

EKran

Revija za film in televizijo

Letnik XLIX / junij 2012 / 3,5 EUR

Festivali:

Cannes, Oberhausen

Fokus:

Osmi potniki in Prometej

Galerija:

Stanley Kubrick - fotograf

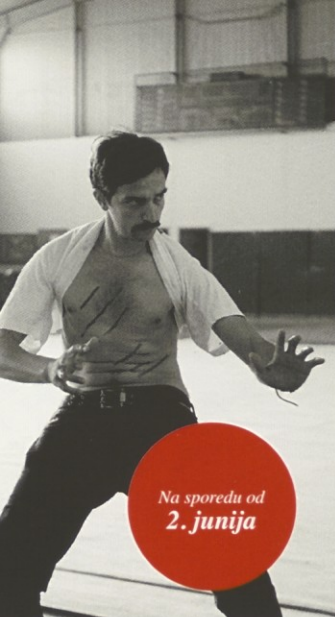
Esej:

Haptične podobe bratov Dardenne

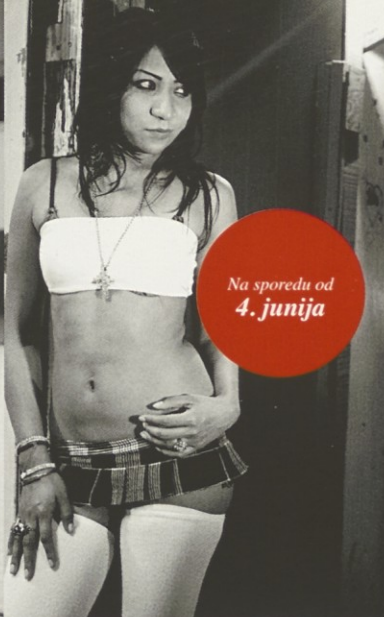


9 770013 330005

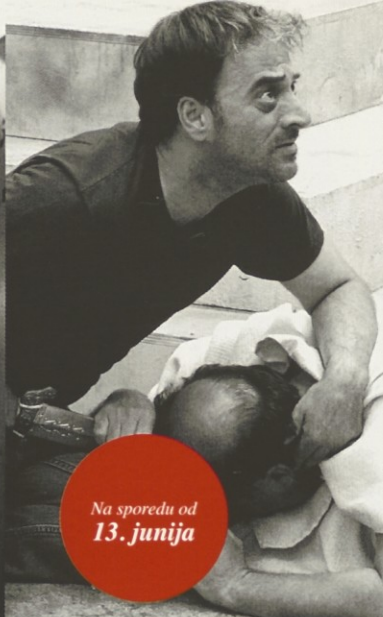




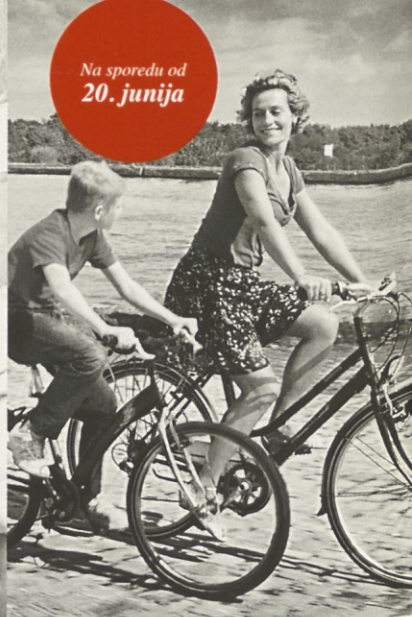
Na sporedu od
2. junija



Na sporedu od
4. junija



Na sporedu od
13. junija



Na sporedu od
20. junija

Alpe
Alpeis

Yorgos Lanthimos
S festivala Kino Otok v Kinodvor!

Glorija kurb
Whores' Glory

Michael Glawogger
S festivala Kino Otok v Kinodvor!

Cezar mora umreti
Cesare deve morire

Paolo in Vittorio Taviani
Zlati medved, Berlin 2012

Fant s kolesom
Le gamin au vélo

Jean-Pierre in Luc Dardenne
Otvoritveni film Kinodvorišča!

Kinodvor. Mestnikino.

www.kinodvor.org



Sezona 2012/2013

**Abonmaji Svoboda,
Enakost, Bratstvo,
Drznost in Prihodnost
Vpis v Prodajni galeriji
SMG na Trgu francoske
revolucije 5**

www.mladinsko.com



UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: Prometej
RAZGLEDNICA	3	Kukla Kesherovič: Trg republike
BLIŽNJI POSNETEK	4	Gregor Bauman: Vladimir Blaževski
FESTIVALI	7	Matic Majcen: 65. Cannes
	12	Katja Čičigoj: 58. Oberhausen
	16	Joe Valenčič: 36. Cleveland
FOKUS: OSMI POTNIKI	18	Dušan Rebolj: Prometej in svetovi Ridleyja Scotta
	23	Mitja Reichenberg: O petih filmih skozi pet filozofij
	30	Igor Kernel: Alieni, predatorji in drugi »tujci«
ESEJ	34	Nina Cvar: Haptične podobe o ustavitvi izrednih stanj
GALERIJA	37	Arjan Pregl: Kubrick – geneza režiserja iz fotoreporterja
	40	Janez Stucin: ZFS predstavlja
FILMSKA POGlavJA	42	Marko Bauer: Boris Pahor in nemogoči pogled
IN MEMORIAM	44	Milan Ljubič: Peter Carsten
	45	Milan Ljubič (ur.): Peter Zobec
	47	Peter Zobec: Hiša ob morju
KRITIKA	48	Katja Čičigoj: Preprosto življenje
	50	Nina Cvar: Jekleno nebo
	52	Petra Gajžler: Glorija kurb
	54	Tereza Tomažič: L'Apollonide: Spomini zaprte hiše
	56	Tina Poglajen: Alpe
	58	Matic Kocijančič: Ločitev
	60	Igor Pribac: Cezar mora umreti
	61	Špela Barlič: Najsrečnejše dekle na svetu
	62	Matjaž Juren: Diktator
NA SPOREDU	63	Tesa Drev: Lorax
	63	Bojana Bregar: 21 Jump Street: Mladenič v modrem
NAJBOLJ BRANA STRAN	64	Gorazd Trušnovec: Supervizor

Prometej

Gorazd Trušnovec

Seveda nas je kar nekaj, ki tam fizično letos nismo bili prisotni, vsaj deloma spremljalo festival v Cannesu z vsemi pritliklinami (s špekulacijami glede morebitnih pričakovanj in razočaranj ter odmevnosti stvaritev in upravičenosti nagrad), ki ga delajo za enega največjih filmskih dogodkov leta ali pa vsaj dovolj velikega, da je tudi vzvišeno kritiziranje tako izbora filmov kot vsega okrog njih že povsem samoumevno vključeno v ponudbo.

Kdor je na na mednarodnih stavnica h glede nagrad investiral v Michaela Hanekeja, je lahko upal zgolj na povrnitev vložka, takšna so bila namreč ves čas stavna razmerja glede njegove *Ljubezni* (Amour, 2012). A več o tem v poročilu našega kolega čez nekaj strani – Hanekeja pa v uvodniku številke, ki ima v fokusu veličastno filmsko sago *Osmi potnik* (z vsemi svojimi žanrskimi odvodi) in njen najnovejši del *Prometej* (Prometheus, 2012, Ridley Scott) ne omenjam po naključju. V intervjujih namreč Haneke večkrat omenja, kako svojim študentom enega za drugim kaže filme *Oklepnica Potemkin* (Bronenosca Potemkin, 1925, Sergej Eisenstein), *Triumf volje* (Triumph des Willens, 1935, Leni Riefenstahl) in *Ugrabitev* (Air Force One, 1997, Wolfgang Petersen), da bi dojeli, kako gre v vseh primerih za laž, manipulacijo in politično propagando – in da pri tem uporabljajo celo enako tehniko. Haneke je prebujanju gledalca k ozaveščanju te tehnike tudi sicer namenil dobršen del svojega opusa, tako da zveni omenjanje njegovega in Scottovega imena v istem stavku skoraj kot kritiško-kánonska blasfemija, saj se zdi drugi s svojim prostodušnim priznavanjem potvarjanja zgodovine v filmsko-izrazne namene dobesedno avtor s povsem nasprotnega konca idejnega spektra.

In vendar stvari niso tako preproste. Prvič, tudi uporaba identičnih manipulacijskih tehnik je legitimno izhodišče za analitičen razmislek, drugič, lahko bi rekli, da Scott prav s svojo znanstvenofantastično »trilogijo« *Osmi potnik* (Alien, 1979), *Iztrebljevalec* (Blade Runner, 1982) in *Prometej* presega kritiško stereotipno zavračanje njegovega opusa in tretjič, saga *Osmi potnik* in *Prometej* kot njena ponovna oživitve ponujata takšno bogastvo interpretativnih nastavkov, da bi bilo preprosto škoda nepoglobljeno mimo.

Zgolj na kratko: temeljni *Osmi potniki*, premierno predvajani v letih 1979, 1986, 1992 in 1997, so bili vsi tudi oziroma še kako otroci svojega časa, in zanimiv je že razmislek o tem, kaj nam s tem povedo o dobi svojega nastanka ter katere komponente v njih se nam zdijo za refleksijo pomembne danes. Isto velja za *Prometeja*, ki je mitomanski že z naslovom, svoj (pop-eksistencialistični/psihonali-

tični) zamah pa je razširil še z dodatnimi replikantskimi vprašanji iz *Iztrebljevalca*. Vsi danes sanjajo o novem začetku (in se bojijo nečesa radikalno novega) – evo, tu je odgovor na to hrepenenje; film hoče biti izvirno delo, »prvo« od morebitnih nadaljevanj, hkrati pa nosi prepoznaven genski zapis vseh predhodnikov (in tudi sicer gre za cinefilsko fešto vsebinskih in vizualnih referenc na vrsto ne nujno žanrskih del od Leana do Kubricka in naprej). Hoče se ponovno roditi, ne da bi umrl. Je *Prometej* v prvi meri parazit, ksenomorf, ki je planil iz telesa *Osmih potnikov*?

Po koncu zgodovine so spet postale popularne ideje in koncepti – tu jih je toliko, da jih boste težko nesli. Historični materializem na eni in religija na drugi strani sta *in* – tu najdete oboje, *con brio*. Od pasivnega fatalizma, individualistične sebičnosti, tujstva in izkoriščanja človeka po človeku (androidu) preko nujnosti delovanja v skupnosti in empatije do samožrtovanja. Od temeljnih vprašanj človeštva (smrtnost, reprodukcija, bioinženiring) do temeljnih vprašanj o Stvarniku – izpeljava neposrednega srečanja v *Prometeju* prinaša za siceršnji resnoben nastavek filma in še posebej za Scotta tudi merico ciničnega humorja na temo človeških (gledalčevih?) pričakovanj.

Prometej deluje na instinktivnem in intelektualnem nivoju, ima vrsto tipičnih nastavkov B filma (vključno s poceni fabulativnimi kiksi in površnostmi), a izkorišča razpoložljivo sijajnost tehnične izvedbe. V esejih tokratnega fokusa, ki se nanašajo na *Osmi potnike* in *Prometeja*, so se avtorji lotili premisleka iz različnih perspektiv, še zmeraj pa obstaja relativno nedotaknjena analiza korporativne logike, ki poganja franšizo – in ki se zdi danes aktualnejša kot kdajkoli. Tu seveda ne mislim na običajne, vseprisotne, prazne in ponavljajoče se kritiške jeremijade o »umazanem kapitalu«, ki poganja produkcijo tega ali onega celovečerca (kar naj bi bilo v tako popolnem nasprotju z različnimi strogo plemenitimi poskusi *čistega filma* ipd.) – ampak na razdelavo logike korporacije Weyland oziroma parazitsko »inkorporirano« kritiko le-te, ki se ponavlja skozi serijo, od prvobitnega izkoriščanja do famoznega vlaganja v znanost in razvoj.

Ja, pa razredna delitev je tudi še zmeraj oziroma ponovno tu. Navsezadnje, Karl Marx je imel mitološkega titana Prometeja – tistega, ki je bogovom v imenu človeštva ukradel ogenj – za največjega svetnika/mučenca na filozofovem koledarju. Kot rečeno: film svojega časa.

TRG

REPUBLIKE

Tekst in foto: Kukla Kesherović, TFRGA

Rdeči hlapci smo se povzpeli na rožnati tank
Z njim šli mimo grdih sivih bank
Ustavili smo se pred škatlo skrivnosti
Odprli brkato knjigo modrosti

Besede napisane položili smo na jezike
Z njimi obmetavali robote, ki ljubijo lovorike
V škatli skrivnosti odmevali so naši glasovi
Mimo sprehajali so se brezbarvni človeški
duhovi

Vsak je bil dobrodošel
Da na svoj moker jezik položi besedo
In jo zaluča na obraz robota
Kot v ameriških filmih kremasto pito

Od osme do osme
Vsak dan smo brali
Prišli so še vojaki s čopiči
Kiparili in slikali so portrete skrivnostnih živali

Tudi Heideggrova simfonija besed
Odmevala je na Trgu republike v Ljubljani
A ker ga nismo razumeli, smo šli za pol ure
umret

Filozofi so nas gledali postrani

Sonce je nekaterim pustilo rožnate odtise
In čeprav nas je ljudstvo označilo za mlade
narciise

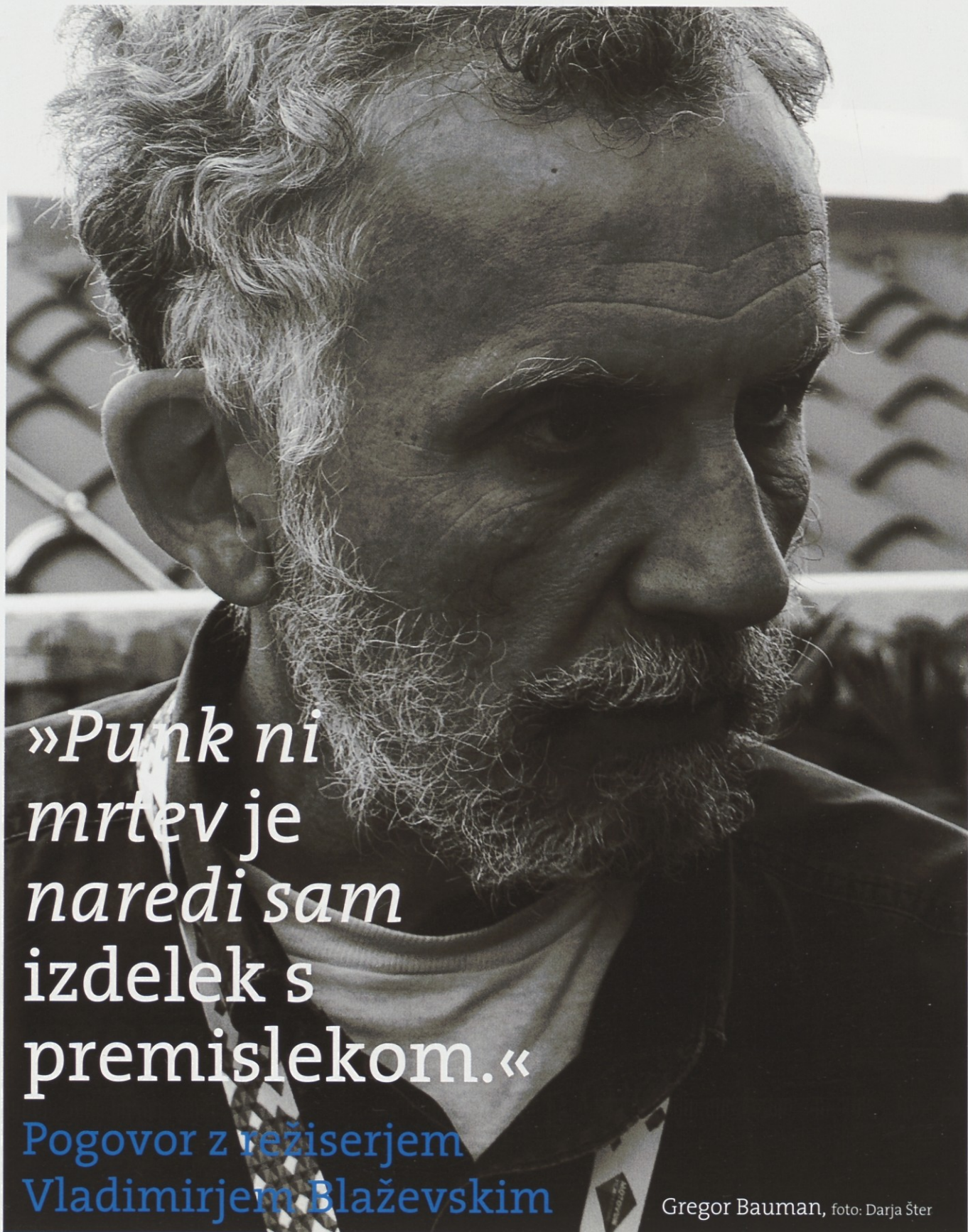
Brali smo naprej
Vsak dan od osme do osme

Zakaj smo brali?

Ker vsak dan je rojstni dan
Zato vsak dan je praznovanje
Rodili smo se zato, da obstajamo
In le znanje nam omogoča napredovanje

Skrivnosti kvarijo dušo
Sovraštvo sivi srce
Nekega dne bomo veliki
Nismo hlapci, mi smo ljudje

Enkrat za vselej naj se ve
Da na svetu ne obstajata le barvi dve
Edina rdeča, ki nam jo lahko očitata,
Dragi ljudje
Je tista, ki v naših žilah vre.



*»Punk ni
mrtev je
naredi sam
izdelek s
premislekom.«*

Pogovor z režiserjem
Vladimirjem Blaževskim

Gregor Bauman, foto: Darja Šter

NIMA SE ZA PUNKERJA, A V NJEM ZAGOTOVO BIVA UPORNIŠKI ETOS. MOGOČE GA RES NI ZAZNATI V PRVEM KADRU, A KO »OSTARELEGA DEBITANTA« SPOZNAŠ MALO BOLJE, VIDIŠ, DA RAZUME IDEJO PUNKA. IN ČESA NE MARA. VSEKAKOR NE TISTEGA KORITA, OB KATEREM SE DANES – Z REDKIMI IZJEMAMI – NAPAJA NEKDANJA SLOVENSKA PUNKERSKA SRENJA. VLADIMIR JE VSEM VIKEND PUNKERJEM, TUDI FILMSKIM, DOKAZAL, DA »DO IT YOURSELF« IDEOLOGIJA ŠE NI ZA STARO ŠARO. Z MINIMALNIMI SREDSTVI JE POSNEL SKORAJ GVERILSKI FILM O NESMRTNOSTI PUNKA, O LJUDEH, KI ŽIVIJO TO ŽIVLJENJE, ČETUDI SE V SEBI VEČKRAT VPRAŠAJO, ZAKAJ. *PUNK NI MRTEV* (PANKOT NE E MRTOV, 2011) VSEENO NE TRKA NA VRATA NOSTALGIJE, TEMVEČ POSKUŠA ODGOVORITI NA VPRAŠANJE, KAKO SMO »OSVOJILI« TRANZICIJO IN KAM NAS JE TO PRIPELJALO. IN MAKEDONIJA JE TU LE (BIVŠA) JUGOSLAVIJA V MALEM. TISTO, KAR ZBODE V NAŠI ZGODBI, JE, ZAKAJ SMO MORALI NA LAVREATA LANSKEGA FESTIVALA KARLOVY VARY ČAKATI SKORAJ LETO DNI. »ODGOVORISTE SI LAHKO SAMI,« BI REKEL JOŽE ZUPAN, SAM PA IMAM SVOJO ESTABLISHMENT TEORIJU. VLADIMIR PA ME JE LANI PREPRIČAL ŽE S TEM, DA JE MED POGOVOROM PREZRL VSO HISTERIJO OKOLI PRIHODA HRVAŠKEGA PREDSEDNIKA NA MOTOVUN TER MIRNO IN NEDOTAKLJIVO KADIL.

Po sedemnajstih letih se vračate s filmom *Punk ni mrtev*, zato se uvodno vprašanje zastavlja kar samo – kje ste se izgubili v vmesnem času?

Priznam, nisem se najbolje znašel v času tranzicije – bil sem kot goska v megli, se reče v naših krajih. Premor se je začel prav v obdobju, ko je v teh krajih divjala brutalna vojna ... Ti dogodki so zelo vplivali name, četudi sem vse spremljal z varne distance. Ko je orožje potihnilo, je prišla tranzicija – in z njo se nisva najbolje razumela. Zanj so bili potrebni bolj čvrsti, agresivni in odporni karakterji. Kot zelo občutljiva osebnost se nisem znal oborožiti za nove vrste borb, zato sem se dolgo iskal. A vseeno, zunanje dejavnike izključujem – krivda je zgolj moja.

Omenil sem vrnitev, celo veliko vrnitev, saj ste s »povratnikom« takoj zaslužili ugledno nagrado sekcije East of the West na festivalu Karlovy Vary.

Karlovy Vary veljajo za enega najpomembnejših festivalov, poleg tega je sekcija East of the West druga po vrednosti, kar še dvigne »ceno« nagrade. Sekcija se specializira na filme iz nekdanjih komunističnih držav oziroma vzhodnega bloka, ki se ga danes tretira za tranzicijsko »sitno boranijo« ... Po programu



Punk ni mrtev

sodeč je bila konkurenca močna, obstaja pa tudi velika razlika v poznejši recepciji filma. Pred tem smo morali film dobesedno vsiljevati festivalom, potem pa so se klici kar vsuli.

Nagrade niste pričakovali?

Ne, zato je bilo presenečenje toliko večje. Občutke *biti nagrajen* sem namreč že povsem pozabil. Če se ozrem nazaj, sem prehitro dobil prvo nagrado – že celovečerni prvenec je prejel zlato areno v Puli. To človeka razvadi, a z leti sem uvidel, da se mora pokriti veliko stvari, tudi sestava žirij, da prejmeš nagrado. Zato jim ne pripisujem velikega pomena.

Iz dvoboja s tranzicijo ste torej le prišli kot zmagovalec.

Lahko bi temu tako rekli, četudi je zgodba bolj zapletena. Tranzicija mi je omogočila, da sem se globlje spoznal z nekaterimi elementi, ki sem jih prej ignoriral. Postavil sem ji ogledalo, sicer mikrolokacijsko, a vseeno. Sprovocirala me je, da sem znova posnel film, tako da ji moram biti na nek način celo hvaležen.

Intimno v tem primeru lahko preslikamo tudi na nacionalno – nagrada ima zagotovo pomen za makedonsko kinematografijo, ki je tako kot bolj ali manj vse v krizi?

Kriza ne sme biti izgovor, temveč motiv, da se z malo ali nič sredstvi posname dober ali vsaj gledljiv film. Upam, da nagrada pomeni nekakšen premik. Mislim na kljubovanje filmu in umetnosti nasploh nenaklonjenim okoliščinam. K filmu je potrebno pristopiti hrabro in tudi z malo denarja narediti veliko stvar, tudi s producerskega zornega kota. Naj bo to impulz mlajšim kolegom – v glavnem so to moji študenti, ki jih stalno opogumljam, naj mislijo s svojo glavo. Prepričan sem, da bo nova generacija makedonskih režiserjev – v katero verjamem, saj premore veliko talenta – prevzela odgovornost in bo snemala filme ne glede na okoliščine. Da ne bodo čakali, da jim nekdo ponudi pol milijona evrov za film, temveč se bodo upali z nizkim proračunom posneti veliki film.

Govorite kot pravi punker, saj zagovarjate osnovno punkersko »do it yourself« pravilo.

Punk ni mrtev je »naredi sam« izdelek, a s premislekom. Pri snemanju filma je potrebno biti bolj prefinjen, seveda če ne

delaš nek eksperimentalen film za lasten arhiv. Moj načrt je, da film vidi čim več ljudi, hkrati pa se od tipičnih festivalskih filmov razlikuje po pristopu in proračunu, ki sta vsekakor blizu punkerskemu razmišljanju.

Je film tudi posvetilo generaciji? Ste letnik 1955. Torej ste bili v času punka ravno prav mladi, da ste vsrkali prvine ideologije in upora?

Ne, bolj kot punku je film posvetilo moji najstniški izkušnji in etosu leta 1968. Punk mi pomeni nekaj, kar bi v današnji kulturni klimi lahko označili kot edini pravi simbol nezadovoljstva in upora – ne kot glasba, temveč kot ideologija. Všeč mi je, da so punkerji še vedno neolikani in drzni. Rad jih opazujem, ko maširajo po ulicah. Resda jih je na prostoru bivše Jugoslavije zelo malo, sem pa opazil prepoved v Berlinu in na Češkem. Upi- rajo se uniformirani globalizaciji, ki bi morala živcirati vsakega normalnega človeka, saj od nas veliko zahteva, a skoraj nič ne daje. **PUNKERJI IMAJO PRIROJEN OBČUTEK, DA SE UPREJO PODTAKNJENIM PRAVILOM IGRE. IN ZA TEM UPOROM NI VELIKE INTELEKTUALNE BRAVURE, ZGOLJ INSTINKT.** Prav to je zelo zdravo dramsko konfliktno vodilo ali v filmskem jeziku: akcija – reakcija.

Občutek imam, da ste kamero na setu vodili tako, kot da ste vi glavni junak in se poistovetili z Mirso.

Z metodo skrite režije deluje namesto ekspresije ali manierizma kamera diskretno – s tem poskušam pri gledalcu izzvati iluzijo. Hkrati je treba paziti, da se avtorsko stališče karseda malo občuti. Da ne bo pomote: ne bežim od angažiranosti, le ne želim, da bi bile stvari plakatno očitne. Delujem iz ozadja, subverzivno. Med poistovetenjem z glavnim likom poskušam te indicie skriti. Šele na koncu filma jih poskušam prikazati kot globalno prisopodobo.

Drugi pogled je total, ki kaže socialno demontažo Skopja v času tranzicije, kjer je »jeba« osrednje bivanjsko osišče.

Banalno rečeno, v filmu *Punk ni mrtev* dominira siva barva. Beton. Vse je svinčeno sivo, nikjer ni svetlih nians. Nekaj svetlejših odtenkov imajo le liki, katerih barva obraza občasno zaživi kot kontrast sivini. Trudil sem se, da je vse nekoliko – moram uporabiti ta termin, četudi je premočan – depresivno. Vendar energija filma, splet dogodkov in zaključek ne vlečejo v smeri estetike črnega vala. Poskušam jo zaobiti. Hočem, da gledalci vidijo film, ki jih bo prečistil, jih ohrabil ter jim dal nek pozitivni impulz.

V tej sivini je vseeno dovolj prostora za ironičen dovpt do »njih«, Slovencev.

Obstaja lik ... Film je politično nekorekten, zato se nisem ukvarjal z nacionalno korektnostjo. Tu so Makedonci, Albanci, Srbi, Bosanci ... In tudi Slovenec. Pojavi se v trenutku, ko se glavni junaki znajdejo v »vukojebini«, kar sem izbral za kontrast, kako smo vas mi, južnjaki, videli v času Jugoslavije – kot premožneže iz Švicarskih Alp.

Nek star slovenski punker je dejal, da so časi znova punkerski, samo punk ni več to, kar je bil. Tudi to je moč razbrati v podtonih vašega filma, aplicirano celo širše ...

Strinjam se – neopunk je nekaj povsem drugega. Znova zbra-

ni Sex Pistols so mi delovali kot replika rolexa. Teh je na tržišču zelo veliko. To nima zveze ne s punkom kot takim ne z njegovimi ideji. Sam jo vidim povezano s cinizmom in z nihilizmom. Ali v brechtovski distanci do stvarnosti. Gre za način življenja, ki – medtem ko duhovno pometamo pod preprogo – ni podrejen materialnemu. Punkerji poskušajo afirmirati idejo svobode in individualizma. Mogoče malce naivno in jecljajoče, vendar mi je to zavzemanje blizu, zato sem filmske junake poiskal v tem miljeju.

Zanimivo, ste mogoče celo iz punkovskega kljubovanja kot lavreat Pule raje prišli na Motovun?

Priznam, bilo je nekaj nostalgije, zlasti ker sem slišal, da je Pula znova pomemben festival. Vendar sem izvedel, da je *po-membna* zgolj domača kinematografija, da je festival deljen na pred Pulo, kjer se prikazujejo tuji filmi, in kjer je scena bolj žalostna, in prava Pula, tista stara, a strogo nacionalno usmerjena. Zato se mi je zdelo bolj naravno, da punkerski film prikažem tam, kamor sodi – na Motovunu. Že od samega začetka podpiram idejo festivala in vesel sem, da sem končno tudi kot ustvarjalec postal del njega.

Danes je umetnost posneti film s skromnim proračunom – a dokazujete, da je vse mogoče.

Vsak evro smo obrnili večkrat, preden smo ga porabili. Pri tem sem imel dvojno vlogo – kot producent in režiser. Da sem lahko plačeval račune, sem moral ustanoviti firmo. V veliko pomoč mi je bil koproducent Darko Popov, sicer bobnar v bendu Superhiks. Mislim, da sem med snemanjem samo dvakrat narobe ocenil prioritete, čeprav vedno lahko kaj uide nadzoru. Le za dva prizora mi je danes žal, da nismo vanju investirali več, saj sta izpadli slabše, kot sem si želel. Mnogi so mislili, da sem nor, ker sem film snemal na super 16 negativ, kar stroške dodatno zviša. Vendar mislim, da je ta tehnika filmu dala zelo veliko. Uporabili smo številne lokacije, veliko igralcev, veliko snemalnih dni – s tem smo pokazali, kako je moč delati enostavno in kakovostno za malo denarja. Vseeno pa ne priporočam snemanja filma s tako malo sredstvi. Škoda živcev. Danes bi stvari bolje premislil, četudi sem prepričan, da ne bi porabil več denarja za nov film. Poglejmo brata Dardenne – tudi onadva snemata nizkopračunske filme. Verjamem, da bi lahko zbrala več denarja, a njuna filozofija je takšna, da raje snemata »majhne« filme, in ta iskrenost me privlači.

Bomo na vaš naslednji film znova čakali sedemnajst let?

Nikakor, ali kot bi na vasi rekli za mojo generacijo, »ko živ ko mrtav«. Čim prej bi se rad lotil novega projekta. Ukvarjam se tudi s pisanjem za druge. Na zalogi imam mnogo scenarijev, a ne vem, katerega bi izbral, pobrskati moram po materialu in sestaviti avtorsko strategijo. Še vedno pa sem na valovih aktualnega filma, in ko se bo zgodba iztekala, bom začel razmišljati o naslednjem koraku.

Film Vladimira Blaževskega *Punk ni mrtev* je bil v Sloveniji prvič prikazan na 8. festivalu Kino Otok (30. 5.–3. 6. 2012).



Zahodni pogledi

65. Mednarodni filmski
festival Cannes
(16.-27. maj 2012)

Matic Majcen



FESTIVAL DE CANNES

16-27 MAI 2012

LETOŠNJI CANNES JE PONUDIL MALO VRHUNCEV, A MNOGO NEIZRAZITIH FILMOV UVELJAVLJENIH REŽISERSKIH IMEN, KI SE ŠE VEDNO POGOSTO UBADAJO S KRIZO KAPITALIZMA.

Prav med letošnjim Cannesom je bila v enem izmed festivalskih časopisov objavljena novica, da bo Alberto Barbera, novi programski direktor beneškega filmskega festivala, močno oklestil število filmov, ki bodo v začetku septembra predstavljeni na Lidu. Dosedanjih 120, kolikor jih je bilo na Mostri lani, v zadnjem letu mandata Marca Muellerja, se bo močno zmanjšalo, na 60 ali celo 50. V izjavi je Barbera poudaril, da se za tem dejanjem skriva prizadevanje, da bi filmi »s tem dobili pozornost in čas, ki ga zaslužijo.«

Predvsem prva polovica letošnjega festivala v Cannesu je človeku zbudila nostalgijo po takšnem strogem programiranju po artističnih merilih, saj smo bili v tekmovalnem programu primorani spremljati nekatere filme, pri katerih je bilo kakopak jasno, da so v programu zgolj v namen reprodukcije mogočnega ustroja zahodnjaških nacionalnih in komercialnih kinematografij. Eden takšnih filmov je bil *Rja in kost* (De rouille et d'os) **Jacquesa Audiarda** z Marion Cotillard in Matthiasom Schoenaertsom v glavnih vlogah. Audiarda tradicionalno privlačijo liki, ki v eni osebi združujejo ostra nasprotja, ponavadi kombinacija nasilja in nežnosti, kakršen je bil denimo že Thomas Seyr (Romain Duris) v *Ko je zastalo moje srce* (De battre mon coeur s'est arrêté, 2005). *Rja in kost* je tipični komercialni *tearjerker*, ki bi za dober narativni učinek prodal lastno dušo, tako da v njem ne

manjka brezumnih nezdov, ki bliskovito spremenijo tok dogajanja. Medtem ko je igralsko in produkcijsko film resnično na zavidljivem nivoju, pa si človek vseeno predstavlja, da bi takšne mainstreamovske filme, kakršna sta bila ob *Rji in kosti* še *Brezpravje* (Lawless) **Johna Hillcoata** in *Blato* (Mud) **Jeffa Nicholisa**, raje gledal na kakšnem komercialnem TV-kanalu, medtem ko bi se v Cannesu namesto ogrevanja za naslednje oskarje resnično morali ukvarjati z malce bolj navdihnenimi zadevami.

