO GLASBENIH VIDEOSPOTOV, TELEVIZIJSKIH ODDAJ TER KRATKIH IN DOKUMENTARNIH FILMOV, V PRIPRAVI PA PRVI CELOVEČERNI IGRANI FILM, S KATERIM SE BO POKLONIL TUDI TISTEMU, ČEMUR JE POSVETIL VELIK DEL SVOJE KARIERE, TOREJ TELEVIZIJI.

#### **Ravnokar ste se vrnili s Finske. Kaj ste počeli tam?**

Barbara Zemljič je imela na zaključni scenaristični delavnici Engage v Helsinkih pred komisijo producentov *pitch* treatmenta za celovečerni prvenec *Ljubezen je energija* po motivih *Fragme*, zbirke kratkih zgodb Mojce Kumerdej. Produkcijnska hiša Filmservis sodeluje pri projektu. Tam pa sem se srečal tudi z mladimi filmarji.

#### **Ali kaj tarnajo?**

Ne, razpoloženi so bojevito in iščejo načine, kako dobiti priložnost za režijo dolgometražnega filma. V Evropi je trenutno tendenca tako imenovanih *micro budget* filmov. Koncept je sledeč: država vlaga v razvoj scenarijev, izbere najboljšega in ga realizira s proračunom 100 tisoč evrov, kar zahteva gverilsko ekipo navdušencev, v kateri dobijo vsi enak minimalni dnevni honorar približno 40 evrov.

#### **Dlje delaš, več si plačan, torej?**

Hja, ni tako preprosto (*smeh*). Maksimalno število snemalnih dni je 20, pogoj je strast do projekta in ne zaslužek, saj predstavlja ta zgolj petino realnega vložnega dela. Pogoji dela so izjemno težki zlasti za mlade režiserje, a tako vsaj dobijo priložnost.

#### **V katerih državah to počnejo?**

Prvi so s tem začeli Britanci. Država financira milijon evrov, s katerimi se realizira šest prvencev, 400.000 evrov pa je namenjenih za delovanje celotne organizacije. Gre za poseben sklad, ki daje mladim filmarjem podporo tako na produkcijski kot na distribucijski ravni.

#### **Kakšna se zdi ta ideja vam?**

Debitantom to omogoči prvo priložnost, mladim filmskim delavcem prve izkušnje, a tak entuziazem si lahko privoščiš zgolj enkrat, filmska delovna higiena pa, kot vse druge, zahteva korektno plačevanje profesionalnih avtorskih ekip in zato ta način ni primeren za uveljavljene filmarje. Neprimerno bi bilo, da bi moral npr. Karpo Godina delati film za sto tisoč evrov.

#### **Kako ste prišli do priložnosti za prvenec?**

Film financira nacionalka v koprodukciji s studiem Arkadena. Naslov je *Kruha in iger* in govori o televizijskem kvizu, o zakulisju oddaje. Dogaja se leta 1987, tematizira zaton socializma, vdiranje novih vrednot in dobrin ter hrepenenje po »svetli prihodnosti« kapitalizma, a teme se dotika lahko in z dobro mero ironije. Zgodba se zaključuje 15 let pozneje in nakaže, kaj se zgodi, ko se želje uresniči.

#### **In kaj se zgodi?**

Kruha in iger.

#### **Kdaj bo film končan?**

Aprila 2011, kdaj bo šel v distribucijo, pa je še prezgodaj govoriti.

#### **Kdo ima glavno vlogo?**

Vsekakor je zvezda kviza Jos Bauer, ki ga igra Jonas Žnidaršič. Ključna je družina Novak, ki se prijavi na kviz in predstavlja tako imenovanega malega človeka. Oče je Peter Musevski, mama Saša Pavček, hči Tjaša Hrovat, glavni voditeljev antagonist pa je sin Jure Drevenšek.

#### **Ali Peter Musevski spet pije pivo?**

Ja, a njegov lik doživi preobrazbo, pa ne skozi pivo (*smeh*).

#### **V septembrskem Ekranu je bila namreč družjenju Petra Musevskega in piva v slovenskih filmih namenjena cela stran ...**

Sem videl, ja (*smeh*).

#### **Vam pri snemanju filma pomaga, da ste tudi televizijski režiser?**

Absolutno. Poznavanje televizijske strukture je bilo ključno tudi pri pisanju scenarija, meni pa je izkušnost pomagala tudi pri premišljenem izboru igralske zasedbe. Jonasu na primer med snemanjem ni bilo treba pojasnjevati, kaj delajo voditelji in kako se vedejo. Izkoristil sem tudi priložnost za *hommage* slovenski televiziji. Kamermana tako igra glavni kamerman Alojz Zlodi, ki je 40 let zaposlen na nacionalki, tajnica režije je prava tajnica režije Vesna





Kačanski, asistentko režije igra Barbara Zemljič, ki je bila šest let asistentka režije na Studiu City, kot mešalec slike pa se je tokrat »preizkusil« Marko Naberšnik.