To misel je nato potrdil še en francoski film, *Trije svetovi* (Trois mondes) **Catherine Corsini** v sekciji Poseben pogled, ki je bil eden res redkih filmov na letošnjem Cannesu, ki ga je režiralo žensko oko. No, ta je šel še korak dlje kot *Rja in kost*. Film v začetku poda nastavke za zelo gledljiv in spodoben triler, ki kaže že tako dobro, da si gledalec samo želi, da ne bodo vsega skupaj zapravili s kakšnim poceni pripovednim trikom denimo – spolnim prizorom. Pa se to potem še prehitro zgodi. In to na kakšen način – med jokave prizore z diskusijo o tetraplegičnosti in posledični smrti ponesrečenega moškega, je pred nas postavljen brezumen seks med moškim, ki je povzročil hudo prometno nesrečo s tragičnim koncem, in žensko, ki poskuša zašiti prav njega kot morilca in je bila še nekaj minut prej polna moralnih pridig o tem, kaj je prav in kaj ne. Presenečenje je kot pripovedni učinek sicer res stvar iz filmskih učbenikov, ampak za



Sveti motorji



Ljubezen

božjo voljo, takšna cenenost bi morala imeti svoje meje vsaj na velikem mednarodnem prizorišču, kakršen je Cannes. Bržkone je to zgolj davek na dejstvo, da ta festival z vsemi oglaševalskimi spremljevalnimi dogodki in rdečo preprogo še vedno ostaja predvsem tržišče, in ta šov se hočeš nočeš mora nadaljevati, da bi dogodek iz leta v leto reproduciral svojo vrednost največjega in najpomembnejšega filmskega festivala na svetu.

V iskanju mojstrovine

V primerjavi z lanskim beneškim in letošnjim berlinskim filmskim festivalom tokrat vsaj v najvidnejših sekcijah Cannesa ni bilo neke velike art filmske mojstrovine, kakršno smo lahko prepoznali v *Faustu* (2011, Aleksandr Sokurov) ali v filmu *Cezar mora umreti* (Cesare deve morire, 2012, Paolo in Vittorio Taviani). Jasno, žirija je zlato palmo podelila **Michaelu Hanekeju**, ki je v **Ljubezni** (Amour) z nepričakovanim obratom stran od dosedanjega obravnavanja družbenih patologij v povsem življenjske vode udejanjil še najbolj presenetljivo potezo izmed velikih avtorjev. Ampak resnično – je sploh kdo pričakoval, da se Italijanu kot predsedniku žirije ne bo zmešalo, ko mu bo nekdo pred nosom začel opletati z besedo »amore«? Precej predvidljivo. Podelitev glavne nagrade Hanekeju je sicer še najmanjši izmed zločinov, saj gre vseeno za zelo dober film. Trintignant in Riva sta kot vedno vrhunska, Haneke še vedno do potankosti obvlada medij, narativni minimalizem pa v kombinaciji z vzdušjem prostorske praznine tvori lepo osnovo, da bo gledalcem film z vsakim ogledom bolj zlezel pod kožo. Zlata palma je kot glavna nagrada festivala torej letos igrala vlogo kompenzatorja za vse tiste neutemeljene tržno naravnane povprečne *blockbusterje* v tekmovalnem programu, ki poganjajo ekonomsko mašinerijo festivala.

Roko na srce so se razen Hanekeja drugi veliki avtorji svetovne kinematografije pokazali v povprečni in pričakovani luči brez velikih razodetij. **Abbasu Kiarostamiju** se je pri japonski produkciji **Kot zaljubljeni** (Like Someone In Love) maščevala zamisel, da film ne bi smel imeti »ne začetka, ne konca, ker so stvari takšne tudi sicer v življenju«, kakor je rekel na tiskovni konferenci, saj gre za flegmatično in razpuščeno delo, ki bo navdušilo zgolj zaprisežene pristaše filmske filozofije. **Ulrich Seidl** je s filmom **Raj: Ljubezen** (Paradies: Liebe), v katerem obilno Avstrijko pošlje na odkrivanje spolnega turizma v Kenijo, posnel svoj



Kraljestvo mesečine

najdostopnejši film, saj so njegovi značilni komični elementi potisnjeni še bolj v ospredje, film pa se v drugi polovici poslužuje tudi presenetljivo tradicionalne narativne forme. Seidlova kompozicija kadra je v najbolj intrigantnih prizorih v filmu še vedno mojstrska, večplastna in metaforično pomenljiva, tako da čeravno ne gre za nič novega, je Seidl vsaj usmerjen v ustvarjanje dobrih filmov. Podobno lahko rečemo tudi za **Wesa Andersona**, čigar **Kraljestvo mesečine** (Moonrise Kingdom) je kljub ponavljanju lastnih avtorskih vzorcev na visoki ravni, največje presenečenje filma pa je to, da je režiser celotno zvezdniško ekipo na čelu z Bruceom Willisom, Edwardom Nortonom, Billom Murrayjem, s Frances McDormand in drugimi potisnil povsem na stran, v ospredje pa postavil 13-letno Karo Hayward in njenega vrstnika Jareda Gilmana, ki s prvo vlogo na velikem platnu z neverjetno karizmatičnostjo povsem upravičujeta naslovni vlogi. Razveseljiv je povratak **Thomasa Vinterberga**, ki je že s *Submarino* (2010) nakazal povratak v formo, s tokratnim *Lovom* (Jagten) pa je to zgolj potrdil. Zgodba o moškem, ki mu začne otroška laž radikalno spreminjati odnose z okolico, udejanji nekaj elementov motivike Fritza Langa, predvsem iz filmov, kot sta *Bes* (Fury, 1936) in *M* (1931), z nekaj namigi na *Onstran utemeljenega dvoma* (Beyond a Reasonable Doubt, 1956). Gre za klasičen pripovedni film, a tovrstna zapuščina dogme s ciljanjem na širšo družbeno patologijo (ne pozabimo – že lanski Cannes je s takšno postdogmatsko motiviko zaznamovala von Trierjeva *Melanholija*) je nekaj najbolj suverenega, kar je bilo mogoče videti v tekmovalnem programu. Ali je to rezultat šibkosti konkurence kot celote ali resnične veličine filmov pri vrhu, pa je že druga tema.

Kriza kapitalizma, znova in znova

Veliko filmov, morda celo največ do zdaj na kakšnem izmed velikih festivalov, se je na tak ali drugačen način ukvarjalo s slabo formo kapitalističnega sistema. **Sveti motorji** (Holy Motors) **Leosa Caraxa** z vedno odličnim Denisom Lavantom in z neobičajnima stranskima vlogama Eve Mendes ter Kylie Minogue je vsaj v prvi polovici naravnost osupljiv film. Lavant igra moškega, ki tekem dneva radikalno in groteskno spreminja svojo identiteto, s čimer nadgrajuje vlogo, ki jo je pod Caraxom udejanjil že v segmentu omnibusa *Tokyo!* (2008). Res škoda, da Carax vizualnih nastavkov ni uspel nadgraditi s konceptualno zaokroženostjo, kajti *Sveti motorji* bi lahko res bila velika mojstrovina fe-



Cosmopolis

stivala, tako pa na koncu izpade oportunistično in s *passé* témo izpraznjenosti identitete v pozni moderni kar nekoliko naivno.

Za nekaj cinefilskih krohотов je nato poskrbel **David Cronenberg**, ko je občinstvo nekaj dni kasneje v njegov *Cosmopolis* vstopilo še s Caraxovim filmom v mislih. Oba filma se namreč tematsko po nekem naključju gledata kot del iste celote – Pattinson v *Cosmopolisu* vpraša, »kam gredo vse te limuzine ponoči«, odgovor pa najdemo v *Svetih motorjih*. V *Cosmopolisu* sicer literarni podlagi primerno najdemo nekaj brihtnih dialogov ter dobrih metaforičnih komentarjev na aktualno družbeno stanje, a vseeno se podobno kot v *Nevarni metodi* (A Dangerous Method, 2011) zdi, da nekdanji mojster *body horrorja* vleče dvomljive poteze pri izbiri igralcev, njegovo odkrivanje posebnih učinkov v starejšem življenjskem obdobju pa je podobno kot pri Scorseseju povsem brez občutka. *Cosmopolis* ima s svojo digitalno in studijsko scenografijo videz kakšne CD-ROM videoigre iz leta 1995, epizodno vstopanje zvezdniških imen v pripoved pa iz filma naredi dokaj neusklajeno in okorno celoto, nekakšno dejanje teatralne ekstrovertiranosti, ki niti ne ve, kam bi še stlačilo kakšno zvezdniško igralško ime. *Cosmopolis* je videti, kot da je bil sestavljen iz posnetkov, ki so Caraxu ostali od snemanja *Svetih motorjev*, kot neuspeh *sequel* ali *prequel*, kakorkoli.

Poleg že omenjene industrijske reprodukcije Zahoda smo bili preko mlajšega Cronenberga deležni še malce nepotistične reprodukcije. **Brandon Cronenberg** se kljub slogovni podobnosti s svojim očetom kaže kot obetavno ime. *Antiviral* tematizira fanatično kulturo zvezdniškega oboževanja in to stori s kar nekaj dobrih zamisli in humorja, pa vendar zaenkrat še ostaja na stopnji iskanja lastne avtorske biti, z lepimi obeti za prihodnost. Omembe vreden je tudi *Pošasti južnjaške divjine* (Beasts of the Southern Wild) **Benha Zeitlina**, še ena refleksija o koncu vsega, ki pa zelo simpatično relativizira vlogo vzgoje v zahodni civilizaciji v primerjavi z barbarsko, postapokaliptično realnostjo najrevnejših slojev. Nagrajenec iz Sundancea, tokrat prikazan v sekciji *Poseben pogled*, je ponudil nekaj svežega, čeprav se tipično za ameriški film ne uspe izogniti sentimentalnosti ključnih prizorov. A po takšne ustvarjalne ideje smo v sekciji *Poseben pogled* prišli v Cannes, zato je bilo tako Cronenbergu mlajšemu



Brezpravje

kot Zeitlinu mogoče odpustiti nezmožnost povezave vseh niti, konec koncev gre za zelo mlade avtorje na začetku karier.

V skladu z duhom festivala je bilo povsem logično, da je bil najbolje zaokrožen izdelek festivala predstavnik zvezdniškega *mainstreama*. *Ubij jih nežno* (Killing Them Softly) je bil s Pittom, z Gandolfinijem in Liotto edini *all-star* izdelek na festivalu, ki je upravičil svoj visok vložek in mu je obenem uspelo iz rokava potegniti še kakšno nepričakovano potezo. Na primer, nikakor nismo pričakovali, da nas bo gledanja 90-minutnih filmov učil **Andrew Dominik** kot režiser, čigar prejšnji film *Jesse James in strahopetni Robert Ford* (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, 2007) si je vzel počasni in meditativni dve uri in pol. Pa ne samo to, film je tudi poln dialogov in celo CGI-intervencij, s čimer kljub očitni scorsesejevski gangsterski zapuščini Dominik ta žanr prej pelje v smeri poklonov sodobnim mojstrom, kakršna sta Nolan in Noé, z nekaj prizori, ki bi se lahko zlahka znašli v *Izvoru* (Inception, 2010) oziroma v *V praznino* (Enter the Void, 2009). Andrew Dominik kljub površinski všečnosti in ponosni monumentalnosti od prve do zadnje minute do potankosti ve, kaj počne, s čimer ob Hanekeju pokaže največjo mero režiserske zrelosti. To, da se to izrazi in takšnem plehkiem pop spektaklu, pa je vendarle povsem Cannesu primerno – in hvala bogu, da smo dobili vsaj en film, ki to upravičuje.

Pa vendar, ko potegnemo črto – morda bi bila situacija ob vseh teh samopomilujočih filmih o propadu Zahoda boljša, če bi res videli kaj veličastnega, a letošnji Cannes je vendarle večinoma ponudil prehodne filme velikih avtorjev, na pol realizirane mojstrovine ter oskarjevske predkandidate. Glede na tisto, kar smo videli v Berlinu in Benetkah, ponudba pač ni bila na isti ravni.

Top 5 Cannes 2012

Zemira Alajbegović

Po bitki (Baad el Mawkeaa, Yousry Nasrallah)

Lov (Jagten, Thomas Vinterberg)

Ljubezen (Amour, Michael Haneke)

Za hribi (Dupa dealuri, Cristian Mungiu)

Lawrence Anyways (Xavier Dolan)

Koen van Daele

1. **Ljubezen** (Amour, Michael Haneke)

Ultimativna ljubezenska zgodba. *Tout court*.

2. **Cosmopolis** (David Cronenberg)

Z limuzino ne moreš narediti u-obra. Besedilo: Don DeLillo, izvedba: David Cronenberg. Od Jacksona Pollocka do Rothka.

3. **Kraljestvo mesečine** (Moonrise Kingdom, Wes Anderson)
Čudovita, strastna pravljica o ljubezni fantastičnega gospoda Andersona.

4. **Sveti motorji** (Holy Motors, Leos Carax)

Film atrakcije: kjer se srečata 19. in 21. stoletje.

5. Ex aequo: **Angelov delež** (The Angels' Share, Ken Loach) in **Ubij jih nežno** (Killing Them Softly, Andrew Dominik)

Krizni management. Ali kako smo preživeli kapitalizem in se celo smejali.

Ingrid Kovač

Angelov delež (The Angels' Share, Ken Loach)

Duhovita zgodba o škotskem Robbieju, ki kot njegov predhodnik Robin Hood vzame pri bogatih, da bi razdelil revnim, oplenitena z inteligentnim humorjem Paula Lavertyja.

Za hribi (Dupa dealuri, Cristian Mungiu)

Razpiranje največjih osebnih in družbenih vprašanj v izoliranem okolju odmaknjene samostana.

Ljubezen (Amour, Michael Haneke)

Natančna, intimna pripoved o staranju, boleznih, umiranju in seveda ljubezni.

Lawrence Anyways (Xavier Dolan)

Eden najlepših ljubezenskih filmov vseh časov.

Sveti motorji (Holy Motors, Leos Carax)

Dokaz, da lahko filmski avtor še najde svež način pripovedovanja.

Matic Majcen

1. **Ubij jih nežno** (Killing Them Softly, Andrew Dominik)

Nov mejnik sodobne filmske pop filozofije ob bok *Matrici* (1999) in *Klubu golih pesti* (1999). In Andrew Dominik we trust!

2. **Lov** (Jagten, Thomas Vinterberg)

Langov *Bes* (Fury, 1936) za 21. stoletje.

3. **Kraljestvo mesečine** (Moonrise Kingdom, Wes Anderson)

Gremo mi po svoje (2010) à la Wes Anderson.

4. **Sveti motorji** (Holy Motors, Leos Carax)

Na tanki liniji med mojstrovino in ekscesom.

5. **Ljubezen** (Amour, Michael Haneke)

Recite ne. Če lahko.

Simon Popek

Raj: Ljubezen (Paradies: Liebe, Ulrich Seidl)

Seidl v vrhunski formi – neposreden, zajedljiv, brezkompromisen. Spolni turizem kot nova oblika kolonizacije?

Blato (Mud, Jeff Nichols)

Klasični film o pubertetniški iniciaciji, spisan in zrežiran v tradiciji Nicholasa Raya. Takšnih filmov v ZDA že dolgo ne snemajo več.

V drugi deželi (Da-reun na-ra-e-suh, Hong Sang-soo)

Hongovi filmi so daleč od popolnosti, so pa najbolj duhoviti in sproščeno igrivi filmi daleč naokrog.

Ljubezen (Amour, Michael Haneke)

V nasprotju s Hongom je Haneke natančen, a zadržljivo tradicionalen – v vseh pogledih. Kljub temu mu letos v Cannesu ni bilo para.

Ubij jih nežno (Killing Them Softly, Andrew Dominik)

Še je upanje za ameriško trdo kriminalko. Če jo režira Novozelanc.

Nina Zagoričnik

Sveti motorji (Holy Motors, Leos Carax)

Eden od najbolj bizarnih, a hkrati najbolj zanimivih filmov festivala.

Ljubezen (Amour, Michael Haneke)

Sublimen film, ki je bil hkrati tudi že dogodek festivala, film, ki smo ga – žirija in vsi drugi – izbrali enoglasno.

Resničnost (Reality, Matteo Garrone)

Zaradi izjemnega igralca Aniella Arene, ki je tik pred začetkom snemanja filma prišel iz zapora, kjer je prestajal 20-letno kazen in se ni smel udeležiti festivala v Cannesu.

Angelov delež (The Angels' Share, Ken Loach)

Gotovo ena lepših socialnorealističnih komedij zadnjih nekaj let!

Blato (Mud, Jeff Nichols)

Odlični scenarij, fotografija in oba mlada protagonista.

Glavne nagrade Cannaesa 2012

Zlata palma: **Ljubezen** (Amour, Michael Haneke)

Grand Prix: **Resničnost** (Reality, Matteo Garrone)

Režija: **Post Tenebras Lux** (Carlos Reygadas)

Scenarij: **Za hribi** (Dupa dealuri, Cristian Mungiu)

Igralka: Cosmina Stratan in Cristina Flutur (*Za hribi* [Dupa dealuri, Cristian Mungiu])

Igralec: Mads Mikkelsen (*Lov* [Jagten, Thomas Vinterberg])

Nagrada žirije: **Angelov delež** (The Angels' Share, Ken Loach)

Nagrada kritikov (FIPRESCI): **V megli** (V тумане, Sergei Loznitsa)

Nagrada sekcije Poseben pogled: **Po Luciji** (Después de Lucía, Michel Franco)

50 let Oberhausenskega manifesta

58. Mednarodni dnevi
kratkega filma Oberhausen
(26. 4.-1. 5. 2012)

Katja Čičigoj

The Bread of Those Early Years

»Film mora biti neodvisen. Biti mora osvobojen vseh konvencij filmske industrije. Osvobojen nadzora finančnih partnerjev in diktatov delničarjev. Mi imamo natančne duhovne, strukturne in ekonomske nazore o produkciji novega nemškega filma. Skupaj smo pripravljene tvegati karkoli. Konvencionalni film je mrtev. Mi verjamemo v novi film.«

Tako se zaključuje besedilo udarno-načelnega, a kot tovrstnim tekstom pritiče, tudi vsebinsko razmeroma nedoločnega (v smislu konkretnih zahtev po določenih filmskih postopkih ali estetiki) Oberhausenskega manifesta, ki ga je 28. februarja 1962 podpisalo 26 filmskih ustvarjalcev (režiserjev, igralcev, snemalcev ... sicer povečini delujočih v Münchnu). Pod nalepko, ki sicer ni vsebovana v manifestu, a ga spremlja vse od njegove objave – »Očkov film je mrtev!« – se je mlada skupina ustvarjalcev s svojim manifestom vpisala v zgodovino sorodnih gibanj in drugih filmskih (francoski novi val, ameriški *underground*, pa tudi razni novi vali različnih nacionalnih provenienc; že prej pa npr. sovjetske montažne šole) in nefilmskih (futuristov, nadrealistov, konstruktivistov ...) avantgard, katerih proklamacija manifestov je bila pogosto načelno dejanje samoustanovitve. Z manifestom so se podpisniki jasno in načelno uprli nacionalni produkcijski logiki, ki je preferirala žanrsko izčiščene izdelke za množično zabavo in je torej mladi generaciji bolj drznih filmskih eksperimentatorjev onemogočala delovanje. S posledično svobodnejšo estetiko in politiko estetike, ki je bila rezultat DIY produkcijskih pogojev in sledeče vsebinsko-formalne avtonomije, pa so »oberhausnovci« razprli pot tudi novemu nemškemu filmu v 70. letih, ki je s svetovno slavo svojih predstavnikov (Werner Herzog, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder) zasenčil svojo genealogijo (nemara z izjemo z zlatim levom nagrajenega oberhausnovca Alexandra Klugeja in inčiatorja manifesta, Hara Senfta).

Ob letošnji 50. obletnici manifesta je njegovo rojstno mesto in njegov rojstni dogodek – festival kratkega filma – pripravil primerni venček dogodkov, izdaj in retrospektiv, ki obeležujejo, reaktualizirajo in reflektirajo to zgodovinsko gesto nemškega filma. Poleg jubilejnega DVD-ja z naslovom *Provocirati realnost* (Provokation der Wirklichkeit – »Die Oberhausener«) z več kot 40 restavriranimi filmi podpisnikov manifesta ter istoimensko knjigo s teoretskimi in zgodovinskimi besedil, ki ta pojav reflektirajo, ter »spletno nadaljevanko« vizualnega umetnika Maxa Linza *The Oberhausen Feeling* (2012), je festival seveda poskrbel za sklop projekcij prenovljenih filmov podpisnikov, ne le v Oberhausnu, temveč tudi drugod v Nemčiji (v Berlinskem Arzenalu, v sklopu Berlinale) in tujini (v MOMI v New Yorku, Dunajskem filmskem muzeju, na festivalu kratkega filma Clermont-Ferrand itd.).

Specifika obširne retrospektive v okviru festivala kratkega filma v Oberhausnu, imenovana *Mavericks, Movements, Manifestos*, pa je zajetje zelo širokega spektra sodobnikov in sopotnikov Oberhausnovcev, tudi raznih »novih valov« iz drugih nacionalnih kinematografij (Francije, ZDA, Švedske, Japonske, Madžarske ...), ki so na podpisnike manifesta, kot priznava Aleksander Kluge,



Es muß ein Stück vom Hitler sein

tudi eksplicitno vplivali. Vendar pa nemara ta skupna obravnava utegne nekoliko zavajati – kar družji vse prikazane filme različnih usmeritev, ni kaka enotna estetika ali ideološka linija, vsaj ne takšna, ki bi presegala vpliv gverilske taktike DIY produkcije in upora *mainstream* filmski industriji in nacionalnemu sistemu financiranja v vsakokratnem kulturnem kontekstu, na samo formalno in vsebinsko kompozicijo filmov.

TUDI FILMI OBERHAUSNOVNCJEV SO PRECEJ RAZNOLIKI IN SEGAJO OD KRATKIH VINJET PREK IGRANIH PASAŽ DO ČISTO FORMALNIH MONTAŽNIH BRAVUR, NEMARA NAVDAHNJENIH S POSTOPKI SOVJETSKE MONTAŽNE ŠOLE. Sicer je res, da večina filmov ni le upor formalnim sponam *mainstream* filmske industrije in diktatom nacionalnega programa, temveč pogosto izvajajo tudi bolj ali manj eksplicitno kritiko takratne Zahodne Nemčije, ki se je trudila pustiti svoje breme pretekle vojne in genocida za seboj in se pridružiti Zahodu v veselem plesu iztekajočega se industrijskega in prihajajočega poznega kapitalizma. Ta politični angažma dobro ilustrirata dva sicer celovečerna filma. *The Bread of Those Early Years* (Das Brot der frühen Jahre, 1962, Herbert Vesely) je doživel premiero v Cannesu in postal znan kot »otvoritveni film« manifest, četudi je nastajal že nekaj mesecev pred njegovim podpisom. Veselyjev film je formalno drzna kombinacija nenavadnih pozicij kamere, bliskovite montaže in nelinearne naracije, a kljub temu izpričuje razmeroma jasno poanto o razredni (ekonomski) razslojitvi in resničnih čustvih in vezeh, ki presegajo posameznikovo željo po družbenem napredovanju. Še bolj sporočilno ekspliciten je kasnejši Klugejev film z domala programskim izvornim naslovom, ki se lahko bere tudi kot dodatek k manifestu – *Včerašnje dekle* (Abschied von gestern, 1962) o vzhodnonemški Judinji, ki emigrira v zahodni del države in tam najde disciplinsko obliko oblasti in okolje, ki jo skušata ideološko prevzgojiti.

A če se vrnemo k produkciji kratkih filmov, ki je pogosto sama že gesta upora, v kolikor zavrača normo ure do dveh za večerno

zabavo, lahko prečesemo različna polja zahodnonemške stvarnosti 60. let, na katerih so oberhausnovci s filmski izdelki kritično pretresali ekspanzijo kapitalizma. Nekateri izmed podpisnikov so se lotevali vivisekcije bolj družbene in medosebne plati nemške družbe, npr. podreditve žensk industriji podobe (film brez dialogov, v katerem mladi fotograf spreminja dekle v dekoracijo pokrajine in oblek, ki jih nosi: *Das Mannequin* [1960, Bernhard Dörries]) ali potrošnji in (apolitičnim) družbenim navadam, ki jih ta generira (svojevrsna antropološka raziskava o tem, kaj mlade Nemke počno ob sobotah ob 17. uri: *Sonnabend, 17 Uhr* [1966, Ula Stöckl, 1966]). Drugi so si drznili na področje, ki je bilo tedaj domala nedotakljivo: v nacistično preteklost ali še raje v njene sodobne ostanke, fetišistični turizem, kot je to storil Walter Krüttner z dokumentacijo latentnega, torej s strani oblasti pod preprogo pometenega mednarodnega turizma okoli Hitlerjevega bunkerja v jedkem, humorno-ciničnem *Es muß ein Stück vom Hitler sein* (1963).

Drugi nadvse zanimivi poligoni refleksije politične podstat obravnavanih filmov in njihovih sopotnikov so polja tehnologije, znanosti in industrije. Tako kapitalistična vera v prosti trg kot komunistična utopija brezrazredne družbe sta namreč delovali v obnebu modernističnega zaupanja v napredek človeštva, zlasti pod vodstvom moderne znanosti in tehnologije, ki ima v prihodnosti olajšati pogoje produkcije in s tem prinesiti bodisi vse večjo ustvarjeno presežno vrednost in eksponentno naraščajoče kopičenje kapitala bodisi postopno odpravo fizičnega industrijskega dela in nastop nove brezrazredne družbe – odvisno od interpretacije. Za oberhausnovce in njihove sopotnike velja splošno sprejeto mnenje, da se nagibajo k drugi verziji tehno-utopije, kot je značilno tudi za večino avantgardnih umetniških gibanj. Iz tega vidika so ilustrativni prikazani kratki industrijski filmi predstavnikov francoskega novega vala, npr. vertovovska *Symphonie mécanique* (1956, Jean Mitry) ali po ludističnem besedilu Raymonda Queneauja posnet »slavospjev« polistirenu in njegovi produkciji: *Le chant du Styrene* (1959, Alain Resnais). Že film Jean-Luca Godarda in François Truffautu *Une histoire d'eau* (1961) kaže nekoliko drugačen obraz sodobne industrializirane družbe, saj vanjo vstopa v točki, ko je ta pred hiatom, ki ga povzroči povodenj, in s tem onemogoča ves promet in vsako komunikacijo. A če pri Godardu in Truffautu ta hiat postane pretveza za razvoj romance med neznanco in taksistom v značilni zgodnje-novovalovski maniri polni pol-intelektualnih dialogov zapeljevanja, pa je hiat, ki ga uprizori že omenjeni Herbert Vesely v svojem filmu *Autobahn* (1958), nemara že bolj politično motiviran. Gre za svojevrsno perverzijo žanra road movieja v kratkem formatu, za sprva humorni statistični opis delovanja nemških avtocest (ki jih je, spomnimo se, v veliki meri gradila nacionalsocialistična vlada). A veselo razpoloženje je nenadoma abruptno ustavljeno – avtomobil doseže (absurdni) konec avtoceste, dobesedno *zmanjka* asfalta. Kam drvi Nemčija na avtocesti napredka?

Zanimivo deviacijo od zgoraj orisane levo-angažirane agende pa nemara predstavlja dokumentarni edukacijski film *Der heiße Frieden* (1965, Ferdinand Khittel), za katerega ni jasno, ali gre za svojevrsno subverzivno nadidentifikacijo ali nereflektirano afirmacijo ekonomsko liberalne linije – slednje bi bila zanimiva deviacija od ideje (stereotipa?) o vselej angažiranih levih avantgardnih umetnikih, tudi podpisnikov manifesta. V filmu znanstvenik ali filozof



Včerajšnje dekle

znanosti razlaga, kako deluje sodobni sistem znanstvenih raziskav, in njegovo povezavo s privatnim kapitalom, ki naj bi bil glavno gonilo samega znanstvenega napredka. Ta optimistična ideologija neobrzanega kapitalizma sega celo do nečesa, kar lahko imamo za napoved Fukuyamove teze o koncu zgodovine, ko znanstvenik na koncu filma predstavi svojo vizijo družbe prihodnosti: vizijo, kjer bo vojaško bojevanje nadomestila svobodna tekma na trgu in zlasti v znanosti, kjer bo (v filmu nikoli imenovano!) »hladno vojno« nadomestil »vroči mir«.

Kako daleč od resnice je tovrstna ideologija, ni očitno že iz sodobne empirije še kako vročih dejanskih vojaških spopadov s pomočjo visokotehnološkega »pametnega orožja«. Že futuristi, glavni apologeti tehnološkega napredka, so le-tega nedvoumno zvezali z »zdravilno močjo boja«. Nevarnost te mačistične logike v celoti in klic k odgovornosti posameznika/ce, ki deluje znotraj znanstvenega kompleksa, eksplicitno in angažirano denuncira filmski esej Haruna Farockija (sicer ne podpisnika, a sodobnika manifesta) *The Inextinguishable Fire* (Nicht löschesbares Feuer, 1969) o industriji napalma, namenjeni vojaškim operacijam v Vietnamu, o njegovem monstrozem učinku na človeško telo in o srhljivo inteligentni *delitvi dela* znotraj raziskovalne in produkcijske dejavnosti, ki znanstvenike in delavce odveže vsakega psihološkega občutka odgovornost, saj jih drži v stanju nevednosti in distance

do dogajanja, v katerem je mogoče, da se znanstvenica, ki proizvaja strupeno snov, obenem zgraža nad vestmi o vojni moriji, ki jo dosežejo prek televizije.

Mikro-bojnih polj proti prihajajoči novi zahodnonemški družbi je bilo moč na retrospektivi videti še mnogo, kot tudi drugih, formalno inovativnih, a ne nujno eksplicitno političnih biserov, npr. poetični *Cassis* (1966, Jonas Mekas) ali humorni asemblaž ponavljajočih se statičnih kadrov, svojevrstnih oken v svet konjskih dirk v filmu Wernerja Herzoga *Measures Against Fanatics* (Maßnahmen gegen Fanatiker, 1969). A ves ta pisan mozaik pogosto kritičnih obravnav zahodnonemške družbe in bolj ali manj eksperimentalnih filmskih pristopov je dragocen tudi kot primer nekega samosvojega, a z vsemi obravnavami povezanega boja, ki se je godil na samem tkivu filma, na področju njegove produkcije in recepcije, in s filmskimi sredstvi kot orožjem boja za ustvarjalno svobodo, ki jo bolj kot kakšna državna ideologija ogrožajo sponse tržnih zahtev.

Priložnost za slovenski film?

36. Mednarodni filmski festival Cleveland (22. 3.-1. 4. 2012)

Joe Valencič, prevod: Renata Zamida

V CLEVELANDU V AMERIŠKI ZVEZNI DRŽAVI OHIO IN NJEGOVI OKOLICI ŽIVI VEČ SLOVENCEV KOT V VEČINI SLOVENSkih MEST, SAJ IMA VEČ KOT 80.000 PREBIVALCEV TEGA OBMOČJA SVOJE KORENINE V SLOVENIJI, KAR JE NAJVEČJA KONCENTRACIJA »SLOVENCEV« IZVEN EVROPE. V CLEVELANDU ŽIVIJO LJUDJE VEČ STO RAZLIČNIH NACIONALNIH KORENIN, S ČIMER JE ENO NAJBOLJ KOZMOPOLITSKIH MEST TEGA DELA ZDA. PODOBNO RAZNOLIK JE TUDI CLEVELANDSKI FILMSKI FESTIVAL. LETOŠNJI JE POSTREGEL S 160 CELOVEČERCI IN 160 KRATKIMI FILMI IZ 60 RAZLIČNIH DRŽAV, ŽE TRADICIONALNO PA JE VSAJ EN FILM V KONKURENCI SLOVENSKE.

Clevelandski filmski festival je eden redkih, ki ima posebno žirijo in denarno nagrado namenjeno prav filmom iz srednje in vzhodne Evrope. Močno promocijsko podporo tem filmom nudijo tudi lokalne medijske hiše in različna društva, povezana z omenjenim delom Evrope. Kot pravi Bill Guentzler, umetniški direktor CIFF: »Veliko clevelandčanov je potomcev priseljencev iz tega dela Evrope in lahko si ogledajo filme iz teh držav v svojih jezikih. V desetih letih, odkar imamo vzhodnoevropsko sekcijo, je bil festival deležen znatne podpore okoliških prebivalcev in društev z evropskimi koreninami.« Kategorijo za filme iz Srednje in Vzhodne Evrope podpirata filantrop in eden od ustanoviteljev festivala George Gund III. in njegova žena, filmarka Iara Lee. Gund je bil pred 25 leti tudi eden izmed ustanoviteljev clevelandske kinoteke, skupaj s pokojnim Ronom Hollowayem, dolgoletnim berlinskim dopisnikom za revijo *The Hollywood Reporter* in velikim poznavalcem vzhodnoevropske kinematografije – Holloway je leta 1985 napisal prvo angleško monografijo o slovenskem filmu.

Tudi letos so se za 10.000 dolarjev vredno nagrado potegovali filmi iz enajstih srednje- in vzhodnoevropskih držav. Žirijo so sestavljali Sandra Hebron, nekdanja umetniška direktorica londonskega filmskega festivala BFI, Roland Rust, direktor filmskega festivala v

nemškem Cottbusu in podpisani Joe Valencič, v Clevelandu živeči publicist in filmar. Zmagal je romunski film *Z najboljšimi nameni* (Din dragoste cu cele mai bune intentii, 2011, Adrian Sitaru) z utemeljitvijo, da film prikaže znano situacijo, v tem primeru družinske odzive ob nenadni boleznii enega izmed staršev, na verodostojen in naturalističen način. Predsednica žirije Hebronova je na sklepnih prireditvah festivala povedala še, da jih je film navdušil »s svojo izvirno naracijo, izrazitim značajskim razvojem oseb, bogatim in večplastnim dialogom in bistrim humorjem«. Gre torej za še enega v seriji opaznih filmov t. i. romunskega novega vala, saj je bil tudi lanskoletni clevelandski zmagovalec romunski film *Ce želim zvižgati*, *zvižgam* (Eu cand vreau sa fluier, fluier, 2010, Florin Serban).

Filmski prvenec 26-letnega Nejca Gazvode, *Izlet* (2011), je bil prvi slovenski film sploh, ki je bil na clevelandskem festivalu deležen posebne pozornosti in je prejel tudi posebno omembo žirije z besedami, da gre za »samozavesten in obetajoč debi s svežima pristopom in z vizualizacijo«. Film sicer uspešno potuje po mednarodnih filmskih festivalih.

Na festival sta prišla svoja filma osebno predstaviti dva vzhodnoevropska režiserja. Rus Slava Ross je po projekciji filma *Siberia Monamour* (Sibir, Monamour, 2011) odgovarjal na vprašanja glede svoje panoramske zgodbe o odrešitvi in preživetju med mrzlo zimo, madžarsko-slovensko-kanadsko koprodukcijo *Deviški ples smrti* (A halálba táncoltatott leány, 2011) pa je predstavil Andre Hules, ki je za film o težavnem snidenju odtujenih bratov napisal tudi scenarij (slovenski prispevek sta producent Igor Pediček in igravec Boris Cavazza v vlogi očeta).

Izvršna direktorica CIFF Marcie Goodman je poudarila, da so ponosni na »ljudskost« svojega festivala, sodelovanje z lokalno



Izlet

skupnostjo pa naj bi obrodilo številne trdne vezi med festivalom, filmarji in domačini. Večino filmov namreč sponzorirajo posamezniki, podjetja ali promocijski partnerji iz skoraj 200 neprofitnih organizacij in medijskih hiš. Tako se je na primer močna clevelandska litvanska skupnost zavzela za film Kristijonasa Vildžiunasa *Back in Your Arms* (Kai apkabinsiu tave, 2010). Film so namreč gostili častni konzul Litve v Clevelandu in dve lokalni litvanski podjetji.

Letošnji festival je podrl vse dosedanje rekorde s kar 85.000 obiskovalci. V ponedeljek, 26. marca, popoldne so v blagajniški vrsti čakajočega obiskovalca presenetili z baloni, darili in brezplačno vstopnino za ves prihodnji festival – bil je namreč milijonti obiskovalec CIFF-a od njegovega začetka leta 1977. Otvoritveno projekcijo, film *Nesting* (2011), romantično komedijo, ki jo je napisal in zrežiral John Chuldenko, si je ogledalo 1.800 obiskovalcev. Pevec in tekstopisec Paul Williams, ki mu je bila posvečena zaključna projekcija z dokumentarcem *Paul Williams Still Alive* (2011, Stephen Kessler), je svojo z oskarjem nagrajeno pesem *The Rainbow Connection* na podelitvi nagrad zaigral pred dvatisočglovo množico. Živahen napev, ki je spremljal animirani festivalski trailer, pa je postal tako priljubljen, da so si ga stalni obiskovalci festivala že po nekaj dneh vseskozi popevali.

Festival se dogaja v strogem centru mesta, v Tower Cityju, multipleksu s 13 dvoranami, ki se nahaja znotraj najbolj znanega clevelandskega nebotačnika, Terminal Tower, za mesto tako značilnega, kot je za Ljubljano njen Nebotačnik. Centralna lokacija in brezplačno parkiranje sta idealna vaba za vsakodnevne obiskovalce 11-dnevnega festivala, ki se večinoma pripeljejo iz predmestij. Vse kinodvorane so druga ob drugi, tako da je preprosto načrtovati ogled tudi več projekcij na dan.

Spremljevalne festivalske kategorije so predstavile špansko govoreče filme v sekciji *Cinema en Español*, LGBT teme v sekciji *10 % Cinema*, filme z okoljsko tematiko v sekciji *It's Easy Being Green*, judovske teme v sekciji *Israeli Visions* in azijsko kinematografijo v *Pacific Pearls*, ogledati pa si je bilo mogoče tudi številne družinske filme in muzikale. Na letošnjem festivalu je bil z retrospektivo v središču pozornosti med režiserji ameriški filmar Kurt Kuenne, ki je tudi obiskal festival. Gostujoči filmarji sodelujejo na številnih debatah in študentskih delavnicah, ki jih pripravlja clevelandska državna univerza.


Občinstvo je za svojega zmagovalca razglasilo dokumentarec *Under African Skies* (2012) Joea Berlingerja, ki govori o nastanku albuma *Graceland* Paula Simona. V tekmovalni sekciji dokumentarcev je žirija nagrado podelila Neilu Berkeleyju za *Beauty Is Embarrassing* (2012), filmu o umetniku, scenografu in lutkarju Waynu Whitu. Režiserki Kristi Jacobson in Lori Silverbush sta si za dokumentarec o lakoti v Ameriki, *Finding North* (2012), razdelili nagrado za najboljši film v sekciji aktivizem in družbena pravičnost. Za najboljši ameriški neodvisni film je bil razglašen *Missed Connections* (2012), romantična komedija režiserja Erica Kissacka, najboljši lokalni film pa je postal dokumentarec *Bill W.* (2012, Kevin Hanlon) o ustanovitelju Anonimnih alkoholikov.

Na clevelandskem filmskem festivalu prikazani kratki filmi se lahko kvalificirajo za oskarje. Lanskoletni zmagovalec CIFF-a, *The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore* (2011, William Joyce in Brandon Oldenburg), je letos prejel oskar za najboljši kratki animirani film. Letos je nagrado CIFF-a v tej kategoriji prejel *Dripped* (2011, Leo Verrier), za najboljši igrani kratki film pa so razglasili film *Curfew* (2012, Shawn Christensen). Občinstvo je glasovalo za film *dik* (2011, Christopher Stollery). Najboljši kratki dokumentarec je bil film *Sun City Picture House* (2010) haitijskega režiserja Davida Darga, najboljši kratki film iz Ohia pa je postal *Motherland* (2011, Shariq Siddiqui).

Na zadnjih edicijah festivala smo od slovenskih filmov lahko videli *Slovenko* (2009, Damjan Kozole), *Estrellito* (2007, Metod Pevec), *Na planinah* (2003, Miha Hočvar) in *Varuha meje* (2002, Maja Weiss). Lani prikazani dokumentarec *Polka film* (2010, Dušan Moravec) o slovenski glasbi v Ameriki je razprodal tri projekcije in imel več kot 1.500 gledalcev. Sicer pa so vse projekcije slovenskih filmov na festivalu v Clevelandu dobro obiskane. Bolj kot katerikoli drug festival v ZDA lahko CIFF slovenskim filmom zagotovi številčno lokalno občinstvo (ne le) slovenskih korenin. Slovenska skupnost na območju Clevelanda uživa velik ugled, Clevelandčani imajo pozitivne vtise o vsem slovenskem in poznajo Slovenijo, zato na festivalu tudi poiščejo slovenske filme. Slovenski filmarji naj zato ob prijavljanju svojih filmov na festivale v ZDA nikakor ne pozabijo na CIFF.



Žirija: Valenčič, Hebron, Rust



Dušan Rebolj

»BOG NE RIŠE RAVNIH ČRT«

PROMETEJ in svetovi
Ridleyja Scotta

Prometej

Ridley Scott v intervjujih rad poudari, da je začel dolgometražne filme snemati kot prekaljen režiser dva tisoč petsto reklamnih oglasov. Enega svojih in tudi sicer najslavnejših oglasov, ki zaradi estetskih in vsebinskih razsežnosti sodi med klasike stroke, je leta 1983 posnel po naročilu oglaševalske agencije Chiat/Day. 1984, oglas za Applov osebni računalnik Macintosh, sloni na Orwellovi motiviki iz istoimenskega romana. Vidimo sivo dvorano, polno letargičnih obritoglavcev, zabuljenih v orjaški zaslon, s katerega velikobraska pojava recitira floskule o slogi, enoumju in z njima doseženi moči. V dvorano pridirja atletinja, ki že z barvo oprave izstopa iz monokromatične okolice, in zabriše v zaslon kladivo. Prizoru sledi sporočilo: »24. januarja bo Apple predstavil macintosh. In videli boste, zakaj [leto] 1984 ne bo takšno kot [svet v romanu] 1984.«

Notranja logika

Steve Jobs je na predstavitvi macintosa 24. januarja Applovim delničarjem zaupal idejno ozadje oglasa. Apple naj bi bil edina sila na računalniškem trgu, ki se postavlja po robu orjaku IBM. Izdeluje pripravne računalnike, ki so cenovno in zaradi nezapletenosti uporabe dostopni sleherniku. Zato je edini varuh informacijske družbe pred orwellovsko moro. Scotta, ki ni sodeloval pri vsebinski zasnovi oglasa, to ni pretirano brigalo. V BBC-jevem dokumentarcu *Oko viharja* (Eye of the Storm, 1993) se je spomnil: »Film računalnika ne omenja in ne kaže. Prebral sem scenarij in si mislil: ›Tole je pa res zanimivo.‹ Mnogo kasneje sem jih vprašal, za kaj sploh je. ›Za računalnik, jebentiš.‹ ›A jaaa ...‹«

Nekaj sorodnega nam Scott razloži v komentarju k svojemu *Gladiatorju* (2000). Zgodovina, pravi, da je ugibanje, ki se vsakič piše na novo. Ustvarjalci zgodovinskih filmov se pri upodobitvah zgodovinskih svetov zatekajo k domišljiji, »kar je najpomembnejše od vsega.« Rimski lokostrelci v *Gladiatorju* prižigajo puščice tako, da jih najprej pomočijo v izkopen žleb, napolnjen z oljem. Morda kakšen zgodovinar pripomni: »Nisem prepričan, da so to res počeli.« Filmar mu odgovori: »No, zdaj to počnejo, pa pika.« V filmih »se marsikaj obnese, ker je pač logično.«

Zakaj je ta pripomba sorodna brezbržnosti do Applove bizarne samopodobe? Ker je Ridley Scott obakrat najprej in predvsem zavezan notranji logiki svoje stvaritve. Družbene implikacije kadra so v primerjavi s tistim, kar v kadru neposredno biva, zanj drugotnega značaja (čeprav slednjega nikoli povsem ne zanemari). Če hočemo Scottove filme gledati, ne da bi se kremžili, jih moramo pogosto izpahnuti iz raznoraznih kontekstov. Če naj bo Balian Ibelinski v *Nebeškem kraljestvu* (Kingdom of Heaven, 2005) plemenit ljudski vodja, ki ga ne ženejo religiozne razprtije, pač pa globoka skrb za človeško skupnost, moramo nekako sprejeti, da Francoz uči Palestince namakalnega poljedelstva. Dramaturški učinek brezhibno koreografrane akcije v *Sestreljenem črnem jastrebu* (Black Hawk Down, 2001) se v hipu sesede, če se spomnimo, da je produciran skozi propagandno optiko Pentagona (Scott je prostodušno priznal, da mu je vojska zagotovila svetovalce, ker se je izmed navdušenih gledalcev *Sestreljenega črnega jastreba* nadejala novih rekrutov. Tokrat je vedel, kaj prodaja.)

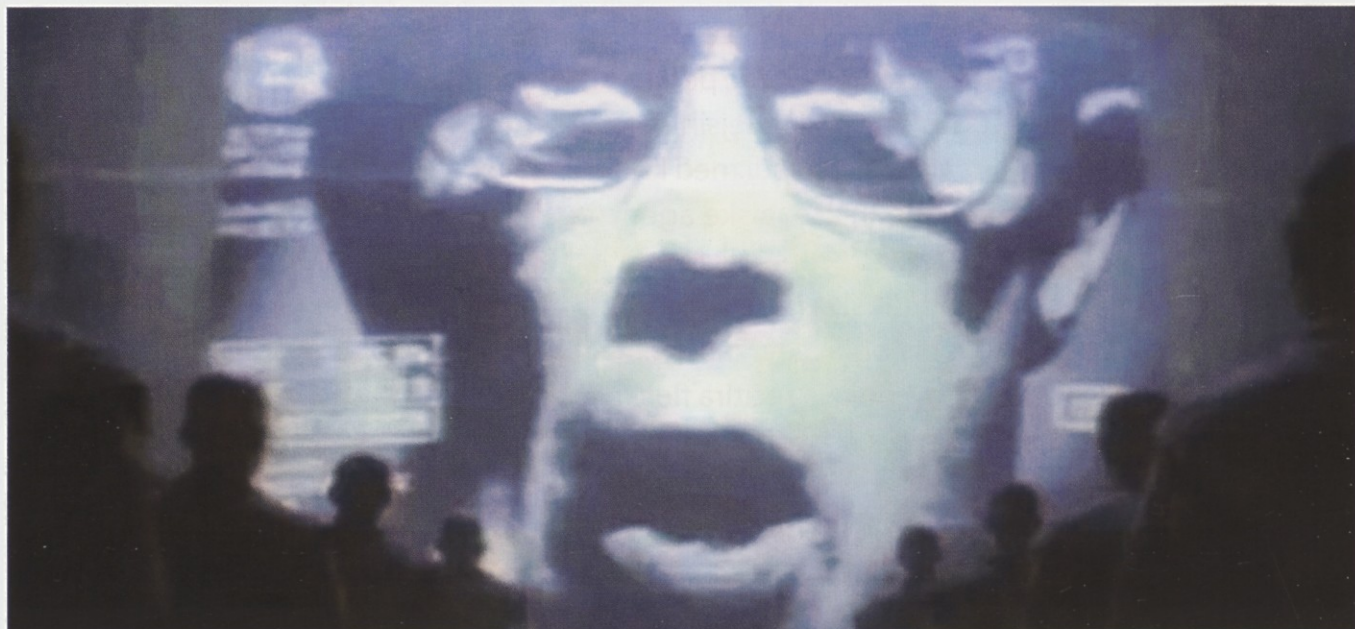
Predanost notranjosti kadra je za Scotta osnovna postavka avtorske avtonomije. Ko je snemal *Hannibala* (2001), se je suvereno otresel knjižnih in filmskih predlog – knjig Thomasa Harrisa (*Rdeči zmaj* [Red Dragon], 1981; *Ko jagenjčki obmolknejo* [The Silence of the Lambs], 1988; *Hannibal*, 1999) ter filmov

Michaela Manna (*Lovec na ljudi* [Manhunter], 1986) in Jonathana Demmeja (*Ko jagenjčki obmolknejo*, 1991) – in naslovnega junaka interpretiral precej po svoje. Če kaj, je Hannibal Lecter po Harrisovi zasnovi zavesten esteta, človek mnogih povsem reflektiranih apetitov. Svoji estetski sodbi podreja ves svet. Po njegovih merilih si smrt in požrtje zaslužijo ljudje, ki v svet zanašajo grdoto. Denimo nesramni ljudje ali tisti, ki s fušanjem kvarijo zvok baltimorskega simfoničnega orkestra. Lecter ni nor, kolikor norost v kazenskem pravu pomeni nezmožnost razlikovati med »prav« in »narobe«. Je le visoko storilen nosilec samosvoje etike, ki mu nalaga ubijanje in žrtje v specifičnih okoliščinah, na nesrečo nezdržljive z veljavnimi družbenimi normativi. Takšnega Hannibala slika tudi Scott, vendar spremeni vsebino njegove etike.

Harrisov *Hannibal* se konča tako, da Lecter s kombinacijo mamil in terapevtskih postopkov osvobodi agentko Clarice Starling moralnega zgleda, ki se ga je navzela od pokojnega očeta. Skupaj povečerjata kos možganov birokrata Paula Krendlerja in srečno zaljubljena pobegneta v Južno Ameriko. Scottov Hannibal si, očaran nad načelnostjo Starlingove – torej nad zvestobo tistemu moralnemu zgledu, ki ga v Harrisovi knjigi odstrani – v kriznem položaju odseka roko in pobegne sam. Logični sklep Harrisove knjižne serije je, da si Lecter, ki živi za požiranje, za prilaščanje, prilasti še Starlingovo. Scottu pa neka druga logika narekuje Lecterja, ki žrtvuje lastno roko navdušenju nad tujo stanovitnostjo. (In seveda Starlingovo, ki Krendlerju, pobeljenemu od možganskega primanjkljaja, ne sikne: »Pazi, da ne bom prosila za še.«)

Svet

Kritiški in ljubiteljski konsenz pravi, da je Ridley Scott mojster kompozicije in scenografije. To pomeni, da notranjo logiko filmskih pripovedi vedno utemelji z dobrodušno izdelano zamisljivo o videzu upodobljenega pripovednega sveta. Ne škodi, če ponovimo že nešteto prebrani in slišani podatek, da se je za takšen pristop akademsko in poklicno usposobil kot študent grafičnega oblikovanja ter kasneje, v prvi polovici 60. let, kot oblikovalec kulis pri BBC. Svoj spolirani, pikolovski vizualni slog – njegovi začetki segajo že v leta šolanja za oblikovalca – je



1984, oglas za Macintosh

izpopolnil v produkcijski firmi Ridley Scott Associates, ki sta jo leta 1968 ustanovila z bratom Tonyjem. Za to podjetje je posnel precejšnji delež opevanih dva tisoč petsto reklam.

Dvobojevalca (The Duellists, 1977), njegov dolgometražni prvenec, je bil po njegovem pričevanju sad četrtega poskusa, da bi naposled posnel celovečerec. Med tremi zamišljenimi, a neposnetimi filmi je bila tudi pripoved o Smodniški zaroti in vzorniku kolektiva Anonymous Guyu Fawkesu, za katero je scenarij napisal Gerald Vaughan-Hughes. Nato je Hughes v scenarij preoblikoval *Dvoboj*, novelo Josepha Conrada. (Scott se je za filmsko priredbo te novele odločil, ker je bila že v javni domeni in mu zanjo ni bilo treba plačati avtorskih pravic.) Za naš nadaljnji razmislek velja o *Dvobojevalcih* izpostaviti troje.

Scott se s kompozicijo prvih dveh kadrov, preproste upodobitve pastirice, ki žene gosi na pašo, vzpostavi kot režiser, ki se je končno pregrizel do prvega celovečerca in hoče nemudoma pomesti z vsemi dvomi o svojem obvladovanju filmskega medija. Drugič, v *Dvobojevalcih*, pripovedi o dveh huzarskih častnikih, ki ju nebulozni pojem častí vse življenje sili v medsebojne dvoboje, se Scott prvič zateče k motivu, ki mu ne da miru že skoraj štirideset let – k motivu dolgotrajnega rivalstva med dvema protagonista; trenja med dvema etičnimi stališči.

Takšna rivalstva so navzoča še v *Črnem dežju* (Black Rain, 1989), *G.I. Jane* (1997), *Gladiatorju*, *Hannibalu*, *Nebeškem kraljestvu*, *Ameriškem gangsterju* (American Gangster, 2007), *Telesu laži* (Body of Lies, 2008) in *Robinu Hoodu* (2010). In tretjič, film *Dvobojevalca* je bil deležen kritik, kakršne Scott občasno sliši še danes – da konceptiji pripovednih svetov posveča več pozornosti kakor pripovedim samim. Da njegove zgodbe trpijo, ker so liki, ki se opotekajo po njegovih podrobno izdelanih prizoriščih, blede, slabo orisane ali klišejske prikazni.

Ne bomo sodili o ustreznosti te trditve za vsak Scottov film posebej. Zanimajo nas trije, za katere velja najmanj in o katerih smo doslej strateško molčali: *Osmi potnik* (Alien, 1979), *Iztrebljevalec* (Blade Runner, 1982) in *Prometej* (Prometheus, 2012).

Rabljena prihodnost

Scott meni, da je režiser, glavni podpisani ustvarjalec, odgovoren za celoto filma in da je zato med produkcijskim procesom upravičen do dokajšnje samovolje. Člani ekip *Osmega potnika* in *Iztrebljevalca*, zlasti slednjega, pripovedujejo, da je bil med snemanjem nenehno vzkipljiv. Sam pravi, da je kipel predvsem zato, ker mu sodelavci, začeni s producenti, kot režiserju novincu preprosto niso zaupali – on pa da je kot prekaljen režiser reklam natanko vedel, kam postaviti kamero, kako komponirati in osvetliti kader. Kolikor

se tiče Scotta, režiser režira. Če je dober, se s snemalci, lučkarji in tonci ne posvetuje, temveč jih usmerja. Enak odnos mora imeti do scenarista in scenarija. Dober scenarij je nujen, vendar je le skica tistega, kar režiser naslika na platno.

Scenaristi *Osmega potnika* in *Iztrebljevalca* – prvega sta napisala Dan O'Bannon in Ronald Shusett, drugega pa Hampton Fancher in David Webb Peoples – so imeli s Scottom podobne izkušnje. Po neki točki so razvoj scenarija le še nemočno opazovali. Toda prav vsi so s Scottovo interpretacijo njihovih besedil vsaj zadovoljni, če že niso navdušeni nad njo. Nujno je izpostaviti O'Bannona, čigar neka zamisel je odločilno vplivala na vizualno/idejno zasnovo *Osmega potnika*, posredno pa tudi na še bolj legendarno in kritičsko še bolj priznано vizualno/idejno zasnovo *Iztrebljevalca*.

O'Bannon, navdušenec nad znanstveno fantastiko, ki je z Johnom Carpenterjem napisal parodijo *Temna zvezda* (Dark Star, 1974), pravi, da se je tako s tem filmom kakor z *Osmim potnikom* želel oddaljiti od tedaj prevladujoče tehnofilije. Od Kubrickove *Odišeje v vesolju – 2001* (2001: A Space Odyssey, 1968) še ni minilo veliko let in avtorji znanstvene fantastike so razmišljali predvsem o razvoju tehnologije. O'Bannona pa je bolj zanimala družba, ki tehnologijo razvija. O'Bannonova prihodnost ni čas novega razsvetljenstva in medzvezdnih



Gladiator



Dvobojevalca

odkritij, temveč zgolj nadaljevanje aktualne, z ekonomijo pogojene banalnosti, ki znanost, tehnologijo in njune tvorce brezprizivno vpenja v klavstrofobične industrijske okvire. V *Odiseji* se nam tehnologija kaže kot funkcija in vse bolj elegantni pokazatelj duševne preobrazbe človeštva (od kosti, s katero ubiješ tekmeča, do obročaste vesoljske postaje). V *Temni zvezdi* in *Osmem potniku* pa je človeška duševnost nesrečno zagozdena med glomazno tehnologijo, ki brni, škripa, prasketa in se kviri, ter v lastniško strukturo, ki to obremenjujočo tehnologijo ceni bolj od žive delovne sile. O'Bannon tej prihodnosti pravi »rabljena prihodnost«.

Čprav je Scott *Osmega potnika* posnel prej, velja za šolski primer filmske pripovedi, postavljene v rabljeno prihodnost, *Iztrebljevalec*. Njegova knjižna predloga je roman Philipa K. Dicka *Ali androidi sanjajo o električnih ovcah?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968), toda Fancher, Peoples in na koncu še Scott so v zgodbo o lovcu na pobegle replikante – izraz »replikant« je namesto izrabljenega »androida« v scenarij uvedel Peoples – vsadili nekoliko drugačne poudarke. Dickov roman je ekološka svarilna fabula, Scottov film pa ekološko katastrofo kot dano dejstvo porine v ozadje, lahko bi rekli v tkivo pripovednega sveta. Dejstvi, da skozi smog nikoli ne prodre sonce in da so pristne, žive živali redkost in luksuz, sta sicer med osnovnimi pogoji narativa, vendar jima Scott izrecno nameni toliko

pozornosti kakor temu, da morajo liki dihati in jesti. Mnogo vidnejša je zaskrbljenost nad razraščanjem hegemonije globalnih korporacij – v *Osmem potniku* in *Prometeju* ta motiv pooseblja korporacija Weyland-Yutani – ter z njo povezana problematika lastništva nad živimi bitji (skupaj z vprašanjem, kaj je sploh živo bitje). In ker teh tem ni (bilo) mogoče upodobiti na najdenih lokacijah, je njihova upodobitev toliko bolj podvržena konstrukciji prizorišča. Apokaliptični Los Angeles v *Iztrebljevalcu*, vesoljska ladja Nostromo v *Osmem potniku*, naslovna vesoljska ladja v *Prometeju* ter planetoid, ki povezuje dogajanje v slednjih dveh filmih, niso le izlivi Scottove obsedenosti z lepimi oziroma fascinantnimi kadri. So *liki*, brez katerih te tri pripovedi niso možne. Zato ponavljamo, da zanje ne velja obtožba, ki je je bil prvi deležen Scottov film *Dvobojevalca*.

Odiseja

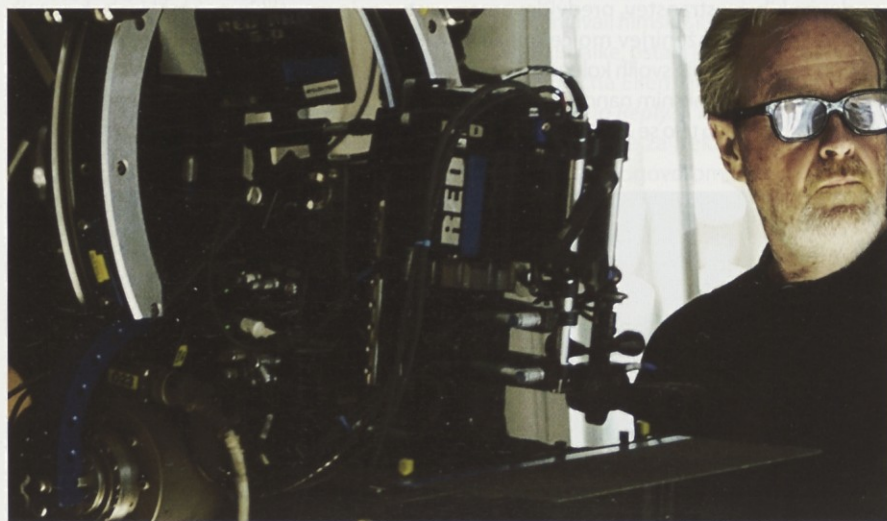
Vendar pa vsaj *Osmega potnika* in *Prometeja* veže z *Dvobojevalcem* neka druga, tehtnejša ugotovitev. Namreč, da je ena glavnih Scottovih referenčnih točk opus Stanleyja Kubricka. Enako prostodušno, kot da je *Sestreljeni črni jastreb* oglas za ameriško vojsko, Scott priznava, da sta *Dvobojevalca* idejni odsev *Barryja Lyndona* (1975) ter da je *Osmi potnik* križanec med *Odisejo v vesolju - 2001* in *Teksaškim pokolom z motorko* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974, Tobe Hooper). Kaj je Scott odnesel od drugega, je jasno. Lederksiht in odrasla pošast, ki jo je v *Osmem potniku* igral človek, oblečen v kostum, bi bila pri belem dnevu videti

bedasto. Ključ do njune srhljivosti je, da v kratkih sunkih napadata iz teme, sicer pa je vir napetosti in tesnobe gola možnost njune skrite navzočnosti.

Zapuščina *Odiseje* v *Osmem potniku* pa je takorekoč ključna. Filma sta variaciji istega zapleta, pogojenega z vedanjem človeških organizacij in dvoreznostjo tehnologije. V obeh umetna inteligenca – v *Odiseji* računalnik HAL 9000, v *Osmem potniku* pa android Ash – zaradi prikritih direktiv svojih programerjev, povezanih s prelomnim znanstvenim odkritjem, pogubi oziroma skuša pogubiti človeško posadko. V *Odiseji* se HAL-u zmeša, ker mu prikrita direktiva Sveta za narodno varnost ukazuje, naj posadke ne seznanj s pravim namenom odprave:¹ raziskati signal, ki ga je skrivnostni monolit z Lune poslal proti Jupitru. V *Osmem potniku* skuša Ash izpolniti direktivo, da ima dobava stvara korporaciji Weyland-Yutani prednost pred preživetjem posadke.

Prometeja je Scott v sodelovanju z Damonom Lindelofom, producentom *Skrivnostnega otoka* (*Lost*, 2004-2010), še bolj približal *Odiseji*. Po njunih besedah ne gre toliko za prequel *Osmega potnika* kakor za preusmeritev pozornosti v istem pripovednem loku.

1 Treba je sicer priznati, da je ta ugotovitev nekoliko goljufiva. Razlog za HAL-ovo norost in da je šlo sploh za norost, izvemo šele v nadaljevanju, *2010* (Peter Hyams, 1984). Sklep, ki sledi, si lahko pogojno dovolimo, ker oba filma temeljita na knjigah Arthurja C. Clarke in ker Clarke v drugi knjigi ni nadaljeval pripovedi iz lastne prve knjige, temveč pripoved iz Kubrickovega filma.



Ridley Scott na snemanju *Prometeja*



Odiseja v vesolju - 2001

V *Prometeju* se ne zgodi nič neskladnega z dogodki v *Osmem potniku*; deležni smo le dodatnih pojasnil, ki nadgradijo doslejšnjo serijo filmov. Ksenomorf – tako se uradno imenuje pošast, ki si jo je zamislil švicarski slikar in kipar H. R. Giger – ni zgolj tuje parazitsko bitje, ki ga hoče korporacija Weyland-Yutani razviti v biološko orožje. Že v biti je biološko orožje, s katerim je hotela hiperrazvita rasa »inženirjev«, humanoidnih bitij, ki širijo življenje po vesolju, pokončati enega svojih spodletelih poskusov – človeštvo.

Otvoritveno sekvenco *Prometeja* – eno najimpozantnejših, najbolj orjaških, najbolj mitogenih, kar smo jih kdaj videli – lahko mirno gledamo kot prevod otvoritve *Odiseje* v drugo pripovedno ikonografijo. Sredi prazgodovinskih prostranstev, predvidevamo, Zemlje eden od inženirjev molče opazuje odhod vesoljske ladje svojih kolegov. Zatem se samouniči z nekakšnim nanotehnološkim napitkom. Njegovo telo se razlomi in razgradi

na molekule DNK, ki se nato z vodo razširijo po vsem planetu – na Zemlji se rodi življenje.

Saga, ki jo je Scott začel z *Osmim potnikom* in vsebinsko utemeljil s *Prometejem*, ter Kubrickova *Odiseja* sta torej pripovedi o srečanju ljudi s tehnologijo svojih stvarnikov (v *Odiseji* so monoliti sredstva za pospeševanje razvoja razumnih bitij). Toda če je ta in druga tehnologija v *Odiseji* sama po sebi svetel nastavek za prihodnost (HAL-ov morilski pohod je le iznakaženje njegove izvorne dobrohotnosti), je v *Osmem potniku* in *Prometeju* strašni instrumentarij skoraj vedno zlonamernih sil, ki ravnajo z njo.

V *Prometeju* je Scott to poanto izostril s pomembnim odstopom od *Osmega potnika*: stvore je osvetlil in pokazal iz vseh zornih kotov. Delno seveda zato, ker mu dobrih trideset let kasneje to omogoča tehnologija. Med sklepnimi prizori je lahko denimo plastično ponazoril O'Bannonovo ugotovitev,

da je v srčki *Osmega potnika* »posilstvo med vrstami z različnih planetov«. Toda ob tem, da dela večja nazornost vsega, povezanega s stvarjo, le-to še bolj ogabno in presunljivo, opravlja še neko, kot smo videli, izrazito scottovsko nalogo. Razkriva ksenomorfov izvor in njegovo neizpodbitno sorodnost z nami. Prvič, pošast, ki se tako nasilno izleže iz prsnih košev okuženecv, dobi končno obliko šele, ko se gensko rekombinira z gostiteljem. Drugič, boj med ksenomorfi in ljudmi je glede na to, da imamo iste stvarnike, da so nas začrtali isti tehnologi, bratomorna vojna. In tretjič, oboji smo tehnologija, ki je tehnologom ušla izpod nadzora.

Sklep

Holloway, eden od protagonistov *Prometeja*, na vprašanje, zakaj je prepričan, da neki del pokrajine planetoida ni naravnega izvora, odvrne: »Bog ne riše ravnih črt.« Lahko bi se vprašali, ali Scott z interno scenaristično šalo odgovarja tistim kritikom, ki njegovim filmom očitajo preveliko izdelanost oziroma izumetničenost, pravilnost vsake scenografske postavitve. *Prometej* je ultimativna izpeljava njegove zavezanosti kadru; pripravljenosti poseči po vseh možnih obrtnih sredstvih, da se zadosti potrebam zgodbe. Kot tak jasno kaže, da bog – kolikor se pojem boga prekrija s pojmom avtorstva – riše takšne črte, kakršne mu ustrezajo.



Prometej

OSMI POTNIK TJA, NAPREJ IN NAZAJ

O petih filmih skozi pet filozofij

Mitja Reichenberg



Prometej

Znanstvena fantastika je morda najstarejši filmski pogled. Mar ni bil prvi posnetek vlaka, ki pripelje na postajo¹, pravzaprav znanstvena fantastika na filmskem platnu *par excellence*? Ljudje so noreli, da bi videli to čudo iluzije, čudo tehnologije, čudo začetka nečesa, kar bo/je popolnoma spremenilo pogled na svet. Kaj je torej *znanstvena fantastika*? V osnovi nekaj, kar po tehnološki in idejni plati presega okvirje časa, v katerem subjekt (gledalec) doživlja srečanje z neko materijo. Le-ta je tako izven njegovega miselnega in časovnega okvirja, da je po vseh pravih postavljena nekam v čas, ki bo šele prišel ali pa je že davno minil, videno pa predstavlja tisto, kar je Freud imenoval in razdelal s konceptom *Das Unheimliche*, torej *ne-domače*.² Pomembno pri tem vlaku je bilo seveda tudi to, da je bilo ljudi peklensko strah, ko so ga videli – mislili so si marsikaj, predvsem pa

tudi to, da jih bo povozil. Bila jih je groza tega, kar so videli.³ Ljudje s platna so se jim zdeli kakor duhovi, velikanski vlak pa stroj, ki jim streže po življenju. Iz njih je govoril prastrah, tista groza, na katero pravzaprav vedno meri tudi znanstvena fantastika.