#### **Bo to drama ali komedija?**

Komedija. Ravno včeraj mi je montažerka Ivana Fumić rekla, da nosi film v sebi malo »Jiří Menzel« momenta ljudskih nravi in preigrava človeške arhetipe.

#### **Kako ste se pripravljali na dolgotrajno snemanje?**

Intenzivno. Strašno veliko mi je pomagalo, da smo pol leta pred tem delali *Prepisane*, za katere smo imeli 35 snemalnih dni in poleti potem še 16, tako da sem bil v formi. To je tako kot nogomet – moraš trenirati, biti v pogonu in spremljati, kaj se dogaja na vseh ravneh filmske produkcije, od ultra bogatih filmov do obskurnih.

#### **Kako sta se z Jonasom našla za *Prepisane*?**

Bil sem drugi asistent režije pri *Varuhu meje* (2002, Maja Weiss), kjer je igral eno od glavnih vlog, nato sem leta 2009 delal prvo sezono kviza *Trenutek resnice*, ki ga je vodil, potem pa me je konec novembra lani klical in mi rekel, da ima en projekt. Usedli smo se skupaj z Janijem Severjem, producentom *Prepisanih*, in se dogovorili za sodelovanje, pri tem pa vedeli, da gremo z glavo skozi zid. Sledile so celonočne seanse, na katerih smo mi trije in Sebastijan Cavazza debatirali o tem, kako realizirati Jonasov scenarij, pri čemer so nastale tudi nekatere nove scene. Jonas nas je snemal in delal zapiske, potem pa januarja letos končal zadnjo verzijo scenarija.

#### **Koliko strani je imel scenarij?**

Veliko, veliko. Skoraj 300 strani, saj je tudi 30 epizod, s tem,

da je Jonas na začetku pisal scenarij za 12- do 15-minutne epizode.

#### **Kako to, da ste jih toliko skrčili?**

V resnici jih nismo skrčili. En del smo še pustili, ker se bo iztekel v drugi sezoni. Teh 30 prvih epizod smo podredili formatu šest do osem minut, zato smo morali malo predrugačiti vrstni red. Bi bil pa v resnici, če bereš scenarij v kosu, to lahko tudi film, ker ima zaključeno zgodbo, pa tudi dramaturški lok je tako narejen.

#### **Zakaj je spletna nadaljevanka vedno dolga le nekaj minut?**

To izhaja iz dveh predpostavk. Ena je čisto televizijska – TV-prispevek je dolg tri minute, daljši pa šest, ker koncentracija gledalca traja približno toliko časa. Druga je, da ciljni gledalec spletne nadaljevanke gleda serijo v pet-, šest-, desetminutni pavzi, medtem ko nekaj dela. Konzumacija interneta je postavljena na fokus desetih minut. Je pa razlika med internetom in televizijo ta, da je gledalec na internetu angažiran in fokusiran ter hoče videti nekaj določenega, na televiziji pa gleda bolj to, kar pride sproti.

#### **Zakaj bi gledalec *Prepisane* gledal v 30 nekajminutnih delih namesto v enem kosu?**

Sam, kadar konzumiram serije, raje gledam celo sezono naenkrat in se pri tem sam odločim, kdaj jo prekinem. Zame je to, da nekdo reče, da bo počakal deset delov in jih pogledal naenkrat, popolnoma legitimno. Za serijo je mogoče celo bolje, da se gleda daljše kose skupaj. Če bi se lahko odločil sam in ne bi bilo tega produkcijskega okvira, bi raje delal 25-minutne dele. Je pa to tudi nekaj, kar poskušam že od leta 2005, ko bi na nacionalki moral režirati



serijo *Meja*, ki so jo napisali Aleš Čar, Dušan Čater in Mitja Čander. Z Blažem Šventom bi jo morala režirati, a se zaradi produkcijskih in žanrskih zapletov ni izšlo, ker sva takrat z Blažem želela pripeljati žanr, ki so ga v svetovne televizije uvedli *Sopranovi* (The Sopranos, 1999–2007).

Ampak RTV na to še ni pripravljena, ker pravijo, da ni publike za to, da ob desetih zvečer ljudje ne gledajo televizije na tak način in da gre za prevelik finančni vložek. Komerzialne televizije se bojijo vsega, kar ni situacijska komedija. Tuje serije gredo naprej s pristopom in z vizualnostjo.

Moj namen in namen producenta *Prepisanih* je bil, da se pokaže, da je mogoče narediti nekaj, kar je vizualno na višji ravni, kot je *sitcom*, nekaj, kar ima drugačen scenarij, nekaj, za čimer je vizija, in nekaj, kar ni nujno komedija, hkrati pa ne mori.

### Se dogovarjate, da bi *Prepisane* odkupila televizija?

Trenutno potekajo dogovori o tem, da bi *Prepisani* doživeli tudi TV-predvajanje.

### Ima prva sezona odprt konec?

Zelo. Nekaj tematskih linij se že zaključuje, potem pa nove skrivnosti odprejo možnosti za odgovore v drugi sezoni.