PROLOG

Potovanje, ki ga je Ridley Scott začrtal v letu 1979, se prične s filmom *Osmi potnik* (*Alien*). Iz te ideje je pozneje nastala znamenita štirdelna 'franziza', če smo pripravljeni pozabiti razne stranske »Alien« filmske produkcije, ki ne dosejajo osnovne ideje.⁴ Tako smo po

prvem srečanju dobili še filma *Osmi potnik 2* (*Aliens*, 1986, James Cameron) in *Osmi potnik 3* (*Alien³*, 1992, David Fincher), zadnji iz te tetralogije pa je bil *Osmi potnik 4: vstajenje* (*Alien Resurrection*, 1997, Jean-Pierre Jeunet). Pravkar je prišel na velika platna nekakšen *filmski prequel* k prvemu srečanju s sedaj že znanim »tujcem«. Ridley Scott ga ponovno podpisuje kot režiser, njegov naslov pa je *Prometej* (*Prometheus*, 2012). Iz filma v film so se menjavali filmski skladatelji in režiserji, igralci in igralke, ostala pa je Sigourney Weaver kot večna Ellen Ripley (bi naj zapisali *Replay* ali celo *Reply*?). Mogoče pa je prav ona, ki se izkaže za nekakšno pramati, v resnici bitje z odgovorom ali sam *odgovor* na uganko ali morda kot zaciklana, vedno znova predvajana popotnica po času [*Re-play*], večno ujeta znotraj univerzuma in svojega prostora za spanje – kot Trnjulčica in Snegulčica v eni osebi.

Prav zaradi vsega povedanega pa se moramo zazreti v idejo, ki jo pred gledalce in gledalke postavlja najnovejši *Prometej*. Ukvarja se namreč z vprašanji, ki človeštvo

1 Filmček *L'arrivée d'un train en Gare de la Ciotat* (oziroma *Prihod vlaka na postajo*) sta ustvarila brata Auguste in Louis Lumière leta 1895. Trajal je le 48 sekund, a je povzročil pravo revolucijo.

2 V mislih imamo esej Sigmunda Freuda z enakim naslovom (*Das Unheimliche*, spis iz leta 1919; prevedeno v Dolar, Mladen/ur.: *Das Unheimliche*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1994, str. 7-36).

3 Poudariti moramo, da ta »realni« strah ne izhaja nikoli iz nečesa zunanjega, kar bi omogočalo subjektovo distanco, pač pa prav nasprotno – izhaja iz nečesa znanega, domačega, torej *Heimlich*. To znano, domače, poznano, ki povzroča sila neprijetne in vsekakor grozljive občutke, je posledica odtujitve nečesa *domačega* skozi proces potlačitve. Velja pa izpostaviti, da »*das Heimliche*« pomeni v prevodu tudi nekaj prikritega, kar pa zlahka povzroča tesnobo in nelagodje. Več o tem v prej omenjenem delu (op. 2).

4 Na primer *Alien proti Predatorju* (AVP: *Alien vs. Predator*, 2004, Paul W.S. Anderson) ali pa *Alieni proti Predatorju* (*Aliens vs. Predator: Requiem*, 2007, Colin in Greg Strause), *Alien Hunter* (2003, Ron Krauss) in vrsta drugih. (Op. ured.: glej tudi prispevek

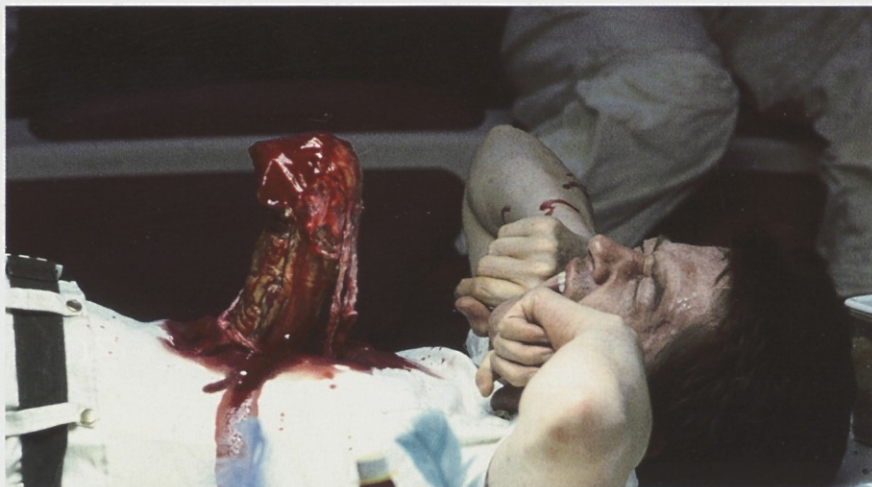
Igorja Kernela v tej številki *Ekrana*.)



Osmi potnik

zanimajo že od nekaj: predvsem *kdo smo in od kod prihajamo*. Na koncu, ko Ellen Ripley zmanjka življenj (v tretjem delu), se pojavi kot klon (v četrtem delu), kot *Ripley 8* in nadaljuje to, kar predstavlja pred tem (če gledamo »filmsko«, ne kronološko) *David 8* v filmu *Prometej*. Oba sta osmi figuri, kakor je bil v začetku *tujec resnično osmi potnik* posadke.

Glasbene oblike filmov imajo precej enoten pečat, ki ga je nastavil Jerry Goldsmith leta 1979. Njegova osnova glasbena ideja je bila sestavljena iz epskih razsežnosti velikega simfoničnega zvoka, ki se na trenutke spremeni celo v lirične elemente posameznih inštrumentov, preraste pa tudi v udarne glasbeno-filmske valove, sestavljene iz clousterske kakofonije in velikih tolkalnih zasedb. Tej ideji je v drugem delu sledil James Horner in filmsko glasbo nadgradil z nekaj svojimi bolj osebnimi notami – nekakšnim *ljubezensko-dramskim* elementom. Tretjo filmsko partituro je ustvaril skladatelj Elliot Goldenthal. Njegov prispevek je predvsem v tem, da je odvzel glavnemu grozljivemu liku nekaj njegove pompoznosti, ki je bila še dediščina Goldsmitha, ter mu vdihnil zvočno skrivnostnost in bistveno večjo grobost. Postavil ga je v temne zvoke in morbidno orkestracijo. Tetralogijo zaključuje partitura, ki jo je napisal John Frizzell, po glasbeni plati pa predstavlja nekakšno *kodo* celotni glasbeni formi, ki se je pričela z Goldsmithom. Slišimo predvsem podobnost, različnosti in drugačnosti pa so minimalne. *Prometeja* po glasbeni plati podpisuje Mark Streitenfeld, tako rekoč desna roka komponista Hansa Zimmerja. Vsekakor je prav to čutiti in slišati skozi ves film, čeprav se pojavi v filmu tudi dobro vgrajena, citirana glavna tema iz leta 1979 – prav tista simfonična misel Jerryja Goldsmitha, ki je naredila glasbeno prepoznavno zvočno podobo *Osmega potnika*. V vseh filmih pa je mnogo tišine – tišina konstituira nujni element zunanosti, ki edini dovoli imanenci, da se pojavi, pravi



Osmi potnik

Jameson⁵. S tem so vsi naštetih filmi povezani v en zvočni dogodek, v eno zvočno strukturo.

1. DEJANJE: OSMI POTNIK

Sedemčlanska posadka vesoljske ladje Nostromo se vrača nazaj na Zemljo. Iz umetne hibernacije jih zbudi ladijski računalnik, ki je zaznal signal, oddan z bližnjega planeta, zato se trojica odpravi poiskat njegov vir. Na planetu najdejo ostanke ogromnega nezemeljskega plovila, v njem pa velikansko truplo pilota, ki mu je eksplodiral prsni koš. Najdejo jajca – med natančnejšim pregledom iz enega skoči neznano bitje, ki enemu od ekipe stopi skafander in se mu prisesa na obraz.

Nezavestnega ga prenesejo v bolniški oddelek Nostroma, s tem pa prinesejo bitje v svojo ladjo. Bitje – alien – poosebljeno zlo, iztreblja posadko enega za drugim. Na koncu ga Ripleyjeva le izstrelji v vesolje, aktivira oddajnik za klic v sili in se z ladijskim mačkom v naročju uleže v komoro za hibernacijo.

Prvo vprašanje – je posadka ravnala pravilno, etično?

Kant je eksplicitna referenca za premislek o temeljni etiki.⁶ Od njega bi morali ohraniti na površju našega razmišljanja misel, da obstajajo imperativne, formalno predstavljive zahteve, ki ne smejo biti podrejene empiričnim ozirom ali situacijam; poveda-

no drugače – ti imperativi [ukazi] morajo vsebovati vse vnaprejšnje možnosti, da se izognemo Slabemu [Zlu]. Znotraj samih umetniških vsebin to pomeni, da (že) obstajajo mehanizmi, ki nas tako ali drugače varujejo pred npr. *slabimi stvarmi* in vsemi njenimi deviacijami, le poznati jih moramo – samo tedaj jim lahko sledimo in se jih izogibamo. Seveda to deluje le znotraj etičnega dogodka, ki pa je predpostavka za prepoznavanje samega mehanizma. Etika je tu dojeta kot vnaprejšnja možnost za določitev *Slabega*,⁷ hkrati s tem pa je poslednje mogoče načelo za razsojanje. Zlasti za razsojanje nečesa humanega, vrednega. Etični dogodek lahko poimenujemo trenutek, ko se srečata sama narava dejanja in njegova reprezentacija. Od tukaj naprej imamo opraviti le še z jedrom prepričanj, ki pa imajo vendar nekaj jasnih predpostavk:

1. Prepričanja se lahko opirajo na domneve o splošnem človeškem subjektu in o univerzalno prepovedanem Slabem [Zlu], ki utegne na kakršenkoli način prizadeti sam subjekt; prav za to formulacijo se dandanes mnogokrat skriva ponarodelo *javno mnenje*. Ta isti subjekt postane namreč v nekem trenutku (v trenutku izrekanja svojega mnenja kot mnenja imaginarne javnosti) najprej popolnoma pasiven, trpeč in reflektirajoč – postane torej najprej tisti, ki trpi, a hoče biti hkrati (in prav zaradi tega trpljenja) tudi subjekt velikega razsojanja. Hoče postati

5 Jameson, Fredric: *The Seeds of Time*. Columbia University Press, New York 1994, str. 125.

6 V mislih imamo njegovo delo *Utemeljitev metafizike nravi* (Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, 1785).

7 V moderni rabi čiste Etike je namreč Slabo [Zlo] oziroma Negativno tisto primarno. Tako naj bi nenehno obstajal konsenz glede tega, kaj je barbarsko in kaj ne.



Osmi potnik 2

aktivni, torej delujoči subjekt. Tako postane tisti, ki ve (prav tedaj, ko prepoznava svoje trpljenje) in ki hoče in tudi mora (preko vseh razpoložljivih sredstev) doseči, da se to njegovo trpljenje preneha.

2. Prepričanje uporabnika: dogodki in odločitve so že vseskozi podrejeni etiki, in sicer z edinega gledišča, ki zares šteje za to pojmovanje. V mislih imamo gledišče podobe gledalca [opazovalca, konzumenta], ki pa vendar s sočutjem in z ogorčenjem spremlja, kaj se dogaja. In pri tem občuti neskončno nemoč, tesnobo in frustracijo. Prav zaradi vsega tega pa se ni pripravljen vedno in povsod prepustiti toku dogodkov.

3. Slabo [Zlo] je na koncu koncev tisto, ki je nenehno v razmerju do nečesa (to lahko imenujemo tudi Dobro, a *univerzalno Dobro* vendar ne obstaja), kar bi lahko v končni instanci poimenovali *navidezno Dobro*, prav zato pa se od njega loči. S tem pa ga, paradoksalno in v končni instanci, celo določa. In ne obratno.

4. Lahko bi tudi kategorično zatrдили, da so človekove osnovne pravice, torej etične pravice, pravice do ne-Slabega [ne-Zla]. Tako naj bi ne ogrožali in ne poniževali njegovega življenja (umori in usmrtitve), niti njegovega telesa niti njegove kulturne identitete (poniževanje žensk, manjšin, marginalcev). Toda postavimo prav na tem mestu še radikalno vprašanje – ali Človek obstaja?

Michel Foucault je povzročil znameniti škandal, ko je izjavil, da je Človek dojet kot subjekt, le kot zgodovinski, konstruiran kon-

cept, ki pripada določenemu diskurzivnemu redu, ni pa brezčasna evidenca, na kateri bi bilo mogoče utemeljiti pravice oziroma postaviti univerzalno etiko. Hkrati s tem pa je napovedal, da se bo veljavnost prav tega koncepta končala v trenutku, ko se bo iztek tisti tip diskurza, ki mu je [človeku] edini dajal pomen. Podobno Louis Althusser; rekel je, da zgodovina sama ni absolutno postajanje Duha (kot je mislil Hegel) ali nastop subjekta-substance, marveč le racionalno urejen proces, ki ga je poimenoval proces brez subjekta. V istem času pa si je Jacques Lacan prizadeval iztrgati psihoanalizo vsakršni psihologistični in normativni težnji. Zakaj je to tako pomembno? Ker je tudi filmska umetnost del zgodovinskega standarda, ki pa obstaja le, če obstaja človek-subjekt, ki ji daje pomen. Brez njega filmska umetnost izgine. In izgine vprašanje etike. Ostane le prazen spektakel v obliki množične zabave popularne kulture.

Prvi odgovor: posadka je ravnala etično, a ne pravilno.

2. DEJANJE: OSMI POTNIK 2

Ripleyjeva je kot edina preživela potnica vesoljske ladje Nostromo zaradi okvare navigacijskega sistema več kot pol stoletja preživela v hibernaciji, izgubljena v vesolju. Po naključju nanjo naleti trgovska ladja, ki jo odpelje nazaj na Zemljo, skrajno nezadovoljni pa so tudi njeni nekdanji delodajalci, ki ne verjamejo njeni zgodbi o smrtonosni kreaturi, ki naj bi pobila vso posadko – vendar jo poprosijo za pomoč, ker so izgubili stik z novo človeško kolonijo na planetu, za katerega Ripley trdi,



Osmi potnik 2

da so na njem prvič srečali nevarno pošast. Ripleyjina bojazen, da je alien še živ, se ure-sniči, ko na koloniziranem planetu najdejo zgolj opuščene zgradbe, edina preživela pa je mala deklica. Skupina se kmalu znajde na udaru horde morilskih stvorov.

Drugo vprašanje – ali obstaja razlika?

Razmišljali smo že o tem, kako sodobna teorija ideologije in [v splošnem celotne] umetnosti dovoljujeta odprta polja za nastajanje najrazličnejših slepih poti pod krinko sodobnosti, drugačnosti, preprostosti in zabave. Poudariti pa le velja drobno dejstvo, da gre za obliko nove interpasivnosti⁸, ki prevzema svoje mesto v sodobnem komunikacijskem prostoru med uporabnikom in umetnostjo samo. Film ni nikakršna izjema. Pri interpasivnosti gre za to, da smo aktivni preko nekega drugega subjekta, ki za nas opravi določeno delo. Gre za podobno držo kot pri heglovski Ideji, ki pač manipulira s človeškimi strastmi, da bi na koncu vendar dosegla svoj zeleni cilj. Hegel poimenuje to »zvižajača uma« [Die List der Vernunft] in celoten dogodek razume kot spretnost nas samih. To je, preprosto rečeno, vsakokratna drža filmskega gledalca, ki se prepušča, obmiruje in dovoli drugim, da delajo namesto njega. Seveda ne gre posploševati vsakršnega filmskega gledanja in interpasivnosti, saj poznamo več načinov samega sledenja. Tako je predvsem pomembno aktivno sledenje, zanka, past, trik, avtotransfuzija. Zakaj? Ker smo v tem primeru aktivni iz enega samega razloga: da bi pasivizirali Drugega, ki zastopa naše prvo in pravo mesto. Tako *alien* ni več nekaj zunaj nas, temveč *tisto*, kar izvira iz nas. In ker smo bili interpasivni, se je naselilo

8 Naslanjamo se na zanimiv prispevek Roberta Pfallerja *Die Dinge lachen an unserer Stelle* na simpoziju v Linzu (Avstrija), 8.-10. oktober 1996. Vsekakor pa za podrobnejšo (Lacanovsko) analizo interpasivnosti jemljemo izhodišče v tretjem poglavju knjige Žižek, Slavoj: *Kuga fantazem*, Analecta, Ljubljana 1997.

v nas. Grozljivost te podobe pa je lepilo, ki drži tako rekoč vse filme trdo med seboj. In vsi omenjeni filmi se dogajajo pravzaprav v kiberprostoru.

Če želimo postopati po nekem redu, ki ga narekuje poštenje do filmske umetnosti, do stvari same, potem moramo postopati kot analitiki prostora in časa, v katerem se umetnost dogaja. Izhajajoč iz te orientacije moramo najprej nastaviti prvo vprašanje, ki se pričakuje od analitika – kakšne so posledice kiberprostora? Vsekakor gre za sprevrtnjen modus čiste subjektivizacije filma, ki ga je psihoanaliza prepoznala že pred mnogimi leti kot nekakšno *dokso o odsotnosti*. Lahko bi tvegali in zapisali, da gre za razpustitev znamenitega Ojdipovega kompleksa, za opustitev njegove vladavine, za finalno [a vendar *simbolno*] kastracijo očeta. Vendar: to stališče je najmočnejše, ker vztraja na neizprosnih razlikah med videzom in simulakrom, pri tem da sam videz nima nič skupnega s postmodernim pojmovanjem tega pojava, saj ne nosi v sebi nikakršne romantične reminiscence, kar pa pomeni, da stopamo v prostor nove realnosti, navidezne realnosti, kiberrealnosti, v kateri se pravzaprav film s tematiko znanstvene fantastike (kot žanrom) nenehno nahaja. Nostalgичno hrepenenje po avtentičnem izkustvu umetnosti (kot je dotakniti se kipa Michelangela in podobno) je v filmu že tako ali tako precedens učitelja/pripovedovalca, ki vztraja v vlogi izumrlega gospodarja. Kajti simulaker je totalna [popolna] imaginarna iluzija, v kateri počiva umetnost na veke vekov, sam videz pa je le njena simbolna funkcija. A ko se začne razkrajati specifična razsežnost simbolnega videza, je vse težje razločevati med imaginarnim in realnim.

V pogledu in vprašanju prostora podobe, v našem primeru *ali* kot objekta nadrealnega, se moramo torej zadržati še na eni točki: na *razliki*. O razliki lahko govorimo le pri obračanju samega pomena podobe kot dela filmske umetnosti, ki ji (in če ji) pritaknemo družbeno-simbolno strukturo. Tedaj pa pride do preloma, razpada, dekadentnega razkola, male vojne svetov. Mesto filmskega gledalca, ki je hkrati tisti, ki film opazuje, in tisti, ki ga doživlja, je enako mestu edinstvenega sebstva, ki se prepozna šele v funkciji svoje lastne nedejavnosti, torej prej omenjene interpasivnosti, ta pa je nujni predpogoj za prepoznavanje kiberprostora

[namišljenega prostora, iz katerega prihaja filmska iluzija] kot tistega kartuzijanskega cogita, ki je edina misleča substanca. In s tem je lahko konec velikega Ojdipa, velikega očeta/velikega Orwelovega brata, ki zre na nas iz prazgodovine in se prebudi vsakokrat, ko gledamo katerikoli del *Osmega potnika*. Ne gledamo namreč dela režiserjev in ne poslušamo filmske glasbe komponistov, ne sledimo njihovim zamislim – poslušamo in gledamo le to, kar je od njih ostalo. Poslušamo in gledamo oddaljeno reinterpretacijo idej v kiberprostoru simbolnih iluzij, s katerimi se hrani naš zmedeni ego.

Drugi odgovor: razlika obstaja – a je podrejena interpretaciji.

3. DEJANJE: OSMI POTNIK 3

Film prične s »padcem« Ripleyjeve na planet, poln žerjavov in pozabljene tehnologije. Gre za planet Florina 161, nekdanjo kaznilnico, na otoku pa živi le še skupnost nekdanjih zapornikov. Ripleyjeva spozna, da je v sebi pripeljala ali, s katero je strmoglavila, skrit še eden. Ker na planetu nimajo ne sodobne tehnologije ne velikega znanja o bojevanju, se morajo pač znati v boju s to pošastjo, ki jih ubija enega za drugim. Da bi Ripleyjeva dokončno uničila smrtonosno bitje v sebi, se tudi sama ubije.

Tretje vprašanje – ali je *alien* ujetnik?

John Stuart Mill je leta 1859 napisal legendarno delo z naslovom *O svobodi*, kjer uvodoma pravi, da je cilj njegove razprave brezpogojno uravnati prisilo in nadzor, ki ju vrši družba nad posameznikom⁹. Temu načelu danes pripisujejo različna imena, najpogosteje pa se uporabljata termina načelo škode¹⁰ [*Harm Principle*] in načelo svobode [*Liberty Principle*] in iz tega izpeljano načelo *svobodne izbire*. To je izrabil kapitalizem in ustvaril neskončne variante istega, da bi se pač človek osvobodil občutka prisile. A postal je ujetnik te iste svobode. Toda sama *forma* (kot načelo) in *objekt* (kot odjemalec) se razlikujeta v pomembni niansi. Načelo ne obstaja samo po sebi, v sebi ne nosi nujnosti

obstoja tako kot na primer svet, objekt pa lahko (so)kreira svet, a ga ne more brezpogojno nadzorovati. Lahko bi celo tvegali in zapisali, da obe trditvi (tako vprašanje *forme* kot vprašanje *objekta*) zgrešita poanto. Gre vendar za simbolni red stvari, ki se kažejo v lacanovskem vprašanju boga – ne gre za to, da je sedaj bog mrtev, gre za to, da je bil mrtev že od samega začetka, le da tega ni vedel.

Gre za učinek fantazmatskega presežka, saj v umetnosti obstaja vedno nek manko. In ker enoumneži radi verjamejo v brezsmiselne označevalce v umetnosti (in film ni izjema), pride do velikega tveganja pri razlagi in/ali interpretiranju umetnosti. In ker se subjekt lahko realizira le za ceno lastne desubjektivizacije, bi morali biti vsi razlagalci umetnosti (kritiki) podrejeni sublimaciji. Povedano s Freudom: spolno silo bi morali pretvoriti v duhovno in kulturno. A potem bi ne bilo tistega znamenitega *nelagodja v kulturi*.¹¹

K pričevanju se zatekamo vsakokrat, ko želimo preveriti nekaj, kar se je dogodilo v preteklosti, pa iščemo možnost, da bi ta dogodek še enkrat natančneje pregledali, premislili ali ga podoživeli. Eno zanimivejših pričevanj je knjiga za naslovom *Fragmenti*, ki jo je napisal v Švici živeči glasbenik Binjamin Wilkomirski,¹² za katerega so dokazali, da si je opise dogodkov in svojo identiteto preprosto izmislil (kot otrok bi naj bil izgnan iz Rige, kjer se je rodil, očeta so mu ubili, njega pa ločili od matere ter bratov in sester ter ga poslali najprej v koncentracijsko taborišče Majdanek, nato pa še drugam). V resnici je bil rojen v Švici, kjer je tudi preživel vojno, da pa je posvojenec in da je bila njegova mama protestantka, on pa njen nezakonski otrok ... Vsi vemo, da tudi Karl May ni bil pustolovec na Divjem zahodu in da njegov lik Winnetou nikoli ni živel, a so romani napisani v prvi osebi, kot bi sledili junakovi biografiji. Gre za vprašanje ustvarjalnega impulza, gre za trenutek, ko se ustvarjalni subjekt loči od simbolnega sveta in stopi v imaginarnega, katerega del poskuša postati. To se izvrši največkrat prav preko travme ali kot pravi Freud, da je pripravljenost na grozo zadnja zaščita pred travmo, ko pa pripravljenost

9 Mill, John Stuart: *O svobodi*. Krt, Ljubljana 1994, str. 44.

10 Prim. Feinberg, Joel: *Harmless Immoralities and Offensive Nuisances*. Boston 1973, str. 83-109 in Gray, John: *Mill in Liberty: A defence*. Routledge, London in New York 1983 [1996].

11 V mislih imam znamenito istoimensko knjigo Sigmunda Freuda.

12 Wilkomirski, Binjamin: *Fragments*. Schocken Books, New York, 1996.



Osmi potnik 3

umanjka, nek dogodek rezultira v travmo.¹³ *Osmi potnik* ni podrejen nobeni travmi.

Tretji odgovor: samo alien ni ujetnik – je svoboden.

4. DEJANJE: OSMI POTNIK 4 : VSTAJENJE

Minilo je dvesto let od Ripleyjinega žrtvovanja na kazenski koloniji Fiorini 161, a Firma je našla novo metodo, kako se dokopati do smrtonosnega stvora: s kloniranjem Ripleyjinega telesa, v katerem se je pred njeno smrtjo naselil nezemeljski parazit. Po dolgih letih neuspešnega dela in številnih grozljivih poskusih in testih je znanstvenikom le uspelo »sestaviti« novo Ripley – tokrat imenovano kar 8. Zaradi mešanja DNK je dobila številne nove sposobnosti, podobno pa je tudi s stvori, ki so poleg strahotne moči ubijanja in uničevanja postali še inteligentnejši. Seveda zlobnim kreaturam uspe zbežati iz kontroliranega okolja in tako brez usmiljenja pobijajo vse, ki se znajdejo pred njimi – vse razen Ripley, ki jo zaradi spremenjene genetske strukture štejejo za eno izmed njih. Le-ta na koncu uspe pokončati bitje, ki se je »rodilo« in ima skoraj človeške obrazne poteze.

Četrto vprašanje – ali obstaja vednost o tem, kaj je alien?

Čista umetnostna (in s tem tudi *filmska*) etika bi lahko postala oznaka za nekaj, kar zagotavlja, da je diskurz že v osnovi na ravni duha izgubljenega časa in da ima le delno uporabno vrednost. Več pozornosti bi morda vzbudil tisti, ki bi se kot Alain Badiou¹⁴ lotil kritike vrnitve Dobrega v samo teorijo in prakso družbe. A s tem se ne gre slepiti. Pomen etike je v končni instanci ujet v samo vprašanje o njej. To pa se lahko zgodi le, če se približamo umetnosti kot elementu, ki je radikalno odprt in hkrati zapet v dve sidrišči: preteklost in sedanjost. Preteklost se meri z vednostjo in analitičnim pristopom, sedanjost pa je sinteza preteklosti in moči ustvarjalnega duha znotraj te iste etike. Če Lacan zatrdi, da je etika umetniškega vselej odvisna od diskurza,¹⁵ da torej sama zase sploh ne obstaja, smo lahko sicer do te izjave kritični, a priznati ji moramo mnogo spoznavnih učinkov. In v humanizmu so spoznavni učinki morda najtrdnejša odskočna deska.

Vendar tudi sam umetnik ni subjekt umetniškega procesa. Dejansko gre za premikajoče se točke, torej multiplicitete točk, ki se upirajo vsakršni singularnosti umetniškega dejanja in tako postanejo mnoge točke-subjekti [*points-sujets*]¹⁶, ki so deli umetniškega

dela v celoti. Umetnik sam pa se vključuje v sestavo teh subjektov (umetnine, ki jih naredi, so »njegove«). Nikakor pa teh izdelkov ne moremo popolnoma zreducirati nanj, saj je vsako umetniško dejanje v samem jedru dogodek, pa naj gre za sliko, skladbo, plastiko, zgradbo, predstavo, koncert ali knjigo. Dogodki sami so ireduktibilne singularnosti, so torej tisto, kar je zunaj vsakršnih pravil omejevalnega zakona prostora in časa. Izmikajo se danim in fiksnim situacijam (od tod toliko veselja nad glasbenimi posnetki, ki so pravzaprav ujeta časovna postajanja – zamrznjen čas z možnostjo repetiranja), v svoji zunanji podobi pa so prav s tem popolnoma zvesti resnici same umetnosti, ker so njeni imanentni prelomi. To pomeni, da so vsakič znova popolnoma izumljeni. Subjekti umetnosti (še posebej glasbe) so lokalne pojavitve omenjene resnice (in samega procesa te iste resnice), so torej točke-resnice. So posebne in med seboj neprimerljive indukcije. In šele v taki luči je možno govoriti o etiki resnice in o etiki umetnosti kot končnem produktu te iste resnice *par excellence*. V tem filmskem delu postane nekdanji *alien* kot *tujec* skozi transformacijo in rojevanje vse bolj podoben človeku. Jajca je zamenjala maternica. *Osmi potnik* pričinja železi.

Recimo, da je vse, kar je mogoče dandanes v filmu slišati in videti ter o tem nekaj vedeti,¹⁷ v celoti vključeno v to, kar se okoli nas že dogaja, in da to materialno ne more biti nič drugega kot čisti *referent vednosti*. Da pa je vse to ujeto v že omenjeno imanentno prekinitev procesa umetniške resnice [imanentnega preloma], nam samo še dodatno podčrta pravo vrednost kot edinega vprašanja umetniške situacije, v kateri umetnost postaja. Tako udeleženec (p)ostane zvest *resnici*, saj se v celoti in brezpogojno izpostavi dogodkovni zvestobi [izzvenu podobe] in ostane del spomina. In v tem spominu mora nenehno vztrajati. Lacan se je dotaknil prav te točke v maksimi, naj človek nikdar ne popusti glede svoje *želje*. Kajti želja je v jedru

17 To poudarjamo, ker imajo mnogi ljudje dandanes o filmu pač številna mnenja. S temi mnenji postopajo tako, kot bi to bila ta mnenja obče veljavne resnice. Toda resnica se neposredno veže na vednost, ta pa je zastopana v svetu znanja. Mnenja so prazni prostori iluzij onstran resničnega in pravičnega, saj je njihovo edino načelo in pravilo to, da so *sporočljiva* [communicable]. Toda tisto, kar izvira iz samega procesa resnice pa se, prav obratno, *ne sporoča*. Tako le *komunikacija* ustreza mnenjem, tem pa se ni več možno izogniti.

14 Badiou, Alain: *Etika. Razprava o zavesti o Zlu*. Ljubljana 1996.

15 Lacan, Jacques: *Televizija. Problemi/Eseji št. 3*. Ljubljana 1993.

16 Badiou uporablja to obliko za razlago *točk-resnice*. Povzeto po delu *L'éthique*, prevod Jelica Šumič-Riha, Problemi 1/1996.

13 Freud, Sigmund: *Onstran načela ugodja, v: Metapsihološki spisi*. SH, Ljubljana, 1987, str. 268.



Prometej

konstitutivna za sam subjekt umetniškega dogodka in človekovega nezavednega in je potemtakem (ta želja) »nevedenje« *par excellence*. Zato moramo Lacanov stavek razumeti še kot: ne popustiti glede tistega v nas samih, česar ne poznamo. In s tem postane človek (in z njim umetniško delo) točka-resnice, saj vztraja v čisti zvestobi do enkratnega, singularnega dogodka.

Četrti odgovor: ne obstaja vednost o tem, kaj je alien. Gremo nazaj.

5. DEJANJE: EPILOG kot PRED-PROLOG - PROMETEJ

Zadnje vprašanje – kaj smo?

Ridley Scott se vrača pravzaprav tja, kjer je pričel. Vrača se k vprašanju, ki jih je bilo nujno postaviti. *Od kod izvirmo, kdo smo, kako smo nastali*, uganke, ki zahtevajo mnoga premišljevanja – tako v znanstvenem kot ideološkem polju. In mesto filma *Prometej* je prav v ponovnem postavljanju vprašanj. Fichte pravi, naj bo *jaz* izvorna tendenca¹⁸. Pa lahko rečemo, da ima tisto nekaj [*Alien*], okoli katerega se postavlja sama filmska ideja, tendenca? Ima nagnjenje, težnjo, namen, usmerjenost? Morda pa bi bilo bolj pravilno postaviti vprašanje tako – ali je razlika med izvornim jazom, ki ga iščemo in po katerem se nenehno sprašujemo, in jazom, ki ga hočemo zajeti v ideji človeka, prav v tem, da ima (slednji) tendenca? Vsi ti filmi postavljajo

v ospredje pravzaprav boj med napadalnimi vsiljivci, nedomačimi pošastmi, ki na tak ali drugačen način uničujejo ljudi. In ljudje bolj ali manj uspešno uničujejo njih – v boju za obstanek, se razume. Ugotavljamo lahko, da imajo te pošasti morda le eno tendenco: da se naselijo v človeka, da si zagotovijo potomstvo, da se razmnožijo. Vendar – je to dovolj, da jim pripišemo nekakšen *jaz*? V četrtem filmu (vstajenje) je sploh »rojevanje« izrazito izpostavljeno – se je poskušalo na vse načine publiko prepričati, da imajo ti »tujci« svoj *jaz*, preko katerega lahko sledimo ideji izvorne tendence? Scott nam v *Prometeju* ponudi morda prav obratni odgovor – kajti Fichte je rekel tudi tole: človek postane človek le med ljudmi.¹⁹ Je to njegova pravica, dolžnost, edina možnost?

Vprašanje, ki si ga lahko ob tem še zastavimo, je sledeče – ali je moč neke resnice v situaciji, v kateri lahko vztraja njen zvesti zagovornik in ustvarjalec realna, ali je le navidezna (kot umetnost sama)? Da bi to bolj razumeli, se moramo spomniti ontološkega aksioma: neka določena, objektivna situacija, v kateri je prisotna subjektivna dejavnost v obliki mnenja, sodbe, ocene ali kriterijev, ni nič drugega kot prepletanje [podoba] neke množice, sestavljene iz neskončnega števila elementov, ki pa so sami (virtualne) množice. Zakaj? Ker (že omenjena) etika referira le na eno samo točko – na svet onkraj realnega, ki pa prične obstajati v trenutku, ko ga poustvarimo na takšen ali drugačen način na tej strani realnega. Vendar je utopija

privzdignjenost, s katere se pozabljujevost in pozaba dogodi; gre za anonimnost kot intenzivno pozitivno silo, kot najosnovnejše dejstvo življenja ... in ta anonimnost je tista, ki v našem *ne-* ali *pred-*utopičnem svetu nosi ime in karakterizacijo smrti.²⁰ Prepoznavnost tega, kar je *alien*, ni le v tem, da bi naj bila to pošast, temveč udejanjena utopija, ki seje smrt. Vsi filmi, od prvega do zadnjega, odgovarjajo na vprašanje, *od kod prihajamo*. In odgovarjajo: prihajamo od onkraj, prihajamo z druge strani realnega, kjer se vse pričinja – tudi Zlo in tudi Dobro. Ta uganke je *realna*, je notranji svet *aliene*, torej tistega *tujca*, ki ga le mi vidimo kot tujega. V resnici pa nam je bolj domač, kako bi bili zmožni na prvi pogled spoznati. In kakor bi sploh biti pripravljeni priznati.

Zaključimo z Walterjem Benjaminom. Nekje pravi namreč, da je mogoče uganke sveta razumeti tako, da jim sledimo nazaj in opazujemo vse, še tako skrite podrobnosti, saj se je v vseh fragmentih ohranilo nekaj praresnic. Zato je vsak od filmov v bistvu popotovanje po njegovih sledih v čas njegovega nastanka, v trenutke nemege srečevanja filmskega pripovedovalca, kreatorja in njegove travme, potovanje v čas pred tem, kar lahko imenujemo izkušnja [*Erfahrung*] Realnega.

Zadnji odgovor: smo iluzija nekoga drugega.

18 Fichte, Johann Gottlieb: *Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre. Fichtes Werke IV*, Berlin 1971, str. 39.

19 Fichte, Johann Gottlieb: *Grundlage des Naturrechts. Fichtes Werke III*, Berlin 1971, str. 41.

20 Jameson, Fredric: *The Seeds of Time*. Columbia University Press, New York 1994, str. 126-128.



Osmi potnik 4: Vstajenje

Igor Kernel

IZVORI ZLA: alieni, predatorji in drugi »tujci«

S svojim *Prometejem* (Prometheus, 2012), ki je pravkar prišel v kinodvorane, se Ridley Scott, ustvarjalec *Osmega potnika* (Alien, 1979), vrača na izhodišče, na »kraj zločina«, kjer je spočet lik, zaradi katerega znanstvena fantastika in fantastika nasploh nista več takšni kot poprej. Ne le da je Ridley Scott ustvaril uspešen žanrski hibrid med znanstveno fantastiko in grozljivko (*sci-fi horror*), temveč je, skupaj še z nekaterimi režiserji tistega časa (kot so Stanley Kubrick, Franklin Schaffner, Roman Polanski, William Friedkin in Philip Kaufman), zaslužen za to, da je filmska fantastika postala spoštovana, tako rekoč *mainstream*, Spielberg in Lucas pa sta zatem vse skupaj privedla na še višjo raven, z uspešnicami, ki so po svojem nominalnem zaslužku presegle vse dotedanje rekorde.

Scottov *Osmi potnik* seveda ni prvi primer filma o tem, kako astronauti nehote v svoje okolje занesejo seme »tujega« iz nekega drugega sveta, spomnimo se le na žanrske

primerke iz 60. let prejšnjega stoletja, predvajane tudi v naših kinodvoranah, kakršna sta bila japonski *Alarm v vesolju* (*Uchû Daikaijû Girara/The X from Outer Space*, 1967, Kazui Nihonmatsu) in japonsko-ameriška *Zelena nevarnost* (The Green Slime, 1969, Kinji Fukasaku). Razlika med *Osmim potnikom* in njegovimi predhodniki ni le v neprimerno višji ravni produkcije filma, temveč v večji resnosti pristopa k obravnavani temi in v nekaterih poudarkih, s kakršnimi se do takrat še nismo srečali. O izjemno bogati simboliki, ki jo odražajo filmi o alienu, je bilo v *Ekranu* (januar/februar 1993) že govora (precej podrobno in na široko), zato na tem mestu le na kratko povzemam nekatere od takratnih ugotovitev. Za to, da je lik aliena tako močno učinkoval v svojem času in še vedno učinkuje tudi danes, sta poleg Ridleyja Scotta kot nespornega avtorja *Osmega potnika* najbolj zaslužni še dve osebi: Dan O'Bannon kot scenarist (in soavtor zgodbe) in H. R. Giger, ustvarjalec alienovega dizajna

(Gigerja, ki je za svoje delo prejel oskarja, je k temu filmu pripeljal prav O'Bannon). Že O'Bannon je jasno nakazal, da alien ni nič drugega kot *Id*, ki izbruhne iz našega nezavednega (prav to namreč simbolizira eksplozivno alienovo »rojstvo« iz človekovega drobovja), a je vendar potreboval nekoga, ki bi bil sposoben tudi vizualno ponazoriti, da »tujec« (alien) pravzaprav uteleša strahove, ki so od nekdaj z nami, le da jih tlačimo globoko v nezavedno. Giger, obseden z magijo Aleistra Crowleyja in davnimi božanstvi *Necronomicon*a, ki jih opisuje H. P. Lovecraft, je bil vsekakor prava izbira za to nalogo. Njegovemu alienu, značilnemu predstavniku Gigerjevega biomehničnega sloga, pošastnemu križancu med plazilcem in človekom, s čeljustmi, ki spominjajo na vagino dentato, in zobatim penisom med njimi, s katerim ubija svoje žrtve, je bilo usojeno, da postane ena nesmrtnih ikon popularne kulture.

Razlika med *Osmim potnikom* in njegovimi predhodniki ni le v neprimerno višji ravni produkcije filma, temveč v večji resnosti pristopa k obravnavani temi in v nekaterih poudarkih, s kakršnimi se do takrat še nismo srečali.

Osmi potnik je postal zelo uspešna franšiza, tako da so sledila še tri nadaljevanja (v letih 1986, 1992 in 1997) kot tudi letošnji *Scottov prequel*. V tem kontekstu je zanimiv tudi McTiernanov *Predator* (1987), ki ima svoji nadaljevanji, *Predator 2* (1990, Stephen Hopkins) in *Predatorji* (Predators, 2010, Nimród Antal), pred osmimi leti pa smo dobili še *crossover* z alienom, *Alien proti predatorju* (Alien vs. Predator, 2004, Paul W.S. Anderson), ki mu je sledilo nadaljevanje, *Alien proti predatorju 2: Rekviem* (Alien

Osmi potnik 3

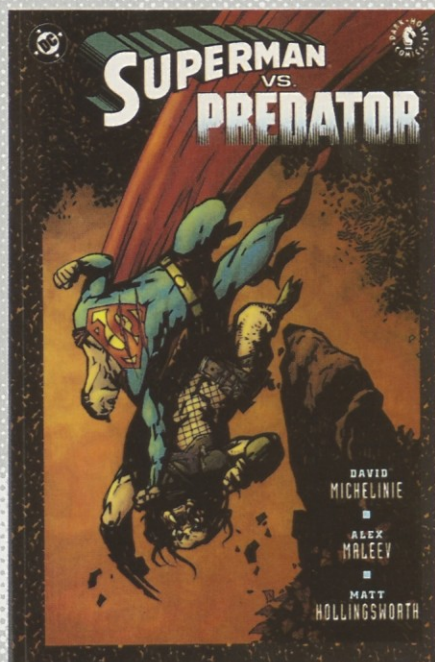
vs. Predator: Requiem, 2007, Colin in Greg Strause). Kot je v takšnih primerih običajno, je tudi alien moral nastopiti v neizbežni parodiji. Včasih sta jih na to temo delala Abbott in Costello, aliena pa se je lotil Mel Brooks v svojem *Smehu iz vesolja* (Spaceballs, 1987). V svojem filmu je za prizor, ko alien skoči iz trebuha, uporabil kar Johna Hurta iz izvirnega *Osmega potnika* (ki naveličano vzklíkne: »Not again!«), nadaljevanje pa je še bolj absurdno: alien, oblečen v frak in cilinder, namreč skoči na točilni pult, kjer

začne peti in plesati, s čimer je Mel Brooks povampiril še eno klasiko, namreč risanko *One Froggy Evening* (1955, Chuck Jones).

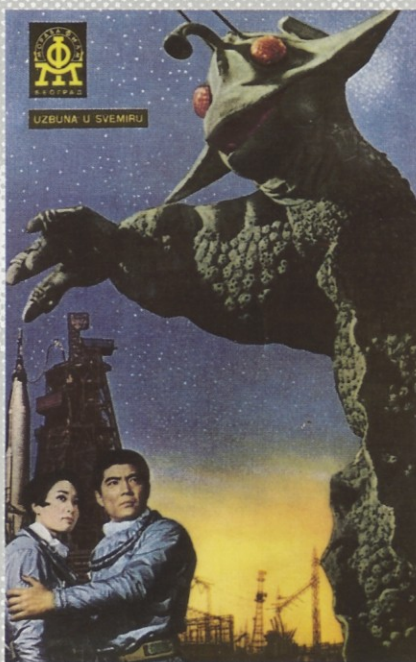
Giger je sodeloval tudi pri oblikovanju pošasti, nastale iz modificirane človeške DNK, za film *Tuja vrsta* (Species, 1995, Roger Donaldson); opazna je podobnost med pripadnico »tuje vrste« in alienom. Tudi ta film je imel več nadaljevanj (v letih 1998, 2004 in 2007). Alienov videz je močno vplival na številne pošasti, ki so nastopile v najrazličnejših filmih, med njimi mnogi niso povezani z znanstveno fantastiko, temveč so čiste grozljivke. Takšen primer je lik *Pumpkinheada* (1988) Stana Winstona, kjer je v njegovem videzu očitno odmev aliena; tudi ta film je imel tri nadaljevanja (v letih 1994, 2006 in 2007), s filmi o alienu pa ga povezuje še Lance Henriksen, ki je nastopil v Cameronovem *Osmem potniku 2* (Aliens, 1986) in v *Alienu proti predatorju*.

Alien in predator sta svojo pot nadaljevala tudi v stripu, kjer je obe franšizi, kot tudi *terminatorja* in *Carpenterjev stvor*, prevzela založniška hiša Dark Horse. Pri Dark Horsu so začeli s samostojno serijo stripov o alienu in predatorju, nato pa so nekajkrat uspešno združili oba lika, z zelo solidnimi scenariji in tudi vizualna podoba teh stripov je prav razkošna. Nato pa so šli še veliko dlje: povezali so se z založbo DC in naredili izredno zanimiv *crossover* z Batmanom in s Supermanom. Strip *Batman vs. Predator* (1991) je eden najbolj fascinantnih o »temnem vitezu«, saj je v njem dobil več kot dostojnega nasprotnika, še bolj izviren pa je *Superman vs. Predator* (2000). V slednjem se Superman (ki izgubi svoje supermoči zaradi virusa iz vesolja) znajde v džungli, ob majevski piramidi, v kakršni so predatorji imeli zaprte aliene v filmu *Alien proti predatorju*, le da se je tam takšna piramida znašla na Antarktiki. Superman, ki si šele proti koncu spet pridobi del svojih moči, se mora boriti za svoje lastno življenje in za življenja ljudi, ki so jih predatorji ujeli skupaj z njim, pri čemer je ranljiv tako kot navadni smrtniki.

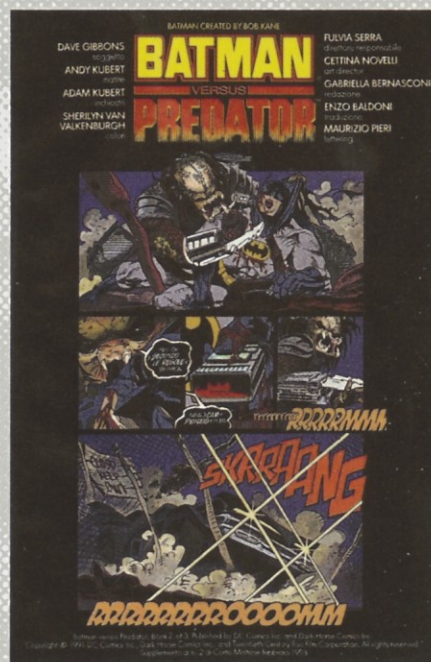
V zvezi s pravkar obravnavanimi »odvodni«, ki temeljijo na filmskem liku, nastalem pred dvaintridesetimi leti, je zanimiv tudi očitek »neizvirnosti«, ki se pogosto pripisuje fantastiki, ne le filmski, saj imamo prav pri njej, še bolj kot pri drugih žanrih, opraviti s celo vrsto nadaljevanj najrazličnejših zgodb kot



Superman vs. Predator



Guilala



Batman vs. Predator

tudi z vedno novimi priredbami in verzijami motivov, ki se zdijo za kratek čas pozabljeni, pa potem spet čudežno vzniknejo. Seveda so pri tem opazni prav nič prikriti producentski prijemi, saj se je logično držati receptov, ki so že preizkušeni in za katere se ve, da delujejo. Pravo vprašanje, ki bi si ga morali zastaviti, pa je – zakaj ti recepti delujejo, in to znova in znova? Videli smo, da se obrazci, s katerimi se srečujemo v fantastiki, sicer zdijo »novi«, ker so v sodobni preobleki, a vsak primerjalni religiolog lahko v njih prepozna mitske arhetipe, za katere vemo, da so med nami že vsaj toliko časa kot obstaja pismenost, kolikšna je njihova resnična starost, pa lahko le slutimo. Bruno Bettelheim je v svojem klasičnem delu *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976) opisal terapevtsko vrednost pravljic, zaradi česar postane razumljivejša tudi priljubljenost fantastike v filmu, stripu in književnosti, saj se tam srečujemo z istimi motivi, ki so pogosto le neznatno preoblikovani. Slabih trideset let pred njim pa je Mircea Eliade v svojem *Mitu o večnem vračanju* (*Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*, 1949) pojasnil trdovratnost obrazcev, o katerih je tu govora. V nasprotju z »linearnostjo«
zahodnjaške civilizacije je bil starim kulturam lasten koncept cikličnosti, večnega vračanja vsega, sicer ne v popolnem krogu, temveč v nekakšni spirali. V okvirih tega koncepta popolnost pomeni slediti zgledu mitskih

prednikov, kar je v nasprotju z našo kulturo, ki (vsaj navzven) ceni »izvirnost«
in daje prednost vsemu, kar je »novo«. Če se zdi, da na Zahodu v vsakdanjem življenju ni več niti sledu o kakršnihkoli mitskih arhetipih, pa so ti še vedno prisotni na drugih ravneh. Na eni strani njihove ostaline najdemo v okvirih institucionaliziranih verstev, ki se morajo vedno bolj boriti za svoj prostor z množico najrazličnejših ločin in verovanj, na drugi pa je množična kultura, ki ima s svojo prodornostjo precej večji vpliv, kot se ji ga navadno pripisuje.

Če med seboj primerjamo strip in film, umetnosti, ki sta obe nastali konec 19. stoletja, takorekoč istočasno, ima strip že od svojih začetkov v mnogih ozirih očitno prednost pred filmom. Razlogi za to so po eni strani čisto praktični: stripe ustvarjajo dobro utečene skupine ustvarjalcev, mojstrov svoje obrti, ki lahko svoje izdelke producirajo izredno hitro, pri čemer lahko svoji domišljiji pustijo popolnoma prosto pot. Ekranizacije stripov s področja fantastike so dolga desetletja odražale kronično nesposobnost filmske umetnosti, da bi ponazorila iskrivost pustolovščin stripovskih

junakov. Razlogi so bili med drugim seveda tehnične narave – vse do Donnerjevega *Supermana* (1978) denimo v filmih ni bilo mogoče videti prepričljivih prizorov letenja. Danes je s pomočjo računalniške animacije mogoče tudi na filmu prikazati dobesedno kar koli, a film še vedno niti približno ne more slediti stripu. Ne gre le za to, da je denimo založba Dark Horse združila like alienov in predatorjev več kot deset let, preden smo ta crossover lahko videli v filmu, tudi ne za to, da lahko zaenkrat samo sanjamo o tem, da bi v kinu videli soočenje Supermana ali Batmana s predatorji ali z alieni, temveč je, če vzamemo samo primer stripovskih založb, kakršni sta Marvel in DC, problem v nepredstavljivem bogastvu stripovskih »vesolij«. V njih nastopajo stotine superjunakov in antijunakov, od katerih imajo nekateri tudi po več samostojnih edicij, ki se vsaka zase neprekinjeno odvijajo dolga leta, v njih pa se junaki srečujejo z drugimi liki, ti so njihovi nasprotniki in včasih tudi zavezniki, vse skupaj pa je prepleteno z nešteti referencami na pretekle dogodivščine, ki postanejo še veliko bolj zapletene, ko pride do križanja med franšizami različnih založb. V filmih na to temo smo doslej videli le majhen del tega

EKRANIZACIJE STRIPOV S PODROČJA FANTASTIKE SO DOLGA DESETLETJA ODRAŽALE KRONIČNO NESPOSOBNOST FILMSKE UMETNOSTI, DA BI PONAZORILA ISKRIVOST PUSTOLOVŠČIN STRIPOVSKIH JUNAKOV.

univerzuma, pa še tem se lahko zaplete, kadar imamo opravka z izdelki, kot so ***Maščevalci*** (*The Avengers*, 2012, Joss Whedon), kjer se tisti, ki stripov ne berejo, prejšnjih filmov o Marvelovih superjunakih pa niso videli, ne morejo znati v množici nastopajočih, ki bi jih morali poznati od prej, če bi hoteli zares uživati v njihovih najnovejših pustolovščinah.

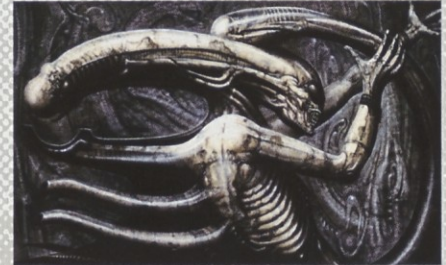
Fantastika v popularni kulturi je bila vedno odraz strahov, ki so bili aktualni v nekem določenem obdobju. Tako pri stripu kot pri filmu smo priča postopni metamorfozi, ki gre v smeri vedno večje kaotičnosti, temačnosti in brezupa. Zlo je obstajalo tudi prej, a nekoč se je vedelo, da vsaj superjunaki ne morejo izgubiti v boju proti svojim nasprotnikom. V stripih je tega obdobja že dolgo konec, tema se je spustila tudi nad nekdanj optimistične svetove Marvela in DCja, kjer superjunaki umirajo in se selijo v vzporedna vesolja. Vse to lahko z zamikom pričakujemo tudi na filmu: smrt Supermana in celotne ekipe

X-Menov, prav tako nas še čaka prizor, ko Bane zlomi hrbtenico Batmanu. Zdi se, kot da bi popularna kultura odražala nekakšno krčevito pričakovanje apokalipse, ki je vse bližje in v katero verjamejo pripadniki novodobnih gibanj, v skladu z motom »*The Time Is Now*« serije ***Millenium*** (1996–1999).

O bližini apokalipse nam govori tudi eno letošnjih filmskih presenečenj, sicer že pred tremi leti posneta ***Koča v gozdu*** (*The Cabin In the Woods*, 2011, Drewa Goddarda (soscenarist je režiser *Maščevalcev*, Joss Whedon). Priprava o skupini mladih, ki postane plen najrazličnejših pošasti, se izteče v pomenljiv finale: njihova smrt ni naključna, temveč je namenjena temu, da prepreči prebujenje starodavnih htonskih bogov iz izročila H. P. Lovecrafta. Film kot obredno žrtvovanje? Če je tako, potem je res najbolj prav, da v vlogi »kraljice matere«, vrhovne nadzornice poteka žrtvovanja nastopi Sigourney Weaver, poročnica Ripley iz ***Omega potnika***.



Alien proti Predatorju

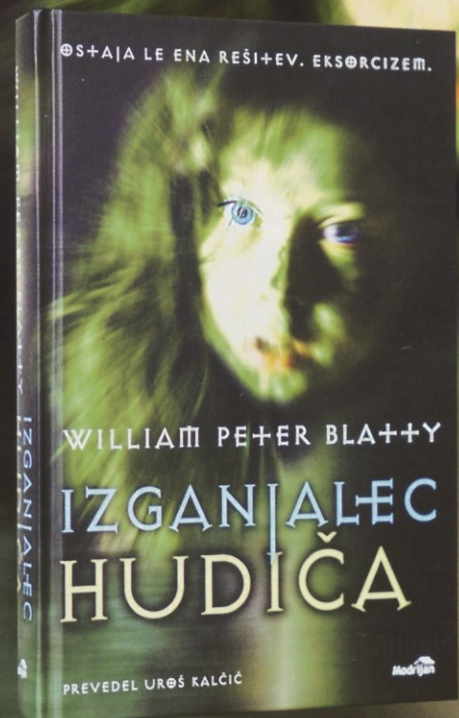
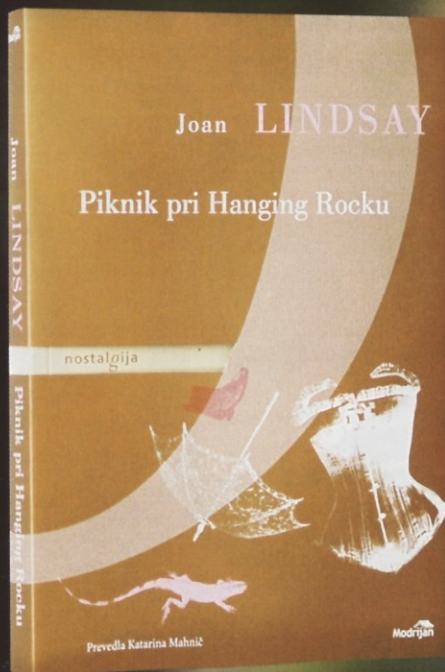


H. R. Giger: Necronom IV, 1976

VAS OB MISLI NA FILMA ŠE VEDNO SPRELETI SRH?

KULTNA ROMANA KONČNO V SLOVENŠČINI.

iz knjige
na film



Haptične podobe o ustavitvi izrednih stanj:

brezčasna gesta
bratov Dardenne
v filmu *Fant s
kolesom*

Nina Cvar

Nina Cvar

»Najine like želiva postaviti v situacije /.../, v katerih ugotovijo, da življenje nima cene, kar pa je v nasprotju s tistim, v kar so bili prepričani poprej,« je v enem od intervjujev dejal Luc Dardenne¹, ki z bratom Jean-Pierreom tvori sloviti belgijski režiserski dvojec, katerega začetki ustvarjanja, oblikovanja edinstvenega avtorskega podpisa segajo v 70. leta minulega stoletja, ko sta v domačem Liègu pričela s snemanji družbeno-angažiranih dokumentarcev, večinoma portretov ljudi iz delavskega razreda. Če sta se Dardenna v svojih dokumentarcih sprva pretežno osredotočala na zgodbe posameznikov, sta v nadaljevanju izrisovala zgodovino delavskega gibanja, pa tudi odpor proti nacizmu v dokumentarcu *Le chant du rossignol* (1978).

Dobitnika več uglednih nagrad, za *Rosetto* (1999) in *Otroka* (*L'enfant*, 2005) na primer prejmeta zlato palmo, sčasoma ugotovita, da jima dispozitiv fikcije ponuja več prostora za raziskovanje specifičnih, a za neoliberalni kapitalizem simptomatičnih situacij raztrganih socialnih vezi. A igrano produkcijo oblikujeta na sebi lasten način, z redefiniranjem filmskega realizma, ki ga je v njunem ustvarjalnem loku več kot petdesetih televizijskih dokumentarcev in igranih filmov potrebno razumeti v kontekstu novega realizma, za katerega je po Ginette Vincendeau značilno snemanje na nerazkošnih lokacijah,² zlasti pa fokus na realno, ki ga Jean-Pierre Jeancolas opredeli kot »realnost bližine«.³

Novi realizem naj bi bil povezan z vrsto svetovnih prizorišč, obenem pa je zaznamovan s fenomenom *novega svetovnega filma*, ob čemer omenjeni avtor še opozori, da četudi gre za globalno razpršen koncept, lahko sodobni francoski film, vključno z evropskimi območji rabe francoskega jezika, razumemo kot enega izmed njegovih žarišč, katerega ustvarjalke in ustvarjalci so ne glede na generacijsko pripadnost zaslužni za družbeno prenovno francoskega filma v 90. letih.⁴ Priča smo filmskemu ustvarjanju, ki bi ga lahko imenovali kar *francoski angažirani film*, za katerega je značilna vizualizacija perečih družbenih vprašanj, pri čemer ta beleži zgodbe ljudi z družbenega roba oziroma vse tiste, katerih usode so bodisi prepuščene nemilosti nevidnega, bodisi jih ustaljeni reprezentacijski režim predstavlja na način objektiviziranih žrtev.

Zavoljo izgradnje samosvojega avtorskega univerzuma, ki se med drugim zrcali v rafinirano etičnem pristopu k obravnavanju posameznikove usode, brata Dardenne zarisujeta skrajno humanističen horizont, v katerem ni prostora za cenen psihologičen moralizem. Svojih likov namreč nikoli ne postavita v situacije, ki bi izvajale kakršne koli sodbe. Ali kot je nekoč dejal Jean-Pierre: »Film ni sodna dvorana. /.../ Če začneva presojeti in obsojati najine protagoniste, za gledalca ni več prostora, da si sam ustvari svoje lastno mnenje.«⁵



Obljuba

Pravzaprav gledalci o protagonistih nikoli ne vemo veliko – šele skozi posamezne prizore, katerih odvoj poteka po razpoznavnem algoritmu zasnova/zaplet/razrešitev, si postopoma sestavimo sliko o njihovih življenjih, o odločitvah, ki jih sprejmejo, in o ceni, ki jo morajo zanje plačati.

Dardenovski liki so kot figure golega življenja, s katerimi upravlja antropološki stroj hiperkomodificirane družbe. Da bi gledalca soočila z realnostjo golega življenja, Dardenna svoje like vzpostavlja tako, da jih postavi v tisto, čemur Giorgio Agamben pravi izredno stanje. Koncept izrednega stanja se navezuje na vprašanje predpostavljanja človeškega, kar pa je vselej stvar odločitve, zaradi česar gre za prazno mesto, za mesto neopredeljenosti, ki se demonstrira skozi nenehno členitev med človeškim in živalskim, človekom in ne-človekom, govorečim in živim bitjem.⁶ Tisto, kar je torej določeno kot človeško, ni nič drugega kot *mesto odločitve*, prav zato se mora nenehno premikati oziroma dopolnjevati, a tisto, k čemur stremi, ni nič drugega kot življenje samo, golo življenje, ki je ločeno in izključeno iz samega sebe.⁷

Protagonisti v filmih bratov Dardenne so v uvodnem zapletu venomer ujeti v dispozitiv izrednega stanja. So zunaj tistega, kar je opredeljeno kot človeško, so izključeni, a hkrati so vključeni na način izključenosti, ki je notranje, saj se odvija znotraj življenja samega. **ŠE POSEBNO TRAGIČNA POTEZA NJIHOVIH EKSISTENC SO MAJHNA IZREDNA STANJA NJIHOVIH MEDSEBOJNIH RAZMERIJ, ZARADI ČESAR PA JIH S SVOJIMI RAVNANJI LE ŠE NADALJE MULTIPLICIRAJO.**

A ravno ta dvojna pozicioniranost izrednega stanja Dardennoma omogoča, da diagnosticirata izredno stanje kot širše družbeno-politično dejstvo, kar se med drugim zrcali v načinu kodiranja razmerja med singularnimi ravnaji posameznika in strukturo družbe kot celote. Prehajanje med obema perspektivama lahko označimo za eno od pglavitnih potez avtorskega opusa bratov Dardenne, ob čemer nobena od obeh plati ni v privilegiranem položaju. Odnos med njima je namreč odnos prežemanja, postopnega porajanja v vzpostavitev novega modusa realnosti, ki gledalca s pomočjo njegove aktivne investicije skozi edinstven dardenovski »estetski

1 Wolfreys, Jim: *Reality Bites*. Intervju, *Socialist Review*, december 2008, dostopno na: <http://bit.ly/MtuWAR>.

2 Vincendeau, Ginette: »Francoski film od 80. let 20. stoletja naprej.« *Knjiga o filmu*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka, 2007. Str. 204-206.

3 Povzeto po Šprah, Andrej: *Vračanje realnosti: novi realizem v sodobnem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011. Str. 160.

4 Ibid, str. 158.

5 Wolfreys, Jim: *Reality Bites*. Intervju, *Socialist Review*, december 2008, dostopno na: <http://bit.ly/MtuWAR>.

6 Agamben, Giorgio: *Odprto. Človek. Žival*. Ljubljana: Študentska založba, 2011. Str. 45.

7 Ibid.



Otrok

režim« sooči s turobno materialnostjo marginaliziranih eksistenc, s čimer se pripravi teren za subjektivacijo, preko katere gledalec postane delujoči del novega subjekta.

Poleg »ramenskega steadycama« so v kinematografiji bratov Dardenne izjemno pomembni dialogi, morda še toliko bolj glede na to, da Dardenna, z izjemo *Fanta s kolesom* (Le gamin au vélo, 2011), ne uporabljata filmske glasbe v *offu*. Njun odnos do filmskega ustvarjanja lahko ponazorimo z enim od Lucovih dnevniških zapisov: »Dolgi pogovori z Jean-Pierrrom o tem, kako bova v prihodnosti snemala filme. Eno je zagotovo: majhen proračun in enostavnost (zgodbina, dekor, kostumi, osvetlitev, ekipa, igralci)«. ⁸ Pričujoči citat jedrnato, a izjemno nazorno izpričuje minimalistični pristop bratov Dardenne, katerega temeljno določilo je enostavnost, a kot opozori Andrej Šprah, je njeno doseganje mogoče šele z izpopolnjenostjo celovite izkušnje. ⁹

Enostavnost se gradi v sinergiji premišljenega kadriranja, dolgih tišin in posnetkov (ti so v funkciji odpiranja gledalčevi interpretaciji) ter intenzivnih igralskih tehnik, ki evocirajo izrazito bližino fizične pojavnosti, tako rekoč vstajenje telesa. Dani prijemi prebijajo meje filmske izkušnje ustaljenega *reprezentativnega modela*, saj na njegovem mestu vznikata t. i. *estetški režim*, za katerega so po Jacquesu Rancièru značilne nove geografije vidnega, ki jim je moč slediti v že omenjeni telesni neposrednosti materialnosti, izraženi v t. i. haptičnih podobah. Te po Lauri U. Marks, raziskovalki migrantske, diasporne in eksilne avdiovizualnosti, stremijo k dostopu do svoje materialnosti, saj si želijo vplivanje fizičnega, ki zaradi nepredvidljivosti, povzročene zaradi edinstvenega razmerja s filmskim aparatom, znotraj katerega se prelamlja in se podvaja v materialnosti prezenca in čutnosti, onemogoča nadzor. ¹⁰

Občutek izgubljanja nadzora nad videnim in potekom dogajanja je izrazito prisoten v delih igrane produkcije bratov Dardenne, kar gre pripisati tako idejni kot formalni zasnovi njunih filmov. Glede na to, da so njuni protagonistke in protagonisti vselej soočeni

z na videz nepremostljivo prepreko, ki jo lahko premostijo le s spremembo optike in z gesto solidarnosti sočloveka, je dvoslojno postajanje, prehajanje prezentiranega na eni in gledalčevega odnosa do prezentirane filmske realnosti na drugi strani, čvrsto vpisano v dardenovski dispozitiv. Joseph Mai temu osciliranju pravi dvotirnost realizma čutne zaznave, ki ga gre razumeti v kontekstu t. i. senzualnega realizma, s katerim želi zaobjeti in opredeliti filme Dardenov. ¹¹ Za senzualni realizem je po Maiu značilno, da telesa in stvari pridobijo na pomenu, a so obenem manj kodirana, kar rezultira v specifični gledalčevi investiciji, ki telesa in stvari začne percipirati kot dejanska. ¹² Dejali bi, da gre za svojevrstno odprtost interpretacije, saj se ta po eni strani odpira v nove črte subjektivacije, po drugi strani pa je kot popkovina pripeta na dispozitiv haptičnih podob. A prav ta možnost odprtosti je tista, ki gledalcu omogoča, da se prepusti podobam, da ga ožarčijo na način evidence, hkrati pa mu še vedno pustijo dovolj prostora za distanco in prevpraševanje njegove lastne pozicije.

Fant s kolesom, film o dečku Cyrilu, ki ga je zapustil oče, se s svojo iskrenostjo in tenkočutnostjo nežno, a zanesljivo vtke v gledalčeve spominske sledi. Žlahtna realistična tradicija, ki s subtilno referenco na De Sicine Tatove koles (Ladri di biciclette, 1948) izriše brezčasno pripoved o iskanju starševske ljubezni, varnosti, pripadnosti, v končni instanci tudi zgodbo o preživetju v času vse večjih socialnih stisk, v marsičem nadaljuje z avtorskim podpisom bratov Dardenne, a ga hkrati še razširja oziroma pogloblja. Preoblikovanje realizma se v Fantu s kolesom odvija v stikanju z žanrom melodrame, navsezadnje tudi s formo pravljice. Vse to pa je v sozvočju z nekaterimi novimi avtorskimi odločitvami Dardenov, ki jih tudi neizostreno oko lahko hitro opazi. Če so bila druga njuna dela, začeni s filmom Obljuba (La promesse, 1996), s katerim nase prvič opozorita tudi širšo javnost, posneta v turobno bledikavih barvah, je Fant s kolesom odet v poletne odenke. Prav tako Dardenna v svoj filmski svet postavi nekatere nove igralske obraze, ki jih celo pospremita s kratkimi glasbenimi izseki. A na vse te spremembe ne gre gledati kot na dejanske spremembe. Bolj kot za odklon gre za potrditev tistega, kar brata Dardenne vseskozi že sta. Čeravno je Fant s kolesom morda res njun najbolj optimističen film doslej, jima prav element optimizma omogoča, da izredno natančno sondirata globalno izredno stanje, v katerem smo se znašli. Še več. Prav ta vedrina optimizma je tista, ki tako rekoč zaustavi antropološki stroj, ki proizvaja izredno stanje, in to v trenutku njegove absolutne ponorelosti radikalnega proizvodnje skrajne podobe človeškega in nečloveškega. Poletna vedrina in čudežnost družinske sreče Fanta s kolesom sta tako do bolečine natančno haptično utelešena, predvsem pa sta izraz ne vulgarizirane dardenovske geste, katere sekvenca resnice je, da v času, v katerem naj bi se zgodovina bojda že davno končala, sledimo nemožnemu, ki pa je povsem realno.