### Ali v prvi sezoni ubijete kakšen glavni lik?

Ne jaz, Jonas. In ja, več jih je mrtvih.

### Če bo televizija odkupila nadaljevanko, koliko delov bo imela?

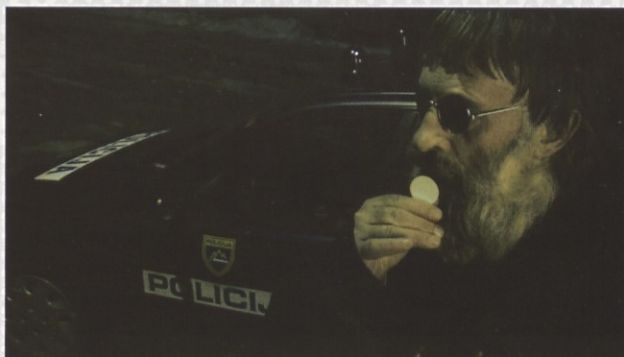
Ideja je, da deset ali dvanajst delov po 25 minut. Morda bomo za televizijsko verzijo dosneli še kakšen dodatni prizor, tako bi kakšen stranski lik imel večjo vlogo, na primer Pero Paparazzo.

### Bi se strinjali, da *Prepisani* vizualno spominjajo na *Mesto greha* (*Sin City*, 2005, Robert Rodriguez)?

Prvi testni posnetek je videti zelo podobno *Mestu greha*, potem pa smo se z ekipo NuFrame usedli in razmislili, kako daleč in v katero smer iti, koliko ostati na stripovski ravni, koliko iti v realizem in kakšne so možnosti, da to naredimo.

### Je pri takšnem projektu postprodukcija pomembna ravno toliko kot snemanje samo?

Popolnoma vsak element, predprodukcija, produkcija in postprodukcija, je enako pomemben. Esenca filma je emocija, le-ta pa doseže posameznika preko vseh čutil. Vid in sluh sta ravno tako pomembna kot verbalna komunikacija. Pri nas se režiserji in predvsem producenti velikokrat ne zavedajo, kako pomembno je koloriziranje, barvna korekcija, koliko le-ta vpliva na to, kakšen učinek bo imela določena podoba. Fotografija je to spoznala že zelo dolgo nazaj, pri gibljivih slikah pa je to zavedanje prisotno predvsem pri reklamah, videospotih. Ni treba, da je koloriziranje vsiljivo



v smislu ekstremnih barv in kontrastov. Pri novih BBC-jevih serijah (*Sherlock*, *Luther*) koloriziranja praktično ne vidiš, a je zelo prisotno. To, kako je nekaj posneto, je močan element znotraj komunikacije z gledalcem in je bistvenega pomena. Ravno tako kot dober zvok, ki ga lahko uporabiš samo pripovedno ali pa z njim vzpostavljaš emocije. Pri *Vitezu teme* (*Dark Knight*, 2008, Christopher Nolan) sem bil fasciniran nad tem, da vedno, ko se pojavi Joker, piska sirena, kar ti zbuja emocijo, ki jo potem lepši na lik, film *Nepovratno* (*Irréversible*, 2002, Gaspar Noé) te tudi z zvokom in s tresenjem kamere spravi v stanje neke emocije, da bi dojel, kaj hoče zgodba povedati.

### Kako to, da ste se odločili za *green screen*?

Eden od ključnih razlogov so bile finance. Ugotovili smo, da *Prepisane* na *green screenu* lahko naredimo za manj denarja. Pomagala nam je produkcijska hiša Aatalanta, ki





nam je za zelo zmerno ceno oddala prostore, in NuFrame, postproduksijska ekipa, ki je pristopila kot koproducent in je bila pripravljena v dober projekt vložiti svoje znanje in čas. Ko smo ugotovili, da bomo porabili manj denarja, če bomo snemali na *green screenu*, je šlo samo še za stvar ustvarjalne odločitve, ali jo zmoremo odpeljati tako daleč, da bo stvar videti dobro in da bo funkcionirala.

#### **Je bilo za vas težko snemati na *green screenu*?**

Sam sem že veliko delal na *green screenu*, pa tudi direktor fotografije Janez Stucin je tega vajen. Mislim, da je bila to največja novost za igralce, ampak so se zelo dobro znašli. Zabavno je še to, da na *green screenu* ne premikaš kamere, ampak igralce, tako da se vrtijo igralci in luč, ne kamera.

#### **V *Prepisanih* je veliko referenc na kultne filme. Katera vam je najljubša?**

Največ citatov, pet, šest, jih je iz *Iztrebljevalca* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott), ker gre za *neo noir*, ki ga delamo tudi mi. V osnovi je šlo za dvanaest sekvenc, ki so bile dejansko prepisane in postavljene v nov kontekst, potem pa se je kakšna stvar zgodila še sproti.