8 Dardenne, Luc v Lavers, Georgina: *The Dardenne Brothers*. Dostopno na: <http://bit.ly/LxMbl1>.

9 Šprah, Andrej: *Vračanje realnosti: novi realizem v sodobnem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011. Str. 160.

10 Povzeto po Šprah, Andrej: *Vračanje realnosti: novi realizem v sodobnem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011. Str. 290.

11 Mai, Josphe v Šprah, Andrej: *Vračanje realnosti: novi realizem v sodobnem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011. Str. 291.

12 Ibid.

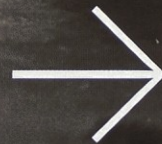
Kubrick:

Arjan Pregl

geneza režiserja iz fotoreporterja



Razstava *Stanley Kubrick - Fotograf*
v bruseljskem Royal Museum of Fine Arts
(21. 3.-1. 7. 2012)

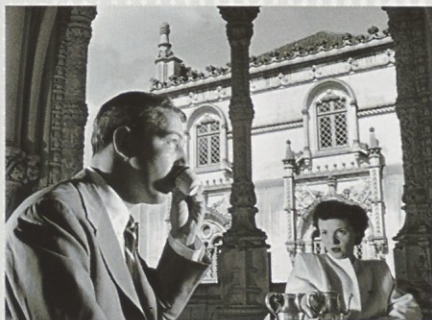


Columbia University in New York City, 1948. Courtesy Museum of the City of New York, Look Magazine Archive

Poznate tisti vic? Steven Spielberg umre in pride v nebesa. Tam mu nadangel Gabrijel pove, da so Bogu zelo všeč njegovi filmi in bi mu zato rad ustregel, če ima kakršnokoli željo. Spielberg reče: »Torej, vedno sem želel spoznati Stanleyja Kubricka.« Gabrijel ga pogleda: »Steven, od vseh stvari, ki bi si jih

lahko zaželel, zakaj si izbral prav to? Saj veš, da Stanley ne sprejema obiskov.« »Ja, no, rekel si karkoli,« odvrne Spielberg. »Oprosti, tega res ne morem,« reče Gabrijel in mu začne razkazovati nebesa. Takrat zagledata bradatega moškega v vojaškem jopiču na kolesu. In reče Spielberg Gabrijelu: »O, moj

bog, poglej, tamle, tisto je Stanley Kubrick! Ga ne bi mogla samo ustaviti in mu reči živijo?« Gabrijel potegne Spielberga vstran in mu reče: »To ni Stanley Kubrick, to je Bog – samo misli, da je Stanley Kubrick.«



Portugalska, 1948. Courtesy Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington DC

Vic je napisan na ogledalu kavarne v Whitechapel Gallery v Londonu.¹ Pred dvema mesecema smo se ob njem pogovarjali s kolegi. Razmišljali smo, kdo bi v svetu vizualne umetnosti v tem vicu zamenjal Kubricka. Verjetno Duchamp, smo menili.

Pa to ni edini primer, ko sem se »srečal« s Kubrickom izven kinodvorane. Pred osmi mi leti sem dobil umetniško rezidenco v Berlinu. Priletel sem zvečer, na letališču so izgubili prtljago in sploh se je vse začelo precej neobetavno, potem pa sem po spletu naključij spoznal Francija Slaka. Priletel je z istim letalom, le da njemu niso izgubili prtljage in še čakali so ga predstavniki ambasade. Prisedel sem v avto in tako smo se vozili po nočnem Berlinu, jaz pa sem režiserju zastavljal, vsaj tako se mi je zdelo, rahlo provokativna vprašanja o Kubricku. Namreč, v čem se *2001 – odiseja v vesolju* (2001: A Space Odyssey, 1968) razlikuje od originalne TV-serije *Zvezdne steze* (Star Trek, 1966–1969). In predvsem to, kako da *Odiseja* še vedno deluje povsem sodobno, medtem ko so tedanje *Zvezdne steze* takšna smešna maškarada?

Tovrstne anekdote zagotovo vplivajo na dojetje »lika in dela« določenega umetnika. Posebej če gre za umetnika, katerega »lik« je postal še za časa življenja tako enigmatičen, istočasno omalovaževan in poveličevan. Takšen je postal poleg drugih razlogov tudi zato, ker je imel Kubrick nad svojimi filmi popolno avtorsko kontrolo in jo je želel imeti tudi kasneje, ko so filmi že odšli »iz njegovih rok«.²

1 Del prostorske postavitve Liama Gillicka - Adjustment Filter (2009).

2 Pričevanj je mnogo. Ko so na primer The Beatles hoteli uporabiti neke odvečne posnetke iz filma *Dr. Strangelove* (Dr. Strangelove or: How

Skratka, na dojetje umetniškega dela vpliva res veliko dejavnikov. Prav to se zgodi z obiskom razstave Stanley Kubrick – fotograf, ki je trenutno na ogled v bruseljskem Royal Museum of Fine Arts. Ne moremo si namreč kaj, da ne bi ob fotografijah stalno razmišljali o tem, če in kako je fotografija vplivala na Kubrickovo kinematografijo. Zelo težko jo vidimo izven tega konteksta. Lahko bi celo rekli, da je barthesovski punctum, ta detajl, ki gledalca »prebode« in se ga čustveno dotakne, rezerviran za asociacije na ta ali oni detajl iz Kubrickovih kasnejših filmov.

A vrnimo se še k osebni biografiji, tokrat njegovi. Leta 1941 je Jacques Leonard Kubrick svojemu sinu podaril fotografski aparat. Mladega Stanleyja šola ni preveč zanimala, fotografija pa ga je takoj popolnoma prevzela. Začel je objavljati v šolskem časopisu, že čez tri leta pa je dosegel prvi resni profesionalni uspeh. Fotografijo zaljubljenega prodajalca časopisov, obkroženega z naslovnici časopisov, ki naznanjajo smrt ameriškega predsednika Roosevelta, je prodal reviji *Look*, visokonakladni publikaciji s poudarkom na fotografiji. Leto kasneje so ga zaposlili in tako je postal najmlajši fotograf v zgodovini revije. Zanje je delal naslednjih pet let, posnel 14.000 negativov, od katerih so za objavo izbrali material za okoli 300 fotografskih »zgodb«.

Verjetno je tudi zaradi te obsežne izkušnje kasneje dejal, da nikoli ni imel težav z vizualnim vidikom svojih filmov. In tudi: »Fotografija mi je brez dvoma pomagala narediti prve korake k filmu. Da ga narediš čisto sam, kar sem na začetku počel, ti ni treba vedeti veliko stvari, moraš pa se spoznati na fotografijo.«³ Prve prave »korake k filmu« je naredil s krajšim dokumentarcem o boksarju Walterju Cartierju *Dan obračuna* (Day of the Fight, 1951), o katerem je fotografski prispevek za revijo objavil že leto prej. Za tem je posnel še dva dokumentarna filma, pustil službo pri *Looku* in z lastnimi sredstvi posnel

I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964), se ni strinjal, saj naj bi njihov video videlo ogromno ljudi in bi bili potem njegovi posnetki videti kot »stock footage«. Leta 1975 je tožil producete znanstvenofantastične serije *Space: 1999* (1975–1977), ker naj bi bil naslov preveč podoben naslovu *2001 – odiseja v vesolju* ...

3 Draguet, Michel: Stanley Kubrick – A travers le miroir obscur des photographes. V: *Stanley Kubrick – Photographer*. Gruppo Editoriale Giunti, 2012. Str. 29.



Rocky Graziano, 1950. Courtesy Museum of the City of New York, Look Magazine Archive

prvi igrani film *Strah in poželenje* (Fear and Desire, 1953), ki pa se mu je kasneje odrekel.⁴

Svoje fotografije Kubrick ni razumel kot »visoko umetnost«, ki bi na primer sodila v muzej lepih umetnosti, ampak kot sredstvo za pripovedovanje zgodb, namenjenih najširšemu občinstvu. Zato se njegovo delo velikokrat primerja z Walkerjem Evansom (1903–1975), fotografom velike gospodarske krize 1929. Še bolj neposredno povezavo lahko povlečemo z Arthurjem Felligom (1899–1968), ameriškim fotografom avstrijskega porekla, bolj znanim pod psevdonimom Weegee. Znan je bil po tem, da je prestrezal policijske klice in je tako na kraj zločina velikokrat prišel prvi in fotografiral.⁵ O svojem delu je v avtobiografiji napisal: »Umetnost fotografiranja je, da pokažeš, kako v mestu z 10 milijoni prebivalcev ljudje živijo v popolni samotni.« Stavek, ki bi ga z lahkoto pripisali Kubricku. Govora je seveda o New Yorku, ki je bil v veliki večini tudi okvir in kulisa Kubrickovih fotografij. Prebivalci, ki jih je Kubrick fotografiral, pa so bili predstavniki vsega družbenega spektra Amerike tik po 2. svetovni vojni: igralci, zdravniki, zaljubljenici, pacienti v zobozdravstveni čakalnici, cirkusanti, obiskovalci razstav ...

Prispevki v reviji *Look* so temeljili na fotografiji. A ta ni služila, kot je bilo do tedaj običajno, samo za ilustracijo besedila. Bilo je prej nasprotno. Glavno »zgodbo« dejansko pripoveduje niz fotografij, besedilo pa jih spremlja, zelo podobno kot off glas filma noir, ki ga je Kubrick kasneje redno uporabljal.

4 Štel ga je za amaterski poskus in poskušal čim bolj omejiti njegovo distribucijo.

5 Kasneje je pri filmu *Dr. Strangelove* sodeloval kot svetovalec za posebne učinke, po njem pa naj bi Peter Sellers celo prevzel naglas za vlogo Dr. Strangelova.

Nekateri Kubrickovi prispevki, na ogled tudi na razstavi, so bili izrazito narativno zastavljeni. Takšna je serija fotografij o Mickeyju, 12-letnem fantu iz Brooklyna. Spremljamo ga v šoli, kasneje na ulici, kako s čiščenjem čevljev služi denar za preživljanje svojih bratov in sester, kako odnaša velike vreče perila v pralnico, nato kako žalostno gleda filmski plakat in na koncu, kako na strehi nasmejan preganja golobe, te simbole svobode, ki je zaradi socialnih razmer ne more doseči.

Serija z igralcem Montgomeryjem Cliftom ni tako narativna, si je pa s serijo o Mickeyju podobna v tem, da se v obeh čuti konstruiranost poz in izrazov na obrazih. Lahko bi rekli celo režiranost. Ta se pojavi tudi v drugih serijah in tu je jasna navezava na Walkerja Evansa, čigar protagonisti na fotografijah o veliki gospodarski krizi so se vedno zavedali pogleda njegovega fotoaparata. Po drugi strani pa je Kubrick uporabljal tudi izrazito drugačne prijeme. Ponoči se je vozil z avtobusom, hodil po newyorških ulicah s fotoparatom pod plaščem in fotografiral ljudi, kako se vračajo z dela, dremajo na avtobusu, se sem ter tja srečajo s pogledi in se jim na ustih nariše rahel nasmeh. V tej spontanosti je seveda bližje Weegeeju.

Mnogokrat pa v prispevkih združi oba prijema. Na Portugalsko spremlja mlad premožen par pri njunem spoznavanju tuje dežele. Prizori v hotelski sobi, restavraciji in pri ogledu arhitekture so izrazito nastavljeni, prizori »neokrnjenega« življenja domačinov, navad in od urbanizacije in industrializacije še nedotaknjene vasice, pa so zopet posneti neopazno, spontano. Reportažno soočenje posnetkov pove še mnogo več kot posamezne podobe. Ne samo, da mlad par igra, »nosi masko« mladoporočencev, ampak se zaradi jukstapozicije fotografij izkaže za konstruiranega tudi njun buržoazni pogled na »eksotično« deželo.

Tudi mlado igralko Betsy von Furstenberg fotografira v visoki družbi, na plesu, pred ogledalom, z besedilom za filmsko vlogo v roki ... Vidi se, da se v vsakem trenutku zaveda pogleda drugih. Seveda ne moremo



Columbia University in New York City, 1948, Courtesy Museum of the City of New York, Look Magazine Archive

mimo asociacije na film *Barry Lyndon* (1975). Kot je seveda znano, je za snemanje Kubrick uporabil posebno lečo,⁶ da bi lahko snemal le ob svečah in naravnih svetlobi. Posledica je bila izguba globine, tako da so podobe videti izrazito sploščeno, »slikarsko«. Kar pa se je seveda odlično ujelo z vsebino filma, kjer mladi povzpetic, tako kot vsa visoka družba, zelo redko kaže čustva. Ljudje so reducirani na podobo, na površino, ki pa veliko pove o globini in vzvodih tistega časa.

Kubrick je obvladal »abecedo« fotografije. Svetlobo, senco, detajl, kader, izrez je uporabljal različno za različne namene. Za dramatičen dvoboj je povečal kontraste in tako se je dvoboj istočasno vršil med boksarjema ter med svetlobo in temo, prispevek o znamenitem policijskem vozilu Paddy Wagon je kadriral kot policijski film, z bližnjimi plani pištole v rokah, zapornike, ki so jih peljali v avtomobil, pa je je obdal z veliko praznega prostora, mogoče napovedujoč dolgo kontemplacijo, ki jih je čakala v zaporu.

Kot rečeno se je Kubrick zavedal tudi »pogleda« fotoaparata. Eno so bile režirane fotografije, drugo spontane, pri nekaterih pa gledalca postavi v vlogo voajerja. Skupaj s fotografom se najdemo v slačilnici plesalke med ličenjem, rahlo zadržujemo dih, ko gledamo žensko s kupom knjig, kako se negotovo spušča po stopnicah. Kot da nismo več nezainteresirani gledalec, ki ocenjuje

6 Lečo Zeiss f0.70 je v namene snemanja pristanka na luni razvila Nasa.

takšne ali drugačne kakovosti posnetka pred sabo, ampak postanemo skoraj udeleženci v dogodku. V podobno vlogo nas bo kasneje večkrat postavljali v svojih filmih.⁷

Pri seriji fotografij o živalskem vrtu bi lahko celo rekli, da glavni protagonist postane prav pogled. Na prvi fotografiji varno, od zunaj opazujemo žirafa, na naslednji se znajdemo že znotraj kletke krotilca tigrov, naše nelagodje se poveča, na naslednji pa smo prestavljeni noter, ob opico v kletki. Množica ljudi na drugi strani gleda naravnost ... v nas. Pride do popolnega lacanovskega obrata, ko gledalec postane gledani.

Seveda lahko najdemo cel kup navezav na kasnejše Kubrickove filme: deklici na portugalski seriji sta na las podobni dvojčicam iz *Sijanja* (*The Shining*, 1980), profesor na Columbia University bi brez težav nastopil v filmu *Dr. Strangelove*, boksar je bil tako ali tako povod za prvi Kubrickov film, Alex iz *Peklenske pomaranče* leži po večeru nasilja na svoji postelji zelo podobno kot Montgomery Clift v spodnjem perilu v vlogi težavnega mladega igralca, napis najstnice »I HATE LOVE« s šminko na vrata kot da napoveduje napis dečka Dannyja na vrata svoje matere »REDRUM«⁸ ...

A te asociacije so bolj kot ne bežne in niso ključne za razumevanje ne Kubrickove fotografije ne kasnejših filmov. Pri dobrih fotografijah prenehamo iskati vzporednice s »Kubrickom«, odpadejo tudi vse anekdote z začetka. Zagledamo kompleksne in vizualno »pametne« fotografije, ki govorijo o osamljenih ljudeh znotraj vele mest, o maskah, ki jih nosijo, o boku in cirkusu kot metaforah za življenje, in skozi fotografije razmišljamo, da nikoli nismo le zunanji opazovalci dogajanja okoli sebe, da smo vedno tudi voajerji, vedno soudeleženi in tudi gledani.

In točno takrat, ko vidimo fotografije kot povsem avtonomne, pristanemo v samem jedru Kubrickovih kasnejših filmov.

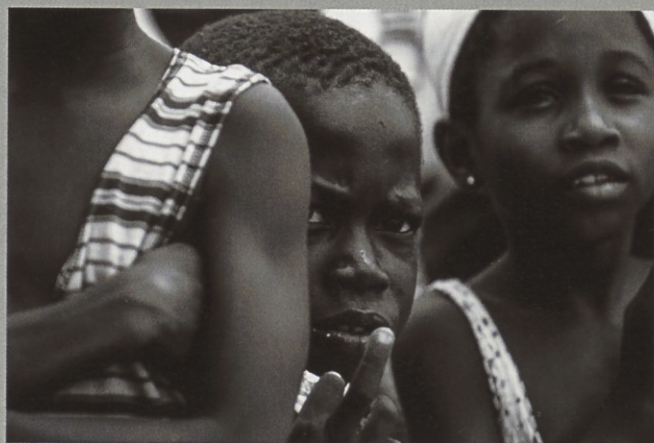
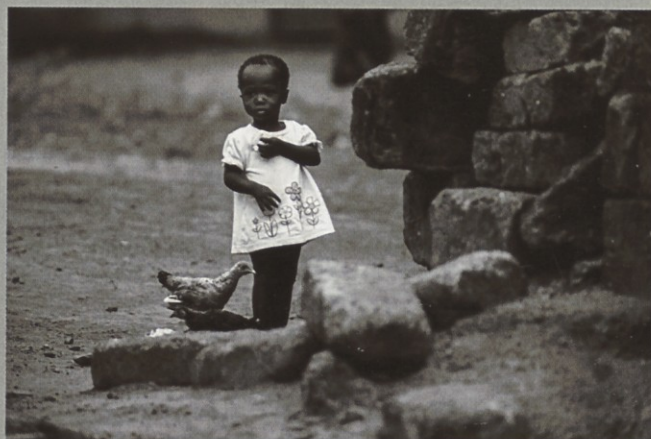
7 Npr. v filmu *Morilčev poljub* (*Killer's Kiss*, 1955) skupaj z boksarjem skozi okno opazujemo žensko, ki se slači; voajerizem je tako ali tako ena izmed osrednjih tem filma *Široko zaprte oči* (*Eyes Wide Shut*, 1999), v *Peklenski pomaranči* (*A Clockwork Orange*, 1971) pa postanemo do neke mere celo »sostorilci«, ko se zavemo, da sočustvujemo z mladim nasilnežem.

8 Calabrese, Omar: Kubrick et l'art des images. V: *Stanley Kubrick – Photographer*. Gruppo Editoriale Giunti, 2012. Str. 41–47.

KUBRICK SE JE ZAVEDAL TUDI »POGLEDA« FOTOAPARATA. ENO SO BILE REŽIRANE FOTOGRAFIJE, DRUGO SPONTANE, PRI NEKATERIH PA GLEDALCA POSTAVI V VLOGO VOAJERJA.

Združenje filmskih snemalcev predstavlja

Janez Stucin



»Isn't it enough to see that a garden is beautiful without having to believe that there are fairies at the bottom of it too?« Douglas Adams

Super je pisati o sebi ali sebi sorodnih »rečeh«. Predvsem, če ne veš, kaj pisati, in se v osnovi ne ukvarjaš s pisanjem, ampak s podobami. Premikajočimi ali tistimi, ki so pri miru. Težko najdem v svojem preluknjanem spominu trenutek, ko sem se zares srečal s fotografijo ... Najbrž nekje v osnovni šoli ... Zagotovo pa sem se rodil v svet, v katerem je že obstajala. Tako kot danes mulci privekajo v svet tablic, dlančnikov, gesel in ostalih elektronskih bremen. Vse je že znano, logično in povsem normalno ... Telefonskih številčk prijateljev žal nihče več ne ve na pamet. Pa tudi relevantne niso zares, saj so v spominu ene od naprav, ki jih vlačimo po žepih.



Kar upam, da bo obstalo brez gesel in brez digitalij, so fotografije. Amaterske in profesionalne. Slabe in dobre. Predvsem tiste v albumih, ki se jih lahko prime v roke. Abšlesane in pripopane na karton. Tiste, ki jih nekateri še listajo s svojimi babicami in dedki ... Tudi tiste, ki plavajo po svetovnem spletu. Samo, da so ... In beležijo časprostor.

Izročila Auschwitza

Boris Pahor in nemogoči pogled

Marko Bauer



Hirošima, ljubezen moja

»Literature koncentracijskih taborišč se ne napada.« je zapisal Georges Perec v eseju o Robertu Antelmeju. Tudi če pravilo velja, ne velja za film. Pred *Schindlerjevimi seznamom* (*Schindler's List*, 1993, Steven Spielberg) je bil *Kapo*¹ (Kapò, 1960, Gillo Pontecorvo), Rivettova² obtožba se je glasila: »A poglejmo posnetek v *Kapo*, v katerem Riva stori samomor tako, da se vrže na elektrificirano bodočo žico: človek, ki se odloči, da se bo v tem trenutku s tracking shotom približal mrtvemu telesu, ga nanovo uokviril – s skrbno postavitvijo dvignjene roke v vogal zaključnega frejma – ta človek je vreden najgloblje prezira.« Serge Daney ga ni zaradi teh vrstic nikdar videl. Nil Baskar je med predavanjem o kanonih na *Ekranovi šoli* 2006 relativiziral to absolutnost: morda gre za abjekcijo, a tudi (ali še bolj) za konkurenčni boj avtorskih politik.

Pred *Kapom* je bil *Veliki diktator* (*The Great Dictator*, 1940, Charles Chaplin), s katerim se Adorno ni mogel pomiriti: »Tudi Veliki diktator izgubi satirično moč in zagreši napako v prizoru, ko judovsko dekle može SA drugega za drugim tolče s ponjavo po glavi, ne da bi jo zato raztrgali na koščke.« Boris Pahor se navezuje: »Charlie Chaplin. Izjavil je, da bi

drugače podal svojega Diktatorja, ko bi bil vedel za uničevalsko početje v vojnem času. Mislil si, kako sem bil razočaran, ko sem gledal film. Odklanjal sem ga.«³ Namesto tega se vedno znova zateka k filmoma *Noč in megla* (*Nuit et brouillard*, 1955, Alain Resnais in Jean Cayrol) ter *Hirošima, ljubezen moja* (*Hiroshima mon amour*, 1959, Alain Resnais in Marguerite Duras), glede slednjega pravi: »Ne pomnim, da bi me emocionalno kaj bolj vrglo iz tira. Predvsem tista raztrganost, ki je eksistencialna in hkrati tudi moja osebna, spominska.«⁴ Literatura/kinematografija lazarjev, povrnjenec, ki pričajo: »Videli, preživeli smo stvari, ki jih vi, ljudje, ne bi verjeli.« Zatorej: »Tu n'as rien vu à Hiroshima.« Pahor se v nekropolis vrne z Evgenom Bavčarjem, slepim fotografom, kot bi stavil na dvojno zanikanje in vendar ne verjel v možnost transferja: »A to so bili navsezadnje samo zunanji pripomočki, samo objekti za fotografa, notranji svet tistih prebivalcev pa bo za zmeraj zaklenjen pred objektivom. Tudi pred Bavčarjevimi, čeprav utegne komentirati ta krematorijski svet tako, kot ga ni še nihče. Tudi Resnais ne.«⁵

Po Auschwitzu biti človek za določeno misel preneha biti merilo, nadomesti ga postajanje nečesa (neskončno) večjega ali/in manjšega. Pahor se človečnosti ni pripravljeno

odreči: kazati, kazati stvari, ni dovolj. Ne le da si predstavlja, da je še naprej mogoče pisati poezijo (in živeti), od nje pričakuje, terja epskega avtorja, avtorja epa, Dantega. So ga avantgardisti (Kermauner & co.) zato obravnavali kot tradicionalista? Ima Auschwitz lahko eno samo metanaracijo, master narrative, mar se temu ne zoperstavlja množstvo glasov: Celanov, ki se komaj še toliko dvigne, da bi izrekel karkoli, lomi se, mutira v tišino; Perecov, katerega samoizražanje je načrtno inhibirano s falsifikacijami in oulipovskimi omejitvami; Améryjev, ki revitalizira resentment, tudi zoper filozofijo, njeno vseveljavno, nezainteresirano spekulativnost, rana mora ostati odprta; Kertészjev, ki z Dantajem ne bi imel kaj početi, saj lager zanj ni pekel⁶ ... Glede *Shoah* (1985, Claude Lanzmann) Pahor molči.

Se le zdi, da bi se utegnil strinjati s H. G. Adlerjem, ki je dejal, da bi Beckett, če bi bil v Auschwitzu, pisal »drugače, bolj pozitivno«? Adorno te izjave ni nehal ironizirati. Konkurenčni boj avtorskih politik. Auschwitz in njega izročilo: posel ga je preživel.

Skarabej v srcu

Večer je in predmeti so izgubili svojo ostrino. Naši potniki so v kinu; Švedinjo sem spoštljivo pospremil do blagajne; da bi se zadnji trenutek ne premislila. In razumem

6 »O peklu taborišč – je odgovoril, nakar sem mu jaz povedal, da pa o tem sploh ne morem nič povedati, kajti pekla ne poznam in si ga niti predstavljati ne bi znal. Potem pa je on izjavil, da gre samo za tako prisposodbo. – Ali si koncentracijskega taborišča – je vprašal – ne predstavljamo najbolj s primerjavo s peklom? – in jaz sem mu, medtem ko sem s peto risal nekašne kroge v prah pod seboj, odgovoril, da si to lahko le vsakdo zase in po svoje predstavlja, da pa si jaz pri tem lahko v vsakem primeru predstavljam samo koncentracijsko taborišče, ker tega malo bolj poznam, pekla pa ne. – Ampak, recimo, če bi vendarle? – je vztrajal, jaz pa sem mu še po nekaj novih krogih takole odgovoril: – Potem bi si ga predstavljal kot kraj, kjer se ni mogoče dolgočasiti – čeprav se je bilo, sem dodal, v koncentracijskem taborišču možno, tudi v Auschwitzu – seveda, pod določenimi pogoji.« Str. 209 v *Brezusodnost*; Študentska založba, Ljubljana, 2003.

1 V *Skarabeju v srcu* (*ladijski dnevnik*; Obzorja, Maribor, 1970) se Pahor sreča z Edith Bruck, »svetovalko za taboriščno ozračje« pri *Kapu*. Ne gre pozabiti, da je šlo za italijansko-francosko-jugoslovansko produkcijo.

2 Pahor se odpravi gledat Rivettovo *La belle noiseuse* (1991) na str. 319–320 v *Slovenska svatba*, *dnevniški zapiski 1990–1992*; Obzorja, Maribor, 1995.

3 Str. 116 v *Notranji odmevi, občasni zapiski 1996–1999*; Mladika, Trst, 2003.

4 Str. 322 v *Napoved nove plovbe, dnevniški zapiski 1986–1989*; Obzorja, Maribor, 1992.

5 Str. 458 v *Slovenska svatba*.

tudi željo, da se človek v mestu, ki ga je pravkar spoznal, preda čaru podob na platnu in takó združi nenavadnost okolja z novim odkritjem v domišljijem sveta. Vendar ima ekranska hrana po navadi za domišljijo zelo malo kalorij, medtem ko se katerokoli mesto pokaže v ponočnih sencah v bolj mehkih, a hkrati tudi bolj izrazitih reliefih. Posebno če imajo ciprske nizke stavbe namesto strehe teraso, kjer se zbrana družina pogovarja z gosti ob ledenih čašah, ki se svetijo v odmaknjeni luči. /.../

Sedla sva pod mlado cipreso, ki je bila zavoljo redkih vej bolj grm kot drevo, in jaz sem se, najbrž zato, ker je bila pokrajina kakor zaznamovana po davnem razbeljenem pustošenju, spomnil na ljubimca v scenariju *Hirošima, ljubezen moja*. Videl sem, kako se Emmanuelle Riva pogovarja z Japoncem, videl njene prste, krčevito zapičene v kožo njegovega golega hrbta; a obenem sem sledil njenemu dialogu v knjigi Marguerite Durasove. Kupil sem si jo, da bi scenarij bral počasi, ker je sijajen prikaz krivičnosti človeške pozabe, a hkrati nenavadno pesniški slavospjev ljubezni. Saj jo uveljavljata dva človeka, ki sta prišla z nasprotnih koncev sveta in se bosta po srečanju na hirošimskih ranjenih tleh spet za zmeraj razšla. In enkratnost srečanja je prav v doživetosti ljubezenskega najdenja, ki je kljub popolnosti predaje obsojeno na razhod. Nobena višja sila tega ne zahteva, vse je odvisno od zavestne odločitve, zato občutek raztrganosti nepotešenosti do kraja poruši lagodno urejenost gledalca. V prizorih navidezne odtujitve in napovedi slovesa je Resnais nadvse umetniško močen, napetost se ne poraja iz zapletenosti dogodkov, katerih skorajda ni, ampak iz duševnih silnic. In film je v sekvencah druge polovice povečini nem, tako da govorijo poteze in predmeti. A z Niko sva poudarila podobnost svojega primera predvsem v prihodu iz tako oddaljenih dežel. Ona nima za sabo tako neusmiljene preteklosti kot junakinja v filmu, a je, čeprav nedolžna, povezana z zemljo uničevalcev, medtem ko je v mojem spominu nedopovedna pokrajina niča, ki je mogoče dosti bolj pošastna kakor fosforescentni konec hirošimskih skeletov. Zato imava tudi midva tako ozadje, da lahko upravičeno prestreževa zase nekaj sredozemske svetlobe. A zavoljo francoske avtorice scenarija je pogovor prešel na pariške ulice. /.../



Veliki diktator

Zato ti žrtvovani množici lahko postavi spomenik samo književno delo. Povrnjenci bi morali imeti med sabo Danteja dvajsetega stoletja, da bi vrnili obličja brezimnim trumam, ki so pred žrelom večnega uničenja morale slediti usihanju nagih človeških udov. Morali bi imeti pesnika, ki bi izpovedal golo in osamljeno človeško misel pred neskončno razsežnostjo zla. Naloga pa je težavna, ker opis taboriščnega reda, vešal, peči, gnilobe, hodečih skeletov, plinskih celic ne bi smel ostati na površini optičnega realizma, ampak bi se moral predvsem poglobiti v pošastno izgubljenost človeške zavesti. Tukaj pa postanejo tla nenadoma spolzka. Zakaj vsak poskus obnovitve duševnih prepadov bi bil obenem vdor v območje samotnega, puščavskega *molka*, v katerega je bil posameznik pogreznjen kakor v gluho, breztežno kabino batiskafa. Opisati bi bilo treba *molka*, pretresenost v *molku* posameznega srca in anonimnosti in ognju posvečene množice. Resnais je to razumel in v filmu poskusil, a je uporabil samo predmete; njihov molk je seveda zelo zgovoren, vendar ne more nadomestiti človeškega.

V filmu Orsona Wellesa se junak v smrtni nevarnosti spomni predmeta iz svoje mladosti. Zame bi bil lahko tak nenavaden predmet lesena krogla, ki so jo dali nam otrokom, ko je umrl stanovalec v četrtem nadstropju. Velika je bila kakor lubenica. Zelo gladka in svetla krogla, ki se je lahko odvijala, da sta se ločili dve polovici. Znotraj je bila votla in v nji so bile šibre. Rajniki je moral po kosilu ležati in si s kroglo masirati trebuh. Mi pa smo rajši porabili šibre. Napolnili smo z njimi usta in jih streljali v šipe.

Notranji odmevi

Dnevnik *Figaro*, ki ga ne kupujem, je večkrat bolj privlačen kot *Le Monde* v načinu, kako ponuja zanimiva dogajanja. Ko ga vzamem s pulta in se odpravim v zajtrkovalnico, pustim po navadi ekonomsko, na roza papirju natisnjeno prilogo na svežnju. Mogoče se bo, si mislim, trgovski potnik, za katerega ne bo več časnika na razpolago, zadovoljil s poslovnimi novicami. A kdaj si le tudi sam ogledam naslove, ko pa kateri zbudi moje zanimanje, odtržem stran za branje v vlaku ali celo na ti barkovljanski rebri. Dolgoletna praksa, ki je nastala ob urejanju *Zaliva*.

No, tak naslov, ki je zadnjič odločil, da je šla odtrgana stran z mano, je bil *TF 1: deux minutes de pub qui valent l'or*. A tudi tidve minuti oglasov, ki sta zlata vredni, bi me verjetno ne zanimali, ko bi ne bil tisti naslov nad podobo filma Stevena Spielberga *Schindlerjev seznam*. Zaradi esesovskega častnika pred vrsto jetnic sem prebral vsebino.

Zelo preprosta je: Oddajanje filma je bilo dvakrat pretrgano (to 27. aprila), prvič 6 minut in 15 sekund, drugič 6 minut in 14 sekund. Za prvi oglasni spot, kot mu pravijo, je dodatni zaslužek znašal 2.239.000 frankov, za drugega pa 1.587.000 frankov.

Seveda, ni govor samo o tistem filmu s taboriščniki, članek navaja tudi druge naslove; potrebno pa ga je pohvaliti, da je podčrtal tisto ne preveč spodbudno resnico, kako tudi podobe viška zla lahko nesejo zlata jajca. In to prav zaradi računске misli glede števila gledalcev.

In memoriam Peter Carsten

(1929-2012)

Milan Ljubić

S Petrom Carstenom sva se spoznala davnega leta 1957 na terasi hotela Riviera v času 5. festivala jugoslovanskega filma v Pulju. Prišel je z delegacijo Bavaria filma z ekipo igralcev in poslovnežev. Med igralci oziroma bolje rečeno igralkami je izstopala prikupna Francozinja Isabelle Coray, ki se je vzpenjala po stopnicah popularnosti. Bila je nekoliko zadržana, za razliko od družabnega Petra Carstena, ki je hitro našel stik s sogovorniki. To je bil čas nastanka nekaterih filmskih uspešnic, ki so bile posnete na Jadranu, v Sečoveljskih solinah *Kruh in sol* (La ragazza della salina, 1957, František Čap) in na Kornatih *Velika sinja cesta* (La grande strada azzurra, 1957, Gillo Pontecorvo) oba v sodelovanju z jugoslovanskim partnerjem Triglav film. Prvi film, ki ga je Carsten posnel na slovenski obali, je bil Čapov *V začetku je bil greh* (Am Anfang war es Sünde, 1954), sledil je *Kruh in sol*, na jugoslovanski strani Jadrana je posnel še film *Veliko sinjo cesto* z Yvesom Montandom in Alido Valli, sicer rojeno Puljanko. Verjetno se je v tem času rodila njegova simpatija do Pirana in morja, ki ga je v 70. letih pripeljala do tega, da se je za stalno naselil v Luciji, potem ko se je v tretje poročil s Slovenko.

Peter Carsten se je še ne dvajsetleten namenil biti gledališki igralec v Hannoveru v Mladinskem gledališču, kjer ga je spoznal Artur Aco Brauner, poljski Jud iz Lodza, ki so

ga Nemci med prvimi kot mladeniča pripeljali v koncentracijsko taborišče Auschwitz, kjer je preživel do nemške evakuacije taborišča in še golgoti pohoda taboriščnikov na zahod. Morda je bil edini taboriščnik, ki se ni vrnil domov, saj doma ni imel več nikogar. Ostal je v porušenem Berlinu prepričan, da se bo to mesto moralo na novo razviti. Posvetil se je filmski produkciji, postavil na noge berlinske filmske ateljeje CCC, odkrival mlade talente in začel razvijati sodelovanje z drugimi državami, med drugim z Jugoslavijo. Peter Carsten je bil eno od njegovih uspešnih odkritij.

V svoji šestdesetletni filmski karieri je odigral okrog 100 filmskih in televizijskih vlog, od tega vrsto epizodnih v jugoslovanskih filmih na razne partizanske teme. V teh filmih je praviloma igral nemške oficirje. Eden takih je bil televizijski film *Vrnitev* (1977) po povesti koroškega pisatelja Janka Messnerja v režiji Anteja Tomašiča. Za vlogo v tridelni ekranizaciji KIRSTOVE knjige *08-15* (08/15 – In der Heimat, 1955, Paul May) je bil leta 1956 nagrajen.

Peter Carsten je sodil med ugledne igralce vidnih, a ne vedno glavnih vlog. Bil je partner Rodu Taylorju v некоč znanem filmu *Katanga* (The Mercenaries, 1968, Jack Cardiff), igral je z Romy Schneider v *Scampolu* (1958, Alfred Weidenmann), z Mario Schell v *Divjem lovcu* v

Grčiji (Raubfischer in Hellas, 1959, Horst Hächler), z Lilli Palmer v *Anastaziji, zadnji carjevi hčerki* (Anastasia – Die Letzte Zarentochter, 1956, Falk Harnack), ob Oliverju Reedu je zaigral v filmu *Hannibal Brooks* (1969, Michael Winner), z Belmondom je zaigral v *Ljubljeni barabi* (Tendre voyou, 1966, Jean Becker). Njegovi partnerji pred kamero so bili Alec Guinness, Lee Van Cleef, John Neville, Klaus Kinski, Lex Barker in drugi. Izmed televizijskih serij, v katerih je redno nastopal in ki smo jih videli pri nas, velja omeniti vsaj naslednje: *Komisar* (Der Kommissar, 1969–1976), *Gozdarska hiša Falkenau* (Forsthaus Falkenau, 1989–), *Grad na Vrbskem jezeru* (Ein Schloß am Wörthersee, 1990–1992).

Peter Carsten je bil igralec tiste vrste, ki se ni otepal malih vlog, vsako je sprejel in odigral z maksimalno profesionalnim pristopom, brez zvezdniške muhavosti, zato je bil priljubljen v vseh ekipah ne glede na to, ali je igral glavno ali stransko vlogo. S sodelavci v ekipi je bil sproščen, ljubeznav, vedno pozoren do tistih bližjih, kot so garderoberke, maskerke, tajnice ekipe, obenem pa vedno pripravljen popiti kozarec vina ali pivo z delavci. Tega žal ne moremo reči za vse tuje igralce in igralko in prav zato je bil Peter Carsten priljubljen član številnih filmskih ekip. Taki ostajajo še posebej v lepem spominu.

Zbral in uredil: Milan Ljubić
foto: Jasna Hribernik

In memoriam Peter Zobec (1932-2012)

V petek me je poklical po telefonu, da bi se opravičil, ker ne more v ponedeljek na mojo obletnico v Kinoteki. Nekakšna gripa da se ge loteva pa da ni nič hujšega, je dodal pomirjujoče. V sredo smo onemeli. »O, moj Peter,« sem mu rekel, »kaj bi jaz brez tebe?« To so za tega mojstra množičnih filmskih prizorov ponavljali režiserji od Triglava do Đevdelije. Brez Petra ni bilo mogoče narediti dobrega *castinga*, v dno duše je poznal vse igralce. Zgrožen stojim ob njegovem grobu. »In samo tišina je pregloboka, kakor v zelenem, prostranem gozdu,« pravi Kosovel.

Jože Pogačnik

Ja, Petra sem zadnjič videla, ko sem ga v zgodnjih jutranjih urah, kot že dolgo ni bilo več tako običajno, peljala domov. Pred tem sva v Kinoteki, medtem ko je večina kadila na dvorišču, uro in pol govorila o vsem mogočem, predvsem pa o *Vandimi*, celovečercu, ki se je bližal koncu snemanja. Bilo mu je žal, da zaradi zdravja ni mogel biti zraven tudi sam, saj sva bila vse od mojih študijskih dni tesno povezana. Bil je vesel, ker sem kljub nenaklonjeni atmosferi uspela okoli sebe zbrati ekipo požrtvovalnih sodelavcev, takih kot je bil sam (Šura, Rado, Gabi, Romih, Marta, Andrej), in mu zatrdila, da še ni vse izgubljeno in da se tudi med mladimi najdejo pravi filmski entuziasti. Sam je bil zadnja leta zelo razočaran nad delom pri filmu, kjer ni več čutil tistega

NA POGREBU JE BILO TIHO IN KOMORNO. SEVEDA, MANJKAL JE PETER.

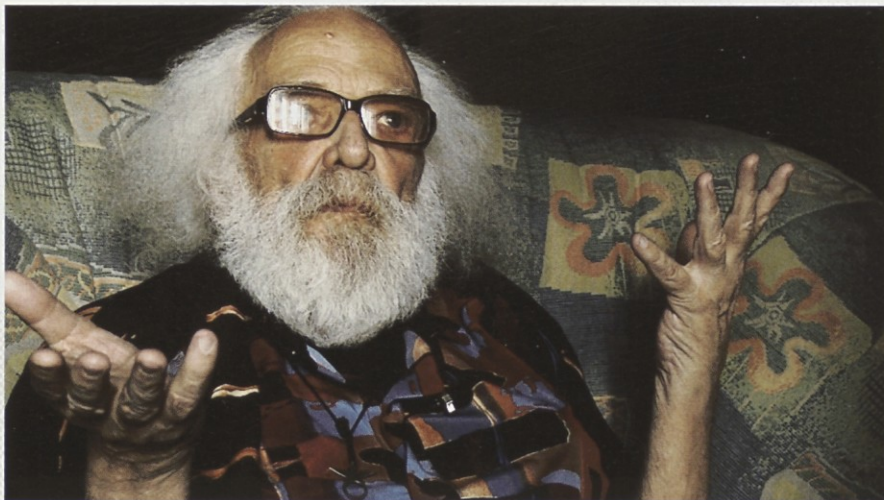
pravega duha, kot ga je bil vajen – pa ne samo zaradi pomanjkanja denarja ... Raje se je posvetil pisanju in delu na radiu. Vsi, ki smo ga imeli radi in ki smo z njim doživeli verjetno najbolj nadrealistične trenutke svojega življenja, ne bomo nikoli zapolnili praznine, ki je nastala z njegovim odhodom. Nepozabna so bila praznovanja Petrovega rojstnega dne (rojen je bil 24. decembra, na božični večer). Pri njem se je zbrala najbolj nenavadna družina iz Ljubljane in večkrat tudi iz tujine: od Miše Molk, Sandija Čolnika, vrhunskih zdravnikov, mladine različne starosti, meščansko urejenih starih gospa do natarkarjev iz Plavega bara. Do jutra in še dlje so potekale bučne razprave, intelektualni pogovori in po natrpanem stanovanju se je razlegalo prešerno veselje. Bilo je glasno in velikokrat dramatično.

Na pogrebu je bilo tiho in komorno. Seveda, manjkal je Peter.

Jasna Hribernik

Stanovala sva v isti ulici v Beogradu. Od leta 1941 naprej. Obiskovala sva tudi isto gimnazijo pa še srednjo glasbeno šolo pri isti profesorici klavirja. Povodov za druženje je bilo dovolj ... in za debate s Petrovimi izbruhi

navdušenja, ogorčenja, tolčenja po mizi ... Vedno si lahko pričakoval »špektakel«. V gimnaziji je bil leto pred menoj, do mature. Takrat pa je počilo: pri pismeni nalogi iz matematike je nekaj fantov iz njegovega razreda skovalo načrt, ki je bil uresničen s pomočjo študenta, ki je čakal pod WC-jem na vrstico z nalogami, napol rešene pa je zopet dvignil eden od sošolcev. Trik so odkrili in sledila je ostra preiskava OZNE. Čeprav Petra ni bilo med grešniki, tudi on ni »zapel«, kaznovan pa je bil ves razred. Pisalo se je leto 1951 in takrat ni bilo šale s takimi potegavščinami. Lahko so privatno opravili maturo, ampak šele čez eno leto. Peter je v glasbi in klavirju našel pristan, a šele film mu je usmeril življenjsko črto. V Ljubljani sva dostikrat evocirala spomine na Beograd, sošolce, glasbo ... in prav slednja je gotovo pustila neizbrisno sled v njegovi zavesti – kot trajno bolečino mi je izpovedoval željo, da ustvari in režira celovečerec. Naslov je že izbral: *Adagio* ... Ni mu bilo dano. Avtorsko je podpisal nekaj poetičnih kratkometražnih filmov, spomnim se *Kresa* (1985), saj sta v njem sodelovala tudi moja sinova-dvojčka Aleš in Uroš, takrat še najstnika. Peter se je razdal, vendar je ostalo še mnogo



skritih, neodkritih darov. Dostikrat se šele ob smrti zavemo, kaj in koga smo izgubili.

Igor Dekleva

Peter Zobec je bil marca letos na našem »Ženskem režiserskem večeru« DSR in si je ogledal kratke filme slovenskih avtoric. »Zelo temno, težko ...,« je komentiral. »Najbolj mi je bil všeč tvoj Adrian, ki je bolj svetel ... a veš, da sem ga danes sploh prvič videl«. Janji Glogovac je javno povedal, da mu je ob ponovnem ogledu *L kot ljubezen* (2007) še bolj všeč kot prvič! Da je krasen film, dober. Strinjali smo se z njim. Potem se je vključeval še v pogovor slovenskih režiserk štirih različnih generacij, malo se je pritoževal, da vodim okroglo mizo kot sodnica ... in da on že vse to ve ... Po projekciji smo spili kozarček, dva ali več vina, Peter pa je že kar nekaj let pil le vodo. Najraje iz lepih visokih kozarcev za vino, ker je voda tako še boljša, se je rad pošalil. Dragi Peter, naša filmska legenda, zelo te bom pogrešala!

Maja Weiss

S Petrom sva se spoznala na Akademiji za igralsko umetnost davnega leta 1958, ko sva čakala na sprejemne izpite, on na oddelku za dramaturgijo, jaz za režijo. Sodil je že med »ta stare«, saj je bilo tisto leto med kandidati kar nekaj starejših. Od tedaj so se najine poti prepletale. Srečavala sva se v filmskih ekipah, sodelovala sva pri domačih in tujih filmih, včasih sva igrala v istem filmu, včasih me je angažiral pri kakem filmu ali radijski igri, kot je bila serija o Mariji Nablocki, včasih sem ga jaz potreboval v kakem prizoru, kot je bil tisti četniški v *Čudovitem prahu* (1975) ali ostareli protestnik v *Trianglu* (1991). Zlasti v

poznejših letih je bil Peter vsestransko uporaben. Bil je na nek način neizživet igralec: dedek Mraz, Karl Marx, sv. Miklavž, četniški vojvoda. Skratka: svojevrstna figura slovenskega filma – in ne samo filma. Preprosto: bil je Peter! Odlični vodič po Kijevu in Moskvi, po Nemčiji in nemških ekipah, velik gastronom, pri tem pa ljubitelj preprostih jedi in dobre kapljice. Ko smo razpravljali o filmu z Boštjanom Hladnikom ali pili kavo v Plavem baru skupaj z Rikom Pollakom, mojim nekdanjim stanodajalcem na Erjavčevi, nam zlepa ni zmanjkalo snovi za pogovor. 54 let poznanstva in še si nisva utegnila povedati vsega. Naj kaj ostane neizrečeno.

Milan Ljubič

S Petrom Zobcem sva sodelovala pri zadnjem Kavčičevem celovečercu. Prej se nisva poznala. Na snemanju sva se kljub mnogim konstruktivnim trenutkom sporekla in nekaj časa nisva govorila, ker je bil on precej užaljen. Nato je Peter videl moje diplomske *Črepinjice* (1997). Njegove nepatetične pohvale niso bile tako pomembne kot trije preprosti stavki, ki so jim sledili: »Iz tebe še nekaj bo, zato bi ti rad nekaj povedal. V karieri sem se resneje skregal le z dvema režiserjema – s Samom Peckinpahom in s teboj. Sprejmi to kot kompliment.« Kako bi to lahko razumel drugače, dragi Peter? Dva tedna po Portorožu 2009 me je poklical in mi povedal za svoj protestni odhod s podelitve nagrad. Niti taksija ni pustil plačati organizatorjem, tako je bil menda besen. Prizadet, mi je povedal pozneje, ko me je čez kak teden poklical. Nisem delil njegove jeze, ni se mi zdelo tako pomembno, imel sem mnogo večje skrbi ... Nato je Peter vodil

pogovor z Natašo Barbaro Gračner po eni od kinotečnih projekcij *Osebnih prtljage* (2009). Njegove besede o Čehovu kot filmarju in o stvarnikovem individualnem pogledu mi bodo za vedno ostale pri srcu. Še pozno v noč smo se takrat pogovarjali in se smejali skupaj z Gračnerjevo, s Čolnikom, s Šterkom in z Bičkom. Peter je s svojo predanostjo in lucidnostjo tudi v tistem večeru povezoval generacije. Zadnjič sem ga srečal lansko jesen na nekem hodniku med dvema portoroškima hoteloma. Strast od vsega filmskega je bila še kako v njem. Ta njegova strast je popotnica in zaveza, ki me bo spremljala tudi v prihodnje.

Janez Lapajne

Ko sem bil še mlad in nadobuden študent drugega letnika, me je Peter povabil, da bi bil njegov asistent pri režiji množičnih prizorov, ki naj bi poustvarili dogajanje študentskih nemirov iz leta 1971. Njegovega povabila sem bil izjemno vesel in kar ponosen, da se je spomnil name. Ob Kongresnem trgu, na Vegovi ulici ob Univerzi, so naju pred začetkom snemanja skupaj dvignili z gasilskim kranom 30 metrov visoko, od koder je Peter na svoj nepozaben način režiral množico pod seboj. Pisalo se je leto 1989, beograjska televizija pa je posnela čakajoče množice statistov-hipijev, ki so posedale v parku in pred Univerzo, in predvajala posnetek na srbski televiziji, kot da je tak kaotičen vsakdan običajen v Ljubljani, ne da bi seveda povedali, da je šlo pravzaprav za snemanje filma. Takšno je bilo najino prvo skupno filmsko sodelovanje ... Bil je čudovit človek in prava filmska legenda. Nekdo je zapisal: takih, kot je bil on, ne delajo več. Res je. To velja zlasti za Petra. Dragi Peter, pogrešali te bomo.

Igor Šterk

(Petrov grob se nahaja na starih Žalah, za cerkvijo po poti proti severu do oznake parcele 56, nato desno do stebra z številko 57. Nasproti tega stebra je velik nagrobnik družine Novotny, med njimi sta tudi Petrov oče in mama, rojena Novotny. Uradno nosi grob oznako: 58. parcela, 3. vrsta, grob 15.)

HIŠA OB MORJU

(odlomek iz avtobiografije)

Peter Zobec

Snemanje *Hiše ob morju* (Haus am Meer, 1973, Reinhard Hauff) je potekalo tako mirno, kot se je začelo. Reinhard se je posvečal svojim glavnim igralcem, skupaj z menoj pa tudi »našim«. Meni in tudi naši ekipi simpatični Rolf Becker ni bil priljubljen pri svojih rojakih. Ne vem, zakaj. V premorih je sedel nekje v kotu in bral Marxa. Hanna Schygulla pa se ni mogla navaditi nanj, čeprav se filmu to ni poznalo. Ko se je tiho, a vendarle v moji prisotnosti pritoževala Reinhardu, da ga prav z muko objame, ji je Reinhard rekel, pa naj ob tem misli na Branka Plešo, ki je Hanno očaral. Včasih se mi je zazdelo, da je bilo Reinhardu žal, ker je zasedel Rolfa. Mislim, da neupravičeno.

Z otočani smo se zelo zblížali, imeli smo se radi, Susak pa se je spremenil v filmski atelje.

Ko se je snemanje približevalo koncu, se nas je vseh začela lotevati žalost, vzljubili smo ta kos zemlje, ki se je kot meteor, poln skrivnostnega domotožja po vesolju, znašel na našem planetu.

Bila je to ena redkih filmskih ekip, kjer se sodelavci kljub napornemu delu in razvalovanemu morju niso pritoževali nad utrujenostjo.

Odločili smo se, da bova sinhronizacijo v nemščino naredila sama z Reinhardom. Direktor filma Michael Bittins se je s tem strinjal, jaz bi naredil dialog listo iz slovenščine, srbsščine, hrvaščine, susakščine, italijanščine in nemščine v nemščino. To sem že večkrat počel, saj so dialogi v končni verziji filma drugačni, predvsem pa v drugačnem zaporedju kot v snemalnih knjigi; prilagoditi se jeziku, v katerega se sinhronizira, pa je delo, ki ga je treba obvladati. Po končanem snemanju naj bi tako s kolegi odšel v München.

Po zadnjem snemalnem dnevu sem kar na prostem prespal na Susku, saj je bila

poslovilna večerja predvidena naslednjega dne na Lošinju. Hudo je bilo slovo od mojih dragih otočanov: od zvestega sodelavca Nikole, Ivankine »mame« Jelene, mojega dragega Martina in Nicka Amerikanca, ki me je po videzu spominjal na mojo nekdanjo nemško ljubezen Moniko (spomnil sem se Klause Manna, ki pravi, da te vedno vznemiri en in isti obraz ...), gospoda župnika, pa še z ostalimi. Z vsemi ... Pome so prišli naslednje jutro z »dežurnim čolnom«!

Še isto popoldne smo z Lošinja le dobili telefonsko zvezo s predsednikom susaške krajevske skupnosti in ga prosili, naj on in naši najbližji sodelavci pridejo na zaključno večerjo. Pričakovali smo jih, a zaman. Ponoči se je razviharilo morje in morali so se vrniti v domači zaliv. Vsem je bilo žal.

Ah, to filmsko življenje! Pa naj zveni še tako napihnjeno: povsod, kjer snemaš, pušiš del sebe in to tudi pozabiš, a nikoli za vedno. Ne da bi slutil, se ti prej ko slej vrne v spomin, v resničnost malokdaj.

Kmalu po končanem snemanju sem se odpravil v München z Reinhardom pripravljat dialoge za nemško verzijo. V Münchnu sem stanoval v pravljичno lepem penzionu z lepim vrtom in bazenom na obrobju mesta blizu Bavaria filma, kjer sem ob montažni mizi prav hitro pripravil dialog listo. Takoj zatem sem skušal spraviti besede na enako število zlogov. Nekje mi je uspelo, nekje pa sploh ne, čeprav sem več noči prebedel in v montaži dočakal dan. Bil sem na robu obupa. Poleg tega se mi je tudi večkrat trgal filmski trak, tako da sem skoraj več časa porabljal za lepljenje traku kot za adaptacijo besedila. Poklical sem Reinharda, ki mi je dal vedeti, da on tega ne zna, da to delo opravljajo poklicni sinhronizirerji. Oblil me je pot. Kaj zdaj?! Poklicali so strokovnjaka, ki se je čudil, da sem naredil toliko, kot sem, ker tega dela sploh nisem obvladal. Reinhard pa je kljub temu želel, da bi ostal pri igralski

sinhronizaciji, kjer bi lahko primerjal izvirno dialoško verzijo naših igralcev z interpretacijo njihovih nemških kolegov. Sinhronizirer je delo opravil v nepolnih dveh dneh, nemški igralci pa so bili prav tako brezhibni. Tudi moja »kontrola« ni bila zaman. Nemški mojstri so bili navdušeni nad interpretacijo naših igralcev in so se zelo potrudili, da bi »ujeli« pravo dialoško vzdušje otočanov, prelito v nemški jezik.

Že med snemanjem na Susku je moje znanstvo z Michaelom Bittinsom prerasčalo v prijateljstvo, ki se je še poglobilo med mojim bivanjem v Münchnu. Da se ne bi pozabili, smo se nekaj let zatem – njegova Corny, on in jaz – na velikonočni ponedeljek srečevali v hotelu Piran.

Pri spremembi moje pogodbe Michael Bittins ni bil malenkosten. Pričakoval sem, da bo oklestil moj sinhronizacijski honorar, a ga ni drastično, kljub temu, da je za adaptacijo moral angažirati še pravega izvedenca.

Strogi in ugledni nemški kritiki so izbor jugoslovanskih igralcev izjemno pohvalili.

Po končanem delu sem v Münchnu ostal še nekaj dni v prijetni družbi sodelavcev, s katerimi smo se nenehoma spraševali, v čem naj bi bila magija tega koščka zemlje sredi Jadrana.

(Objavljen je zaključni del poglavja »Hiša ob morju«, ki ga je Peter Zobec poslal *Ekranu* v začetku tega leta. Obsežno avtobiografsko delo naj bi sicer izšlo do konca 2012 pri Študentski založbi.)

POENOSTAVLJEN FILM O PREPROSTEM ŽIVLJENJU?

Katja Čičigoj

»Mislim, da ta film nekaj predstavlja; izraža neke vrste občutek o srednjem in nižjem razredu in nemara celo o Hong Kongu kot celoti. Vsak njegov prebivalec lahko je v McDonaldsu ali kupuje v nakupovalnih centrih. To je način življenja, ampak v duševnem smislu je veliko razočaranja, predvsem med bolj situiranimi družinami. Te nimajo kakih resnih skrbi glede lastne eksistence, pa vendar jih obkroža neubedljiv občutek depresije.«

Veteranska hongkonška režiserka Ann Hui je zgornje povedala v intervjuju za revijo *Muse* ob izidu svoje drame *Night and Fog* (Tin shui wai dik ye yu mo, 2009), ki skupaj s filmom *The Way We Are* (Tin shui wai dik yat yu ye, 2008) izrisuje intimne portrete prebivalcev Hong Konga in občutka osamljenosti, ki jih prežema. Nekaj sorodnega bi lahko veljalo tudi za njen najnovejši dosežek, ki se je izkazal za pravo »črno luknjo« za festivalske nagrade – **Preprosto življenje** (Tao jie, 2011). Tudi ta je intimna vivisekcija vsakdana dveh Hongkonžanov: filmskega producenta Rogerja Leeja (alter ego resničnega producenta filma, po čigar resnični zgodbi je ta posnet), neporočenega moža srednjih let, edinega iz svoje družine, ki se ni preselil v tujino; ter dolgoletne hišne pomočnice njegove družine in njegove guvernante Ah Tao, ki se po življenjskem zvistem služenju in po napredujočih zdravstvenih težavah odloči svoje zadnje dni preživeti v domu za ostarele. A kljub tej začetni premisi in vseprežemajočemu občutku osamljenosti, iztekajočega se življenja oziroma vsesplošne melanholije, ki jih pričara tudi izpiljena vizualna podoba v monokromatskih in sivkastih odtenkih, še zdaleč ne gre za sentimentalni film o eksistencialni tesnobi. *Preprosto življenje* je film o medčloveški toplini, hvaležnosti in navezanosti, ki presega krvne vezi: osamljeni Lee se odloči, da bo svoji bivši guvernanti povrnil uslugo in zadnje obdobje njenega življenja preživi v skrbi zanj – skrbjenec tako postane skrbnik in tej močno humanistični

meditaciji o poetiki vsakdanjega življenja, ob čemer ne preseneča veliki uspeh filma tako pri festivalskih žirijah kot občinstvu.

K priljubljenosti pri cinefilih in širšemu občinstvu je prispevala tudi zvezdniška zasedba. Glavno moško vlogo zaseda superzvezda hongkonške filmske industrije Andy Lau, ki tokrat opušča bolj bombastične igralske manire akcijskega ali romantičnega heroja in z zadržanostjo ustvari portret osamljenega poslovneža. »Oder« si pri tem deli z igralko, ki je že večkrat nastopala v vlogi njegove matere, Deannie Yip, ki tokrat tankočutno upodablja 15 let starejšo gospo, ki jo krepko načenjajo leta trdega dela in napredujoča bolezen. A poklic Rogerja Leeja omogoča še dodatno cinefilsko poslastico, sporadične pojave številnih znanih obrazov hongkonške filmske industrije (npr. režiser Tsui Hark in znani igralec akcijskih filmov in serij Sammo Hung), ki bolj ali manj igrajo same sebe in poskrbijo za trenutke humorne avtoreferencialnosti.

A množstvo zveznikov v filmu ne služi toliko utrditvi zvezdniške »avre« posameznih igralcev, ki bi utegnili zasenčiti igrane like, temveč velja prej nasprotno, da se z razdelitvijo manjših vlog ta avra porazgubi. Ob tem postane zanimivo soočenje teh »starih mačkov« filmskega posla z neigranci, zlasti s prebivalci doma upokojencev. Gre za neorealistično potezo, ki izpričuje poreklo režiserke, ki se je uveljavila kot ena ključnih predstavnic hongkonškega »novega vala« v poznih 70. in 80. letih minulega stoletja. Mladi filmski ustvarjalci, pogosto po povratku s šolanja na Zahodu – poleg Ann Hui na primer še omenjeni Tsui Hark, ki se pojavi v pričujočem filmu, ali Park Tam – so se zoperstavili diktatu *mainstream* kitajske filmske industrije. Njihovo »orožje« so bile avtorsko-eksperimentalne revizije klasičnih žanrov, zlasti srhljivk in grozljivk (npr. po resnični zgodbi posneti triler Ann Hui *Skrivnost* [Fung gip, 1979] ali pa njena

»perverzija« žanra filmov o duhovih *The Spooky Bunch* [Zhuang dao zhneg, 1980]) na eni strani, na drugi pa tipično novovalovski neorealistični postopki, kot je snemanje na lokaciji, raba lokalnega prebivalstva namesto poklicnih igralcev ali ob njih, raba zgolj diegetskega (torej ne naknadno posnetega) zvoka ipd., s katerimi so bodisi postavljali kritično zrcalo socialni stvarnosti takratnega Hong Konga (kar je avtorica nadaljevala v uvodoma omenjenih *Night and Fog in The Way We Are*) bodisi jedke politične komentarje kitajske stvarnosti ali regionalne politike, npr. njena »Vietnamska trilogija«, od katere sta najbolj poznana *The Story of Woo Viet* (Woo Yuet dik goo si, 1981) in *Boat People* (Tau ban no hoi, 1982), ali njen kasnejši *Ordinary Heroes* (Qian yan wan yu, 1999) o kitajskih in hongkongskih političnih aktivistih.

Preprosto življenje se vrača k bolj vsakdanjim temam in preprostem realističnemu slogu njenih bolj intimnih stvaritev, npr. *The Postmodern Life of My Aunt* (Yi ma de hou xian dai sheng huo, 2006), prav tako film o starosti in o tem, kako premene v sodobnosti puščajo za seboj zmedene ljudi starejše generacije, ter delno avtobiografski film, ki se dotika pogoste teme njenih filmov – življenja migrantov (njena mati je v Hong Kongu živeča Japonka) ali tistih, ki so se iz začasne migracije vrnili (Ann Hui je sama več let preživela na študiju filma v Londonu) – *Song of the Exile* (Ke tu qiu hen, 1990). *Preprosto življenje* je sicer nastalo po življenjski zgodbi nekoga drugega – producenta – pa vendar avtorica sama vselej poudarja, da gre za temo, ki ji je zaradi starajoče se matere in konec koncev tudi njene lastne zavidljive kilometriner vedno bliže – naposled pa so teme staranja in osamljenosti tako obče, da ni težko razumeti identifikacijskega momenta pri širokem spektru občinstva, ki ga je film spodbudil.

A četudi je *Preprosto življenje* nesentimentalna, zadržana, pa vendar na afektivni ravni učinkovita študija medosebne povezanosti, topline, osamljenosti, iztekanja življenja, človeške šibkosti in medsebojne pomoči, je na drugi strani težko obiti dejstvo, da se pri tem intimnem portretu protagonistov izgublja politična ostrina in formalna drznost zgodnjih avtoričinih filmov. Glavna lika sicer ne bolehata za kronično boleznijo razčustvovanega patosa melodram, a po drugi strani v svojem stoičnem sprejemanju starosti in bolezni (Ah Tao) ali (v resničnem in manj preprostem življenju nič kaj enostavne) skrbi za starajočega in obolelega bližnjega (Roger



Lee) ter svoji nesebični predaji drug drugemu delujeta kot sterilna svetnika, na katera lahko zremo kvečjemu kot na ideala človeške požrtvovalnosti. Obenem ta melanholični slavospev izginjajočemu poklicu uslužnostnega sektorja – hišne pomočnice in guvernante – ki je bil značilen za zgodnjo visoko buržoazijo in še prej aristokratski družbeni sloj, ter humanemu ravnanju delodajalca/gospodarja tudi zakriva razmerje moči in družbeno ter ekonomsko neenakost, ki prežema tovrstne odnose. Če nekoliko karikiramo in pretiravamo: kaj bi dejali o filmu, ki v afirmativnih in melanholičnih tonih slika podobo zvestobe plantažnega sužnja in humane hvaležnosti njegovega gospodarja?

Gre seveda za ideološko pretiravanje, ki pa nemara deluje kakor lupa, ki omogoča videti potencialno problematičnost obravnave razrednih odnosov na intimni ravni, ki samo segregacijsko naravo teh odnosov zgolj zakriva. Film tako verjetno ne bo razveselil tistih, ki bi si želeli drznejše in bolj angažirane obravnave družbene stvarnosti; ostaja pa nedvomno dovršena slika človeškega preprostega življenja – dovolj preprosta in dovolj dovršena, da polni dvorane in pobira nagrade.



JEKLENO NEBO KOT PSEVDO DISTANCIRANA SATIRIČNA FILMSKA FORMA

Nina Cvar

Za *Jekleno nebo* (*Iron Sky*, 2012, Timo Vuorensola), finsko-nemško-avstralsko koprodukcijo, ki je nastala tudi s pomočjo »crowdfundinga«, lahko rečem, da se zagotovo ponaša z nekaterimi ključnimi prerogativi tistega, kar bi lahko označili za fenomen popularne kulture, ki ne nastaja v nekem praznem prostoru, ampak se vselej vzpostavlja v množici družbeno-političnih in ekonomskih razmerij. Sledeč temu gre *Jekleno nebo* gledati kot odraz širšega delovanja popkulture, ki skozi različne jakosti, predvsem pa načine, gnete množično socialno izkustvo oziroma odnos med posameznim in kolektivnim. Glede na to, da se med popkulturo in matrico neoliberalnega globalnega kapitalizma odvija svojevrsten krogotok vednosti ali še boljše politika vednosti, se je potrebno vprašati, kakšno mesto v tem krogotoku zaseda pričujoči, sicer najdražji finski celovečerec, za katerega je glasbo na željo režiserja prispevala skupina Laibach.

Forma *Jeklenega neba* sestoji iz serije parodično-satiričnih elementov in vrste referenc iz filmske zgodovine, med katerimi je morda še najbolj očitna variacija Wagnerjeve Valkire, kakopak v navezavi na motiv vojne, ki ga kot prvi ni uporabil Coppola v *Apokalipsi zdaj* (*Apocalypse Now*, 1979), kot se rado predpostavlja, ampak Griffith v *Rojstvu naroda* (*The Birth of a Nation*, 1915), v katerem smo po Deleuzu priča t. i. organski težnji montaže.¹ Ta t. i. vzporedna izmenična montaža je tudi tista, ki je Griffithu omogočila reproduciranje skrajno binarnih, rasističnih reprezentacijskih razmerij, kar navezadnje nazorno izpričuje genealogijo ameriške družbene realnosti.

Prav rasa je temeljna kategorija, ki predstavlja osrednje narativno torišče *Jeklenega neba*, kar nikakor ne more biti naključje, sploh če

sledimo Balibarju, ki že pred padcem berlinskega zidu opozori, da je razizem osrednja značilnost sodobne evropske politike, k čemur Marina Gržinič dodaja, da smo danes priča institucionaliziranemu rasizmu, pri čemer je ravno rasna razlika (kot posledica t. i. racializacije) osrednja logika delitve, multipliciranja razlik in diskriminacij v današnjem globalnem kapitalističnem svetu.²

Kategorija rase v *Jeklenem nebu* funkcionira na dveh ravneh. Prva raven je tista, na katero film strukturno pretendira, ob čemer je ta opredeljena s parodično ironijo. Ta naj bi prek strategije distance, tako rekoč skozi ptičjo perspektivo, skozi strategijo uprizarjanja nekaterih ključnih fantazmatskih scenarijev, ki delegirajo okcidentalno politiko, razkrila aktualno stanje globalne geopolitične realnosti, njene epistemološke in zgodovinske temelje, navezadnje tudi halucinatornost globalnega korporativnega primata proizvodnje medijskega diskurza, ki spodbuja spektakularizacijo javne sfere. Slednje se manifestira v praznjenju zgodovine in v subjektovi kontekstualni dezorientiranosti, v *Jeklenem nebu* pa je očiten izraz slednjega perverzna sprega upravljanja odnosov z javnostmi ameriške predsednice, kakopak je to Sarah Palin, ki v nacističnemu manjaku Klausu Adlerju (Götz Otto) in nacistični učiteljici Renate Richter (Julia Dietze) vidi idejno priložnost za kampanjo predsednice ZDA.