#### **Koliko lokacij je bilo realnih?**

Približno pet odstotkov. Odločili smo se za pravo knjižnico, ker bi jo bilo zelo zapleteno narediti v 3D, za resnično gostilno in parkirišče. Ker je bilo veliko igralcev zelo zasedenih, smo se produkcijsko prilagajali njihovem urniku, kar je pomenilo, da smo se na določene prizore vračali večkrat. Spreminjanje lokacij je bilo v zeleni školjki enostavnejše. Selitev z lokacije na lokacijo ponavadi traja uro, dve ali celo ves dan, mi pa smo samo prestavili mize in stole ali postavili deset vej, pa je bila hosta.

#### **Celotna nadaljevanka je stala okoli 150 tisoč evrov. Je bila postprodukcija najdražji del *Prepisanih*?**

Fizičnega denarja je bilo manj, okrog 120 tisoč evrov, ocena stroškov pa je bila večja, približno 350 tisoč evrov. Vsi smo delali za bizarno nizke honorarje. Kot bi rekel Peter Jackson, je šlo za *labour of love*. Vsi smo bili zraven, ker smo hoteli biti zraven. Izhodišče je bilo – toliko, da preživimo, da ne pocrkamo, da lahko plačamo najemnino pa da lahko gremo v trgovino po kruh in mleko.

#### **Vam je to, da ste snemali videospote, pomagalo pri režiji *Prepisanih*?**

To, da sem jih posnel veliko, je bil zame najboljši možen trening. Da zdaj na televiziji ni oddaje, v kateri bi se vrteli videospoti, tako kot so bile to Videospotnice, ki so lansirale kar nekaj režiserjev, je katastrofa, ker ni valilnice režiserjev in prostora za mlade, ki prihajajo z Akademije, da bi se kje pokazali. Gre za začaran krog – če ni oddaje za videospote, jih glasbeniki nimajo kje vrteti, zato jih ne naročajo, ker se jim za to ne splača dajati denarja, kar je škoda predvsem za avtorje, tako za glasbenike kot za režiserje. To je velik problem. Tudi če bi bila gledanost oddaje 0.01, je ta krvavo nujna.

#### **Ste pričakovali takšen rezultat gledanosti *Prepisanih*?**

Ne. Pričakoval sem desetkrat manj ogledov. Ko smo lansirali *Prepisane*, so imeli v prvem dnevu 3.500 ogledov, potem pa se je komaj prebilo do 6.000, 7.000. Ampak odziv javnosti je bil izjemen. Zdelo se mi je, da bomo pristali med 3.500 in 7.000, zdaj pa je klikov prek 60.000.

#### **Število klikov se je v naslednjih delih začelo manjšati?**

Treba je gledati dolgoročno. Veliko ljudi bo čakalo na 20 delov ali kar celo sezono in bodo potem gledali vse skupaj. Zame je merilo prvi del, saj predstavlja serijo in prek njega stopiš vanjo.

#### **Zakaj smo morali za dobro slovensko nadaljevanko čakati na splet?**

Ne vem. Mislim, da je bilo veliko zamujenih priložnosti. Komercialne hiše ne upajo tvegati ter stavijo na preverjene žanre, kot je *sitcom*, s čimer se krčevito oklepajo trendov izpred petnajstih let. Takoj ko bi nekdo rekel, da se bo delalo nadaljevanko tipa *Modern Family* (2009–), *Pod rušo* (Six Feet Under, 2001–2005) ali *Sopranove*, mislim, da bi se scenariji usuli, ker so scenaristi prenažrti pisanja situacijskih komedij in jih od tega boli glava. Scenaristične ekipe v Ameriki se nenehno menjajo, da je vedno nekaj svežega, pri nas pa se, ker je tako majhna kritična masa, zaciklajo. Kapaciteta šal v situacijskih družinskih komedijah z veliko cenzure je omejena in hitro postane plitka ter banalna. Sploh nacionalna televizija ne bi smela gledati na to, koliko ljudi bo gledalo serijo, ampak bi jo morala narediti z mislijo, da bi se delalo nekaj, kot so *Oglaševalci* (Mad Men, 2007–) ali *Prisluškovanje* (The Wire, 2002–2008) in podobne serije. Naloga nacionalne televizije je po moje dvigovanje kakovosti in vzpostavljanje standardov. Ko bo enkrat naredila serijo, ki bo vizualno in estetsko na višji ravni in ne bo puhla komedija, ampak bo morda drama, kriminalka, skratka žanrska nadaljevanka, se bodo odzvale tudi komercialne televizije in šle v tekmo. Nacionalka bi morala voditi igro, kaj se dela in kako se dela. Tukaj si želim več poguma od tistih, ki odločajo o tem, kam bo šel denar.

(Fotografije s prejšnje strani so iz nadaljevanke *Prepisani*.)



# Svobodi naproti André Téchiné: Dekle z vlaka

Nina Cvar

Eden najpomembnejših postnovovalovskih režiserjev, André Téchiné, v filmu *Dekle z vlaka* (La fille du RER, 2009) nadaljuje s svojimi značilnimi filmskimi slikanji raznolikih človeških značajev, ki pa jih nikoli ne obarva v zgolj črno-bele pomenske determinante, temveč jih vselej nežno odene v pisane odenke, ki vseskozi uhajajo esencialistično zakoličenim družbenim hierarhijam.

Tovrsten pristop, ki ga ne zanima toliko rešitev preproste linearno-interpretativne enačbe spremenljivk notranjih vzgibov naslovnega lika in njegove umestitve v širši prostor, Téchinéju omogoči, da pričujočemu filmu zgradi lasten sistem znakov in podob. Ali kot je v enem od intervjujev dejal Téchiné sam: »Če želite razlago, se ta skriva v filmu, a bistvo filma je v prikazovanju stvari. Delam s podobami, z zvoki in s scenami, ki jih želim narediti za čim bolj avtentične. Moj film ne želi biti teza, ampak je namenjen gledanju. Hočem ga čim bolj približati človeškemu življenju«. Sledeč temu pa deluje fabula pričujočega filma bolj ali manj kot ohlapna skica, ki raje kot da bi naš pogled zaprla v reprezentacijsko pomensko shemo, ta pogled razpre v svobodo zunanosti polja.

Zgodbo o fiktivnem antisemitsko motiviranem napadu na mlado parižanko, ki je v Franciji julija 2004 prerasel v pravi pravcati medijski škandal, Téchiné posname po gledališki predlogi Jean-Marie Besseta. A če dramatik protagonistko v gledališki drami oriše kot častihlepnico, se zdi, da želi Téchiné pri ekranizaciji osrednjega lika pokukati globlje – v težko oprijemljive globine človeške nravi.

Tako Téchiné v zanj značilni maniri – njegova ustvarjalna pot se je začela s pisanjem filmskih kritik pri znameniti reviji *Cahiers du cinéma* med Rivettovim urednikovanjem – filmski adaptaciji o mladi Jeanne (Émilie Dequenne) odtisne pridih Daneyeve humanistične etike. V skladu s tem Téchiné nikoli ne obsoja Jeanne za njena dejanja, marveč skuša z distanco, ki pa ni hladna in odtujena, orisati njeno duševno stanje, a venomer v prepletenosti s širšim družbeno-političnim okoljem – distinktivna poteza Téchinéjeve ustvarjalne ceste s skoraj dvajsetimi celovečernimi postajami, v katerih pogosto raziskuje različne identitetne politike, povezane s spolom, seksualnimi politikami kulturne produkcije ter konstrukte nacionalnega.

Jeannejin notranji svet nam Téchiné – njegov največji uspeh je bržkone *Wild Reeds* (Les roseaux sauvages, 1994), film, ki mu je med drugim prinesel cézarje za najboljši film, režijo in scenarij – portretira v njeni brezčasni nespremenljivosti, v dveh narativnih poglavjih. V prvem, naslovljenem z Okoliščine, spremljamo Jeannejevo brezciljno kroženje po pariških uličicah. Slednje na svojevrsten način komunicira njeno zabubljenost v suhoparno inertnost vsakdana, razpetega nekje med otroštvom in odraslostjo – nekakšno ojdipovsko medprostorje, v katerem Jeanne ni potrebno sprejemati nikakršne odgovornosti za svoja dejanja. Za vse namreč poskrbi njena pretirano permisivna mama (Catherine Deneuve).

A Jeannejevo, skorajda že angelsko podobo, v pogled ponujeno skozi tople realistično avtentične posnetke mavričastega dekliškega oblačila, Téchiné prekinja s podobo obsesivno kompulzivne lažnivke; patologija, ki jo počasi, a vztrajno celo prevzame, z epohalnimi posledicami za njene bližnje kot tudi za širšo sodobno francosko družbo.

Da bi vizualno podčrtal kompleksnost Jeannejevinega lika, s tem pa pripomnil na brezčasno izmuzljivost človekove nravi, se Téchiné zateka k uporabi ostrih montažnih rezov, s čimer pa nas ne le pripravi na drugo poglavje filma, marveč nas tako rekoč potisne v pomensko režo, »hors-champ«, s čimer nam prepusti, da si o Jeanne ustvarimo lastno mnenje.

Če v prvem poglavju filma sledimo postopni izgradnji Jeannejevinega značaja v odnosu do obdajajoče realnosti, pri čemer je ključno njeno ljubezensko razmerje z nenavadnim rokoborcem Franckom (Nicolas Duvauchelle) – ta funkcionira kot vpoklic k identitetni reartikulaciji – smo v Posledicah, to je v drugem poglavju filma, priča poskusu družbene regulacije njene subjektivnosti. Prav na tej točki pa se Téchiné izkaže za zavetnika od družbe odtujenih in pozabljenih posameznikov, saj Jeanne pusti biti to, kar je: mlada ženska, ki se v slogu Antoinėja Doniela iz *400 udarcev* (Les quatre cents coups, 1959, François Truffaut) na rolerjih, v snopu mehkbodne fotografije zapelje svoji svobodi naproti.



# Jaz bi tudi ali pustiti biti

Nina Cvar

»Rad bi postal vzor. Želim pokazati, da vsakdo od nas, ki svoje delo opravlja po svojih najboljših zmožnostih, lahko doseže karkoli. (...) A pričakujem, da bo tudi družba opravila svoj delež,« je v enem od intervjujev dejal Pablo Pineda.

Pablo Pineda je eden tistih izjemnih posameznikov, ki se borijo za enakopravnejši, pravičnejši svet. Navkljub družbeni etiketi, težki prtljagi zbira stereotipov in predsodkov, katere širša družba nalaga na Downov sindrom, je uspešno končal študij pedagoške psihologije, prav tako pa si vseskozi neutrudno prizadeva za osveščanje in dekonstruiranje stigme. Slednjo vidna, predvsem pa nevidna družbeno-kulturna osišča pripenjajo na vse, česar ne poznajo, posledično pa tudi ne razumejo.

V filmu *Jaz bi tudi* (*Yo, también*, 2009), celovečernem prvencu Álvара Pastorja in Antonia Naharra, ki je med drugim prejel vrsto uglednih filmskih nagrad, Pineda nadaljuje z bojem zoper krivice manjšin, saj smo v pričujočem filmu priča vizualizaciji razgradnje družbeno-kulturnih nalepk in njihovih konsekvenc, često podpisanih s socialno izključenostjo, bodisi iztekajoče v hipokritski diskurz pokroviteljstva bodisi v diskurz jemanja pravice po zasedbi pozicije izrekanja o Drugemu. *Jaz bi tudi* je na tej sledi sproščen, a tudi trpek vizualni izsek iz Danielovega oziroma Pablovega vsakdana, ki se v ožjem družinskem kot tudi v širšem okolju neprestano sooča s krivičnimi diskurzi t.i. večinske kulture.

Tekoč scenarij, mestoma začinjen z duhovitimi dialogi, katerih funkcija je humorna dekonstrukcija nekaterih najbolj trdoživih predsodkov, povezanih z Downovim sindromom, gledalca popelje v Danielov notranji svet, pri čemer pa k občutku neposrednosti oziroma avtentičnosti prispeva snemanje s kamero »iz rok« oziroma skorajda že dokumentaristični dispozitiv in zrnata slika, uokvirjena z naravno svetlobo. Tako sicer fiktivna, a vendar prvoosebna pripoved zadobi povsem realističen podton, katere forma pa spričo izbire glasbene podlage in načinov kadriranja koketira z indiejem.

Četudi bi filmu lahko očitali, da z estetskega vidika pravzaprav ne prinaša ničesar izrazito novega in da marsikdaj prepisuje (uspešne) vizualne rešitve že videnega, smo priča nalezljivo posrečenemu svetlobnemu zapisu, ki mu uspe tematizirati nekatere ključne vidike osrednje tematike. Njegova dragocenost tako ni le v tem, da si ne jemlje pravice, da bi o *Danielu* govoril on (film), temveč izpoved prepusti Danielu oziroma Pablu Pinedi. Ta je namreč tisti, ki osrednjemu liku vdihne pristnost, s čimer pa tako rekoč postane osrednji gibalec filma, konec koncev pa tudi njegov rešitelj, saj mu skozi tovrsten tip ekranizacije omogoči, da ne pade v klišejsko reprezentacijsko past. Pablo Pineda namreč sam odmerja gledalčev pogled, saj ga vodi po svojem, pogosto osamljenem vsakdanu, pri čemer gledalcu, prek različnih življenjskih situacij, zlasti pa skozi ljubezensko razmerje z Lauro (odlično Lolo Dueñas), izpoveduje zgodbo prezrtih in izključenih, ki si v neskončno zamotanih meandrih krivičnih družbenih diskurzov le želijo biti.

K bližini z osrednjimi liki, katerih reprezentacija spričo zavedanja o kompleksnosti človekove narave, uhaja morebitni pavšalnosti, sočasno napadajoč še takšne in drugačne tabuje, pa ne nazadnje pripomore tudi izbira t.i. psiholoških planov. Zavaljo slednjih se namreč zdi, da gledalec z naslovnimi liki tako rekoč živi. Vdihuje njihovo žalost, čuti skupaj z njimi njihova križeva pota, a se tudi veseli njihove sreče, pa tudi uglasene pomirjenosti s svetom.

*Jaz bi tudi* ni pompozna zgodba, preprosto zgoščena v eshatološki filmski ep, kakršnih smo sicer vajeni v filmih, ki si tako rekoč z enim zamahom, z lažno humanistično skrbjo za naslovne protagoniste, želijo odkupiti za krivična ravnanja družbe z nerazumljenimi. *Jaz bi tudi* je film, ki v včasih humorni in spet drugič pretresljivi, vendar pa v venomer intimni maniri, govori o epskem boju vseh tistih, ki si zgolj želijo biti – biti v svetu enakosti, a združenih v različnosti.



## Zblazneli



Film je svoj misteriozni znanstveno-fantastični pohod po svetovnih kinematografih začel že februarja, pred (ameriško) norijo »noči čarownic« pa je končno tudi na naša velika platna prišla grozljivka, posneta po kulturni predlogi. Film *Zblazneli* (The Crazies, 2010, Breck Eisner) je sodobna različica istoimenskega Romerovega filma iz leta 1973, ki je po uspešnici *Noč živih mrtvecev* (Night of the Living Dead, 1968) doživela finančni polom, a pa dosegla status kultne klasike. Romero se je v originalnih *Zblaznelih* sicer oddaljil od svoje obsesivne teme, toda prav s tem nestereotipnim filmom tlakoval pot, ki ga je pripeljala med filmske legende.

Scenarij sta posodobila Scott Kosar in Ray Wright, ki sta nekaj podobnega opravila že za nove verzije *Teksaškega pokola z motorno žago*, *Groze v Amityvillu* in *Utripa groze*; *Zblazneli* pa se tudi v najnovjši inačici držijo osnovne zgodbe originala: ameriški vladi se izmuzne iz rok tajno biološko orožje Trixie in okuži tipično ameriško podeželsko mesto. Okuženi prebivalci postajajo brezčutni, nasilja željni morilci, zato vlada izolira mesto in ga »čisti«. V njem ostane ujeta skupinica neokuženih akterjev, ki se mora hkrati zoperstaviti svojim okuženim someščanom in zvezni vojski. Eisnerjeva različica je tako vsebinsko kot vizualno drznejša od izvirnika, a zgodba tragičnega mesteca v lowi, njegovega šerifa Duttona, strmoglavljenega letala ameriške vlade in okužene vode deluje še zmeraj precej verjetno. Film je dobro posnet in zrežiran, pogosto celo preseneti s svojo vsebinsko inteligentnostjo. Ob vseh naštetih plusih filma nikakor ne smemo mimo maske. Ustvarjalci so se resno lotili analiziranja posledic različnih zastupitev na človeškem telesu in tako prišli do »nezombijevskega« rezultata, ki v filmu deluje zelo prepričljivo in realistično.

»Novodobni« *Zblazneli* so po nekaj mesecih predvajanja prislужili 50 milijonov dolarjev čistega dobička in prejeli dobre kritike ter odziv sprva skeptičnih oboževalcev izvirnika. Vsekakor se morajo ustvarjalci filma za del uspeha zahvaliti Romeru, za katerega je njegov veliki oboževalec Quentin Tarantino dejal, da kratica A med njegovim imenom in priimkom pomeni »A fuckin' genius«. Pa brez skrbi – film se konča v holivudski maniri: odprt konec z možnostjo nadaljevanja.

Florijan Skubic

## Scott Pilgrim proti vsem



Mladinskim filmom se danes rado očita, da so ceneni, klišejski in nasilni. *Scott Pilgrim proti vsem* (Scott Pilgrim vs. the World, 2010) je vse to in še več, ni pa mladinski film. Sicer si lasti vse karakteristike tega žanra, a režiser Edgar Wright si je v času, ko neizvirni avtorji žanre izrabljajo le za prikrievanje lastne neizvirnosti, drznil ustvariti iskreno re-evalvacijo le-tega.

Film ne skriva svojega stripovskega izvora, a se od svojih vrstnikov à la 300 razlikuje (vsaj) po tem, da bi tudi brez vseh *slow motion* posnetkov še vedno obdržal za več kot 15 minut vsebine. Stripovski napisi in oblaki niso le nepotrebna vizualizacija, ampak kvečjemu karikatura samih sebe in samostojen, a integriran gradnik filma. V vizualnem jeziku arkadnih videoiger (pridobivanje točk, nabiranje dodatnih življenj) se nam razkrije zgodba tako rekoč epskih (v klasičnem smislu besede) razsežnosti, za katero ne moremo biti nikoli povsem prepričani, da se jemlje čisto resno. Michael Cera kot naslovni junak je neuspešen študent in glasbenik, ki se zaljubi v skrivnostno Ramono (Mary Elizabeth Winstead), pot do njenega srca pa vodi le mimo trdih pesti njenih sedmih, pravzaprav superjunaških bivših. Medtem se spopada še z ovinkarjenjem okoli svojih bivših deklet, a če se vam zdi lomilec src v podobi Michaela Cere smešna in nepredstavljiva ideja, počakajte, da ga vidite v pretepu! Za Scotta se namreč hitro izkaže, da je poleg prototipa hipsterja tudi izvrsten pretepač, saj spopadi z Ramoninimi bivšimi izgledajo huje kot igranje Mortal Kombata. Pravzaprav izredno zabaven in inovativen film, kakršne ponavadi prodajajo kot *intelektualno nezahtevne*, a to bi bilo v tem primeru preprosto žaljivo – *Scott Pilgrim* seveda nikakor ni intelektualen, a gledalca vsaj nima za popolnega idiota.

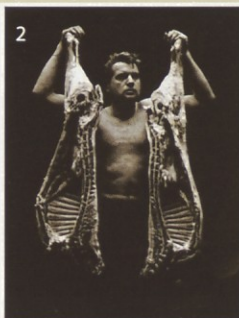
Skozi prizmo nekakšne brechtovske potujitve tako nikoli ne pozabimo, da smo v svetu Filma, kjer mimetičnost ne igra nobene vloge. Postmoderna izčrpanost je namreč pripeljala do točke, ko je v eni obliki diskurza bilo povedano že vse, zato si je treba izposojati ne le pri drugih žanrih, temveč tudi pri umetnostnih panogah – strip se pod to oznako uvršča že nekaj časa, videoigre pa bi se pravzaprav že zdavnaj morale. In če ne zaradi drugega, je *Scott Pilgrim proti vsem* izvrsten vsaj zaradi tega, saj odslikava mladostniško realnost v podobju, v kakršnem si svoje življenje predstavlja pravzaprav vsak 23-letnik.

Andraž Jerič



# Osmi potnik s slanino

Tokratno stran so navdihnili kolegi s spletnega portala *Smetnjak*<sup>1</sup> in jo posvečamo letošnji novi pridobitvi v prestolnici, Mesarskemu mostu (Atelier arhitekti & Jakov Brdar).



## Slikovni material:

1. *Osmi potnik* (Alien, 1979, Ridley Scott)
2. John Deakin: Francis Bacon (1952)
3. H. R. Giger: Necronom IV (1976)
4. Francis Bacon: Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion (1945)

Uredništvo Ekрана priporoča pred sprehodom čez Mesarski most ogled še naslednjih filmov: *Piranha 1-3* (1978, Joe Dante; 1981, James Cameron; 2010, Alexandre Aja), *Morske pošasti* (Humanoids from the Deep, 1980, Barbara Peeters), *Muha* (The Fly, 1986, David Cronenberg), *Predator* (1987, John McTiernan), *Leviathan* (1989, George P. Cosmatos), *Tuja vrsta* (Species, 1995, Roger Donaldson), horror conossieur Dejan Ognjanović pa dodaja še naslove: *Invazija tatov teles* (Invasion of the Body Snatchers, 1956, Don Siegel), *Frogs* (1972, George McCowan); *Stvor* (The Thing, 1982, John Carpenter) in *Dagon* (2001, Stuart Gordon).

Pa dober tek!

<sup>1</sup> Smetnjak.si; <http://bit.ly/csBh1X>



# EKRAN

Revija za film in televizijo

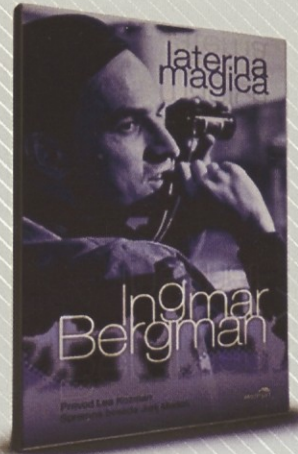
Dvojna številka december-januar izide 3.12. 2010!

- KALIBER 50: Sodobni ekozofski dokumentarci
- KNJIGARNA: Zgodovina slovenskega filma
- INTERVJU: Juliette Lewis, Robert Guédiguian
- SCENA: Set-jetting, drugič

## DARILO ZA NOVE NAROČNIKE:

Ingmar Bergman, Laterna magica (Modrijan, 2009)

Knjigo prejmejo vsi novi naročniki, ki se na Ekran naročijo do konca leta 2010  
Pohitite, zaloge so omejene!



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

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

### NAROČILNICA

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

Podatki o naročniku:

#### Fizične osebe

Ime in priimek .....

naslov: .....

pošta in kraj: .....

elektronski naslov .....

telefon.....

Datum in podpis(žig) .....

#### Pravne osebe

Naziv .....

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

telefon.....

davčna številka.....

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

**ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRANA: Revije letnikov 2006 - 2009 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštnino vred. Naročila na [info@ekran.si](mailto:info@ekran.si).**



5.11.

JAUME BALAGUERO & PACO PLAZA  
predstavljata

SNEMAJ! SNEMAJ!

JONATHAN MELLOR  
ÓSCAR ZAFRA  
ARIEL CASAS


DVD  
FVIA

MLADINA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS DVD

186 642 2010



920101018,9

COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

več kot 230 različnih naslovov!

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

»Kaj so ljudje, ki pobijajo delfine, v primerjavi z zombiji, ki žrejo ljudi? Kaj so zombiji, ki žrejo ljudi, v primerjavi s človekom, ki je izgubil spomin? In kaj je človek, ki je izgubil spomin, v primerjavi s povsem navadno vajo orkestra?«

Marcel Štefančič, jr.

12.11.



CLOVIS CORNILLAC

**EDEN LOG**

FILM FRANCKA VESTIELA

DVD  
FVIA

19.11.



DEMIURG

Louis Psihoyos: The Cove


MAJLUD 2010  
NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA  
FILM 2010

SUNDANCE 2010  
BEST DOCUMENTARY FILM

**Skriti zaliv**

v toku  
casa

26.11.



**VAJA ORKESTRA**

1978  
Federico Fellini  
PROVA D'ORCHESTRA

DEMIURG  
& Company

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

DEMIURG

FVIA

DVD  
VIDEO

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