Če bi za prvo raven lahko dejala, da gre za relativno hudomušno kartografranje aktualnih družbenopolitičnih razmerij, ob čemer smo v zaključnem prizoru priča dekonstrukciji t. i. rasne matrice,

2 Gržinič, Marina. *A Passion for History in the Depoliticized and Castrated European Union Regime*. Predavanje v Ludwig Múzeumu (<http://bit.ly/KShapE>), 3. maj 2012.



pa lahko z vpeljavo druge ravni pokažemo na nekatere nevalgične probleme *Jeklenega neba*. Druga raven sicer ni nič drugega kot radikalizirana prva raven, saj se prav tako poslužuje distance, ki odlikuje prvo raven, vendar gre v tej distanci še korak naprej. Če *Jekleno nebo* bazira na sekvenci distance, je druga raven sekvenca sekvenca distance, saj z njeno pomočjo filmski tekst postavimo v širšo perspektivo, kjer pa zaključna gesta poljuba Rente Richter in Jamesa Washingtona (Christopher Kirby), temnopoltega astronavta, prej kot emancipatorično deluje kot goli performativ filmske forme, ki spričo nekaterih uporabljenih mehanizmov, na primer poigravanja s predoziranjem gledalčeve identifikacije z liki in s heteronormativno matrico, vezano na kategorijo rase, skuša biti potujitvena v svoji lastni parodiji transgresivnih strategij, uporabljenih zlasti v 80. letih minulega stoletja – spomnimo se samo na *Iztrebljevalca* (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott), in to ne glede na različico konca.

S tovrstno strategijo seveda ni nič narobe, a če jo postavimo v kontekst Jamesonove teze, po kateri se značilnosti posameznega izkristalizirajo šele skozi podobo družbene totalnosti kot tiste, ki

je skrajna posledica sleherne reprezentacije,³ se satira *Jeklenega neba* izkaže za nezvesto sami sebi, predvsem pa za psevdo distancirano satirično filmsko formo.

Kako? Ena poglobitnih potez filma je estetizirana reprezentacija nacistov, kar aludira na Benjaminovo ugotovitev o usodnosti posledic pompozne nacistične estetike, ki je preskrbela kulturno »pokritje« za nasilje ter na ta način legitimizirala sublimacijo želje v estetizirani obliki.⁴ Četudi slednje na prvi ravni deluje parodično in celo pobalinsko, na drugi ravni temu ni tako, saj je v tem *Jekleno nebo* premalo radikalno oziroma, če se vnovič sklicujem na Benjaminina, *Jekleno nebo* ne politizira estetike, posledica česar je, da smo priča le nadaljnji reciklaži forme, ki je nekdaj bila subverzivna. Je sicer užitek v gledanju, vprašanje pa je, če je to danes dovolj.

3 Šprah, Andrej: *Vračanje realnosti: novi realizem v sodobnem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011, str. 212.

4 Debeljak, Aleš: »Birmingham in Frankfurt: vrt kulturnih študij s potmi, ki se razhajajo«. V *Cooltura: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba, 2000. Str. 108.



GLORIJA KURB - postmoderni filmski triptih o prostituciji

Petra Gajžler

Vsestranski avstrijski režiser Michael Glawogger, ki snema tako umišljene kot neumišljene filme, je z *Glorijo kurb* (Whores' Glory, 2011) zaključil svojo trilogijo dokumentarcev o preživetju na Zemlji. *Glorija kurb*, *Smrt delavca* (Workingman's Death, 2004) in *Velemesta* (Megacities, 1998) z raznovrstno enotnostjo razkrivajo strategije preživetja skozi različne človeške aktivnosti oziroma delo, ki je v vseh dokumentarnih filmskih skozi bolj ali manj natančno razčlenjenost delavskega procesa postavljeno na prestol. Zadnji dokumentarec tako brez moraliziranja časti poklic prostitutke, ki se ga je v manjši meri dotaknil tudi že v *Velemestih*. Vsebinsko poveljevanje je poudarjeno tudi skozi strukturo samega dokumentarca. Režiser je namreč svojo tipično strukturo¹ zreduciral na tri dele, za kar je dobil navdih pri Hieronymusu Boschu, nizozemskem slikarju triptihov – oltarnih slik s krščansko motiviko.

Tako dobimo skozi osebne zgodbe strank in prostitutk uvid v prostitucijo v treh različnih državah – budistični Tajski, muslimanskem Bangladešu ter rimskokatoliški Mehiki, ki so si vizualno in značajsko popolnoma različne. Na Tajskem si moški izbirajo oštevilčene spolne delavke v bordelu oziroma zastekljenem »akvariju«, v katerem dekleta sedijo kot lutke v izložbi. Način izbire asociira na azijske avtomate, kjer v zarezo potisneš denar, potem pa si z vtipkano kodo izbereš igračo, čokoladico ali pijačo, le da je v tem primeru objekt ženska. V Bangladešu moški zahajajo v »mesto ljubezni«, kjer lahko najdejo zadovoljitev v klavstrofobičnih sobicah, prebivališčih prostitutk, ki so konstantno pod nadzorom oskrbnic.

1 *Velemesta* in *Smrt delavca* sta strukturno razčlenjena dokumentarca na več in medias res zgodb, ki jih povezuje ista tema. V prvem smo priča preživetju v dvanajstih različnih svetovnih mestih, v drugem pa preživetju po svetu skozi pet fizično in psihično izjemno napornih poklicev.

V mehiški »coni« pa ženske bežijo iz realnosti s pomočjo droge in religije. Ideja eskapizma kot logična komplementarna dejavnost in hipna odrešitev od dolgotrajnega ter fizično in psihično utrujajočega dela se pojavlja tudi v prvih dveh dokumentarcih, kjer se realnost izbriše z alkoholom in drogami ter umetnostjo (branje knjig, gledanje filmov ...).

Glawogger skozi intimne intervjuje in prvoosebne izpovedi, kar je tipični pristop tudi v prvih dveh dokumentarcih, na privlačno neposreden način oriše predvsem odnos stranka-prostitutka oziroma moški-ženska skozi odnose v bordelu, kar je tudi glavna premisa njegovega filma, ob vsem tem pa niti za trenutek ne obsoja. »Naslov *Glorija kurb* sem si zamislil kot izraz spoštovanja do delovnih deklet vsega sveta: brez obsojanja, pomilovanja ali kriminaliziranja,« razloži režiser na uradni spletni strani filma. Primarni cilj ni bil predstaviti prostitucijo kot neko anomično družbeno dejstvo ali kot del širše pereče teme revščine in trgovine z ljudmi, ki smo ji bežno in nepoudarjeno priča tudi tu, temveč avtorja zanimajo iskrene izpovedi, izkušnje in občutenja tako strank kot prostitutk. V ospredje torej niso postavljeni družbeni kolektivni aspekti, temveč identitete posameznikov, pri katerih so v prvi plan postavljeni individualni problemi. »Referenčna enota /.../ ni več skupina, razred, sloj, temveč tržni individuum v svojih posebnih okoliščinah.«² Kljub vsemu pa se utegnejo skozi posamezne identitete, četudi to ni bil režiserjev prvotni namen, s kritičnim branjem gledalcev problematizirati skupnosti, ki jim ti posamezniki pripadajo. Prostitutke so namreč v brezizhodni sistemski zaslužjenosti reducirane na objekt in

2 Šprah, Andrej: *Prizorišče odpora - sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. Društvo za širjenje filmske kulture Kinol. Ljubljana, 2010, str. 53.



orodje potešitve spolne sle moških, ki bi se sicer, kot trdi ena od strank v Bangladešu, zatekli v posiljevanje žensk in živali. »Proces prodiranja individualne določenosti v dokumentarno obravnavo družbenih razmerij je /.../ posledica vsesplošne individualizacije«³, ki se je razmahnila v kapitalističnem sistemu – generatorju kolesja globalne kulture, katere duh se močno čuti v vseh Glawoggerjevih dokumentarjih. Tak osebno-intimni pristop je značilen za t. i. individualne dokumentarne filme, ki so del širšega novega vala dokumentarnih filmov, ki se je med drugim razvil kot posledica sociokulturnih, političnih in ne nazadnje tudi tehnoloških sprememb v zadnjih petindvajsetih letih. V to kategorijo bi lahko brez oklevanja uvrstili tudi preostali deli lucidne dokumentarne trilogije.

Glawogger je glede ustvarjanja zgodbe v svojem dokumentarcu postavljen prej v pasivno kot aktivno vlogo, saj se popolnoma izogne komentarju in s tem neposrednemu ideološkemu posredovanju sporočila z nemalokrat moralno noto. Moralizirajoči komentar s pridom uporabljajo v *mainstream* produkciji dokumentarnih filmov, kjer velja Griersonovo načelo dokumentarnosti kot kreativni preureditvi realnosti. Tako v *Gloriji kurb* kot tudi pri drugih dveh dokumentarjih se režiser izogne temu sugerirajočemu elementu in intervenira zgolj s postavitvijo kamere in z montažo ter participira z *véritéjevskim* postavljanjem vprašanj, ki jih sicer ne slišimo, vendar pa lahko nanje sklepamo po odgovorih spolnih delavk in njihovih strank. Tako skuša čim bolj neposredno in nepristransko predstaviti zgodbo. Postmoderna oblika dokumentarca⁴ namreč ne temelji na narativni obliki reprezentacije zgodbe, ki bi jo povezoval glas avtorja oziroma vsevednega pripovedovalca, ampak se zateka k fragmentirani pripovedi izključno skozi intervju, ki je v tem dokumentarcu perforiran z elementi direktnega filma, ko režiser zavzame zgolj vlogo opazovalca dogajanja v bordelih.

K postmodernemu momentu v dokumentarcu veliko doda tudi sodobna glasba (PJ Harvey, Coco Rosie ...), ki ni interpretativna ali folkloristično obarvana, kar dokumentarec še močneje vrže iz tira ustaljenih okvirov. Sam pravi, da je to vrsto glasbe zaradi besedil

uporabil kot orodje, da izpostavi svojo začetno premiso, in sicer da gre pri prostituciji v širšem smislu za odnose med moškim in žensko na isti ravni kot pri neprostituciji, le da se tu odvije vse hitreje⁵. Glasba postavi film sugestivno v okolje in čas tukaj in zdaj, z besedilo o ljubezenskih razmerjih pa deluje nekoliko ironično in kaže na fiktivnost in iluzijo odnosov, ki se kažejo kot resnični s ciljem zadovoljiti stranke. Film delno tudi preko glasbe preizprašuje lastno pozicijo s preusmerjanjem gledalčeve pozornosti v naravo dokumentaristične podobe, s tem pa posredno opozarja tudi na delovanje ideoloških mehanizmov v jedru reprezentacije.⁶ K samorefleksivnemu momentu pa še bolj kot glasba prispeva izpoved ene izmed prostitutk, ki razkrije, kako z iluzijo resničnega ljubezenskega odnosa ali resničnega seksualnega odnosa zadovolji stranko. V tem trenutku se pod vprašaj postavijo tudi pristni in intimni odnosi med prostitutkami in režiserjem, saj jim je tudi on plačal za čas, ki so ga preživele z njim, in vstopil z njimi v podoben odnos kot prostitutka-stranka. Izpeljemo lahko, da se podobno dogaja tudi na relaciji režiser-gledalec, ki plača, da si ogleda dokumentarec. Ob tem bi se morali zavedati, da je vsak poskus prenosa realnost, pa naj se trudi biti še kako nepristranski, zmeraj samo reprezentacija resničnosti in na nek način iluzija, ki se nam prikazuje zaradi uporabe določenih dokumentarističnih orodji kot resničnost, kar je problematično. Za posredovanimi zgodbami namreč zmeraj stoji ideologija in pogled posameznika, ki jih je ustvaril, s tem ko je kreativno organiziral realnost.

Preplet metod in načel, ki jim je Glawogger sledil v filmu, postavlja pod vprašaj možnosti fiksne in že ustaljene žanrske definicije samega dokumentarca, hkrati pa vtisnejo v film osebni stil in avtorstvo. *Glorija kurb* je tako v svoji kompleksnosti več kot samo glorificiran in privlačno stiliziran intimen portret posameznic in posameznikov, ki so del telesno-finančne transakcije. Je refleksivni dokumentarec, ki skozi subtilno preizpraševanje odnosov iluzija-resničnost poudarja tudi zavest o fiktivnosti dokumentarnih filmov skozi reprezentacije, ki bi jo moral ponotranjiti vsak gledalec, če bi hotel videti dokumentarec v vsej svoji razsežnosti.

3 Ibid., str. 53.

4 Za opredelitev dejavnosti v dokumentarnem filmu, ki preizprašujejo status reprezentacij, sta se uveljavila izraza novi in postmoderni dokumentarec (Šprah, Andrej v: *Kino!* 2/3. Ljubljana, 2007. Str. 109-110).

5 Intervju z Michaelom Glawoggerjem (dostopno na uradni spletni strani filma www.whoresglory.com).

6 Šprah, Andrej: *Prizorišče odpora - sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. Društvo za širjenje filmske kulture Kino!. Ljubljana, 2010, str. 42.

O IZREČENEM, PODOBAH IN SIMBOLIH L'Apollonide: Spomini zaprte hiše

Tereza Tomažič

V petem celovečercu Bertranda Bonella *L'Apollonide: Spomini zaprte hiše* (*L'Apollonide: Souvenirs de la maison close*, 2011) se na platno ponovno vračajo njegove običajne teme, kot so želja, telo, pohabljenje, erotika, spolnost, smrt. Njegova zadnja filmska stvaritev je postavljena v ekskluzivni pariški bordel v času *fin de siècle*, prehoda iz mraka 19. stoletja v zoro 20. stoletja (kot nam sporočajo mednapisi filma), in opazuje vsakdan dvanajstih prostitutk ter njihove Madame. Pri tem so zgodbe nekaterih deklet bolj, drugih manj izpostavljene – Julie, ki kasneje umre za sifilisom, s svojim stalnim klientom Mauriceom; dolgonoga Léa, ki se na željo moških med spolnim aktom vede kot avtomatizirana lutka; Clothilde, z 28 leti najstarejša med dekleti, ki se nesrečna po propadu upov, ki jih je vložila v svoj odnos z Michauxom, zateče v omamo opija; Pauline, najmlajša, katere prihod in odhod lahko opazujemo v časovnem razponu filma; Madeleine, »Judinja«, »La femme qui rit«, ki s svojo pojavnostjo v več aspektih osredišča *Spomine zaprte hiše*, ter seveda Madame, ki usmerja potek njihovih večerov in ki v »hiši« vzgaja svoja dva otroka. Vendar »hiša« ne sestoji toliko iz prigod posameznih deklet, temveč iz mreže njihovih medsebojnih odnosov, iz njihovih zaupnosti in navezanosti.

Vzdušje filma v veliki meri določa ravno čas *fin de siècle*. Tega je zaznamovalo prenatrpano mesto, v katerega so se ljudje množično priseljevali in v katerem je vladala sladko-grenka trohnoba ter fatalistično vzdušje pričakovanja nekega konca. To se je odražalo tudi v sočasni umetnosti dekadanca in simbolizma, ki je kazala vse simptome svojega časa – smrt Boga in padec človeka. Resnica je bila umaknjena s piedestala najvišje vrednote umetnosti in na njeno mesto je stopil pojem absolutne in neminljive Lepote, ki v svoji nadčasnosti transcendirala smrt samo in minevanje ter trohnobo vsega človeškega. Z novim statusom Lepote se je ta

fetišizirala, obenem s tem pa se je fetišizirala tudi Ženskost (ženske so fatalke *par excellence*: sfinge, nimfe, Meduze, Salome etc.) in posamezna ženska se s tem prelevi v nadindividualni simbol – Žensko. Dekadence pred nezadržnim minevanjem časa in s tem približevanjem smrti beži v stopnjevanje esteticizem in skrajno čutnost s tem, da izvede umik v trenutno zmagoslavje telesa, ki seveda vedno znova mine. Vloga ženske pa se ni spreminjala zgolj znotraj sveta umetnosti, temveč tudi znotraj družbenega imaginarija. Brezobzirna tekmovalnost vsakdanjega gospodarskega sveta, v katerem se gibljejo moški in tako preskrbujejo svojo družino, namreč povzroči preobrazbo – družina postane pribežališče pred svetom »tam zunaj« in postane kraj idile, ki ga vzdržuje »idealna žena«. V okviru dvojne meščanske morale ženski medicina odreče spolno željo (seveda družno z njenim intelektom) in jo s tem deseksualizira – istočasno pa, kot še eno v vrsti protislovij meščanske kulture, se zgodi ravno proces erotizacije ženskega telesa (nov trg erotične književnosti, erotizacija kulture; te simptome so kritično opazovali Strindberg, Wedekind, Freud).¹ Posledično sta za ženske možni dve izključujoči se identiteti: svetnica (mati, žena, sestra) ali kurba. S tem smo zakrožili nazaj k vlogi ženske kot simbola – tokrat znotraj družbene hierarhije kot pozicije in njene opozicije znotraj družbenega reda. Nasproti identitete »žene in matere« tako stoji »kurba«, ki je skozi moške oči lahko dojeta kot simbol, posebej neke Ženskosti, ki se lahko predstavlja kot »lutka«, »Japonka«, »spaka«, »Mala«, »Judinja«, »Caca«, »Ženska, ki se smeje«, »Lepo stegno«, »Dolgolaska« itd. **ŽENSKO OZIROMA KURBINO TELO JE TELO, IZPRAZNJENO VSEBINE, KAMOR SE LAHKO PROSTO VPISUJE MOŠKA ŽELJA IN NJEGOVE SEKSUALNE FANTAZIJE.** Stranka tako

¹ Povzeto po Sieder, Reinhard. 1998. *Socialna zgodovina družine*. Ljubljana: Studia humanitatis, str. 136-137.

vpraša Madeleine, ki ima čez obraz poveznjeno masko: »Kakšna si tam spodaj?« Ona pa njemu: »Kakršna hočeš, da sem. Kakšna želiš, da bi bila?« Tako maske kot vloga marionete (v uvodu omenjeno Léino oponašanje lutke) močno naglašujejo proces simbolizacije – tudi v idejah o simbolističnem gledališču Maeterlinck zahteva razosebitev igralca v prid simbola, ki pač nikoli ne more prenesti aktivne pristnosti človeka in njegove svobodne volje, ta človekova nesvoboda pa sovpada tudi s freudovsko psihoanalizo. Kakšno zvezo ima to z dejanskimi prostitutkami? Če tudi one padejo v igro razosebitve in odrekanja lastni želji, potem prav vse na nek način predstavljajo *poupée*, lutko. Tako tudi v Fellinijevi *Casanovi* (Fellini's *Casanova*, 1976): ta na koncu svojega življenja po neskončnem hranjenju svoje spolne želje naleti na žensko svojih sanj – Rosalbo, mehanizirano lutko v naravni velikosti, s katero se ljubi in ji izpove svojo ljubezen: »Od nekdat je že iščem.«

Režiser filmsko pripoved mojstrsko plete s postopnim odvijanjem, z razvijanjem treh pomenskih ravni, ki se tu in tam vozajo, ponekod zankajo, drugod pa fragmentirano na novo pripovedujejo že pripovedovane dogodke in/ali sanje. Čas ne poteka fabulativno, se pravi linearno, temveč se tke iz posameznih trenutkov, impresij, ki si nekje bolj, drugje pa manj koherentno sledijo. Če govorimo o času, se ta vidno deli predvsem na čas noči, in s tem na moški čas, ter na čas dneva, na ženski čas. Vendar pogled kamere na nek način ves čas ostaja »ženski« – to namreč ni pogled moškega očesa, ki na žensko gleda kot na Drugega in s tem v odnosu do sebe kot na objekt. Oko kamere se tako med spolnimi akti raje osredotoča na obraze deklet in ne toliko na njihova telesa; osredotoča se na njihove naličene in brezizrazne obraze, ki v svoji togosti spominjajo na maske, ki se razbijejo in razpadejo šele v hudomušnih zaupnostih z drugimi dekleti. Njihova telesa so prav tako erotizirana v odnosu do moških likov, se pravi znotraj hiše, in ne znotraj prostorske vrzeli, odmika kamere od ženskih likov.

Poprej omenjene tri plasti filmske pripovedi predstavljajo glasba, vizualna podoba ter izrečeno. Izvirno filmsko glasbo je za film zložil kar sam režiser, Bertrand Bonello, ki je bil pred filmsko kariero predvsem glasbenik. Glasba je minimalistično atmosferična in večinoma predstavlja nevsiljivo podlago podobi, atmosfera, ki jo ustvarja, pa je temačna in nas s pretečim vzdušjem ves čas drži v suspenzu. Zareze v kontinuiteti te mračnjaške atmosfere pa predstavljajo predvsem trije blues komadi: *The Right To Love You* (The Mighty Hannibal), *Nights in White Satin* (The Moody Blues) ter *Bad Girl* (Lee Moses).

Vizualno ponuja film dekadenco razkošje čutnih dražljajev: *L'Apollonide* je senzualen, čuten svet tkanin, tančic, dima, las, nataka, barv, vzorcev in ornamentov, razkošja, tekstur, jaguarjevega mišičastega in bleščečnega telesa, kože, dojk, ličil, draperije, rjuh, zaves, korzetov, smeha, šampanjca in sperme. Svet zapeljevanja in potešitve, zaprt svet, utemeljen na užitku. Vizualno se tu predstavlja koncept okvirja in vsebine: golo kožo deklet uokvirjajo njihovi razpuščeni lasje, njihove ogrlice in drug nakit, dražljive obleke in korzeti, celo pohištvo in zavese, ki se v metrih in metrih svojega blaga postavljajo nasproti draperiji, ki ovija telesa deklet in večinoma več razkriva kot skriva. V okvir pa jih umešča tudi montaža, ki deli filmsko platno včasih na tretjine, drugič na četrte.



Filmska tkanja pomenskih poudarkov pa se sučejo predvsem okoli izrečenega – navkljub omenjenega vizualnega in občasnih izbruhov glasbenega razkošja namreč najmočnejše podobe vznikajo v gledalčevem duhu ravno prek moči evociranja izrečenih besed. Te predstavljajo vozle, ki ga lahko poimenujemo kar pesem. Prva teh poetičnih evokacij (in hkrati najšibkejša) je izjava prostitutke Julie ob skupnem obedu deklet, ko razlaga svoj odnos do klienta Mauricea, starejšega gospoda, ki se videva izključno z njo. Včasih jo pelje celo na ostrige in na ples – ona pa se mu za to zahvali rekoč: »Zate bi si iztaknila oči, tako bi imel dve luknji več za ljubljenje z menoj.« Druga pesem je pesem Pauline, ki jo kot »gejša« najprej pove v kvazijaponsčini in nato za svojega klienta prevede v francoščino. V njej opiše pot svojega jezika, prek sobe, postelje, prek njegovih podplatov, noge, stegna, vse do njegovega uda, ki ga ovijajoč nato celega pogoltne – požiralec mečev. Tretja pesem pa predstavlja prek fragmentiranega ponavljanja skozi ves film in nazadnje še s svojo upodobitvijo osrednji simbolni vozle samega filma. Gre za Madeleinino pripoved svojih sanj stranki: kako je sanjala, da se je njegova sperma povzpela skozi njeno notranjost in jo napolnila ter nato stekla na plano skozi njene oči v obliki belih, gostih solz in prekrila njena lica, v svoji belini trkljajoč čez njene rdeče ustnice in ona si jih ni želela obrisati in je še naprej močno jokala ter se kar ni mogla ustaviti. Kurba, ki joče spermo, torej. A ta figura svoje pomensko polje še razširja v okviru *La femme qui rit* – Madeleine namreč neke noči stranka z nožem iznakazi obraz in ji podari, nariše večni nasmeh. Roman *L'homme qui rit*, v slovenščino preveden pod naslovom *Človek, ki se smeje*, je leta 1869 objavil Victor Hugo, vendar je postal popularen in bolj poznan šele z istoimensko filmsko upodobitvijo (*Mož, ki se smeje* [The Man Who Laughs, 1928, Paul Leni]). Od takrat naprej je lik vedno nasmejanega Gwynplaina, ki ga je v otroštvu iznakazila tolpa ugrabiteljev, redno navdihoval literarne, filmske ter druge ustvarjalce (med bolj znanimi aluzijami v filmski umetnosti sta *Črna Dalija* [Black Dahlia, 2006, Brian De Palma] ter lik Jokerja v *Temnem vitezu* [The Dark Knight, 2008, Christopher Nolan]). Brazgotinasto nasmejana prostitutka, ki toči solze sperme, se v svojem simbolizmu in ujetosti v opozicijo ženskosti kot kurbe-svetnice postavi kot protipol madoni, ženski, ki joče krvave solze. In če mati Marija toči solze krvi zaradi trpljenja v svetu, zaradi česa joče spermo prostitutka Magdalena (Madeleine)? Filmska poetika Bertranda Bonella, ki je obenem poetična in poezijska, nam to vprašanje postavi skozi lik Madeleine – ta je obenem tudi edina, ki občinstvu nameni in ga neposredno vplete skozi »prepovedani« pogled v kamero.

ALPE IN DRUŽBENA KONSTRUKCIJA REALNOSTI

Tina Poglajen

Alpe

Če se je v svojem drugem celovečercu, *Podočnik* (Kynodontas, 2009), Jorgos Lanthimos ukvarjal s konstruirano realnostjo, iz katere je mogoče ali pa ni mogoče pobegniti – skozi zgodbo o družini, kjer starša svoje otroke vzgajata v izolaciji od preostalega sveta in jim vcepljata lastne pomene in razlage življenja – pri *Alpah* (Alpeis, 2011) v podobnem kontekstu počne ravno obratno, z vsakodnevnostjo, iz katere je mogoče ali pa ni mogoče pobegniti v drugo, konstruirano realnost. Alpe so skupina štirih ljudi, dveh moških in dveh žensk, ki se ukvarja z nenavadno dejavnostjo: družinam umrlih za lajšanje izgube začasno, dva- do trikrat na teden, nadomeščajo izgubljeno osebo s prevzemanjem njihove identitete. To vključuje zunanji videz, navade, najljubše igralce in pevce ter, najpomembneje, uprizarjanje dogodkov iz njihovega življenja s svojci, ki večinoma sestoji iz recitiranja dialogov, ki so se nekoč odvrteli med njimi. Ime je utemeljeno s preprosto razlago: »Čeprav nobeno gorovje ne more nadomestiti Alp, bi Alpe lahko nadomestile vsako drugo gorovje.«

Kmalu za tem, ko privzamejo vsak svoje ime, Monte Rosa (Aggeliki Papoulia) privzame identiteto nedavno umrle tenisačice, kar proti pravilom skupine obdrži zase. Kljub temu da živi s svojim očetom, jo čedalje bolj priteguje življenje pri starših umrle, dokler se ji imaginarni in resnični svetovi med seboj ne začnejo počasi stapljati. Monte Rosini izleti v konstruirano realnost drugih se tekom filma čedalje manjkrat vračajo v polje primarne realnosti, ki naj bi povezovala in obdajala vse druge z zaokroženimi pomeni – dokler ne vemo več, ali je njena primarna, vsakodnevna realnost, za katero sprva mislimo, da sestoji predvsem iz službe medicinske sestre in zadušljivega odnosa z ovdovelim očetom, sploh kdaj obstajala ali gre le še za eno igranje vloge; še za eno enklavo zaključenih pomenov, konstruiranih za točno določen namen. Simbolnih

tranzicijskih dejanj, ki bi sicer označevala prehod med tem in onim kot v gledališču dvig in padec zavese ali pri snemanju filma izrečena »akcija« in »stop«, v *Alpah* pa so nadomeščena s spreminjanjem zunanosti – frizure umrlega, nadevanjem (in kasnejšim snemanjem) njegovih očal, oblek in teniških copatov – je, ko Monte Rosa beži iz vsakodnevnosti v konstruiran svet, čedalje manj. Če so premetitve v drug svet na začetku delovale urejeno oz. predvsem zamejeno – vsakič ko je Monte Rosa igrala vlogo kakšnega od umrlih in se nato vrnila domov k očetu, je bila med umetnim govorom in nerodnimi kretnjami v vlogah ter težečo resničnostjo odnosa z očetom opazna ogromna razlika; na koncu njeno vedenje ne glede na to, kje je, dobi isto mehanično impulzivnost – kot bi bila nekoliko pokvarjen stroj, ki obupano poskuša zasesti to ali ono vlogo na dosegu roke. Če so bile sprva absurdne samo situacije, v katerih je nadomeščala umrlo osebo, potem postane iracionalno in nadrealistično celotno dogajanje. Preskoki med svetovi, ki jih najprej razumemo kot zgolj radikalne pobege in poskus odmikanja pozornosti z vsakodnevnega življenja, tako niso več le širjenja zavesti, temveč zavest preprosto pogoltno.

Pri tem pomembno vlogo, tako kot v *Podočniku*, igra raba jezika, ki ne izpolnjuje svoje funkcije »sidra« v vsakodnevni, primarni realnosti, temveč ga Alpe sistematično izkoriščajo za usidranje v fiktivni, konstruiran svet. V *Podočniku* mama svojih otrok njihovih lastnih pomenov besed, kot je »velik usnjen kavč v dnevni sobi« za besedo »morje« ne uči kar brez razloga, saj je jezik tisto, kar izkušnjo objektivira in jo utemelji v vsakdanjik. Podobno bi lahko rekli za starejšo sestro, ko po prisilnem, incestnem spolnem odnosu bratu zrecitira grožnjo iz *Rockyja* (1976, John G. Avildsen) (»Do that again, bitch, and I'll rip your guts out ... / Še enkrat to naredi, prasec, pa ti iztrgam čreva ...«), če ne bi prišla naokus drugi realnosti, ki je od

njene vsakodnevne povsem drugačna, predvsem pa svobodnejša, grožnje ne bi izrekla. Ker njen upor ne izvira iz vsakodnevnega življenja, kjer v njem zanj ni mesta, pač pa iz neke druge, zunanje realnosti, ga ne more izraziti drugače kot v edinem jeziku zunanjega sveta, ki ga pozna – citatu iz holivudskega blockbusterja. Na isti način Monte Rosa v *Alpah* o svoji izkušnji ne govori z ostalimi (tudi, ker svoje početje skriva), s čimer izkušnje konstruiranega ne »prevede« v realnost vsakdana oz. izkušnje ne objektivira v primarni realnosti, kjer bazira jezik, s čimer postane soobstojebe realnosti zanjo problematičen. Odsotnost lingvistične interpretacije zanjo namišljen svet naredi bolj realen, na koncu še bolj realen od realnosti same. Ostali člani Alp o svojih izkušnjah, v nasprotju z njo, med seboj govorijo na tak ali drugačen način: pomenljiva je predvsem pripoved najmlajše članice – ritmične gimnastičarke, ki trenerju potoži, da v svojem nadomeščanju umrle vnučkinje ni mogla izreči stavka iz njenega vsakdana. Ker smejo Alpe v svojih vlogah govoriti le besede ljudi, ki jih nadomeščajo, je to dojeto kot hud prekršek. Gimnastičarka je kaznovana, med čimer neprenehoma ponavlja del dialoga, ki bi ga morala, a ji ga ni uspelo izreči. Jezik oseb, ki jih Alpe nadomeščajo, po njihovi smrti služi kot označevalec koordinat njihovega življenja, v katerem je vzpostavljala pomenljivo objektivnost. Alpe, ki to izkušnjo objektivnosti umrlih z nadomeščanjem kopirajo, so z uporabo njihovih besed potisnjene v njihov vzorec. Ker jezik lahko transcendirata »tukaj in zdaj«, s tem omogoči prisotnost oseb, ki niso le fizično odsotne v tistem trenutku, ampak rekonstruirata preteklost, s čimer na nek način njihovo osebno zgodovino osebnosti celo nadaljuje po njihovi smrti. Ko Monte Rosa začne živeti v realnosti umrle tenisačice, zato obsedeno ponavlja stavke in fraze iz njenega življenja, ki se jih je naučila, kot da bi želela dokazati svojo novo »resnično« identiteto. Ker pa njena konstrukcija ostane na koncu le njena ter nikoli ne doseže stopnje intersubjektivnosti družbene realnosti, besede ostanejo na nivoju nekoherentnega skupka pomenov, oropanega svojega temelja v izkustvu.

Le-to je v okviru vsakodnevnega življenja tako pri *Alpah* kot pri *Podočniku* praktično nično: Alpe izven Alp nimajo niti lastnih imen, Monte Rosa in Mont Blanc pa imata točno en pogovor, ki se ne nanaša striktno na njihovo dejavnost: ta je sicer smrtno resen, vendar pa se tiče natančnega opisa Mont Blancove kavne skodelice, s čimer naj bi se izognila morebitni zamenjavi s kakšno drugo. Podobno si v *Podočniku* otroci krajšajo čas z obširno in natančno diskusijo o igranju igre, ki vključuje držanje prstov pod vročo vodo in (v tem primeru dobesedno) z uspavanjem z anestetiki. V nobenem primeru seveda ne gre za zaokrožene like: vsi Lanthimosovi junaki, ki ne predstavljajo avtoritete nad ostalimi, so namreč blede sence posameznikov, ki jih vodi impulzivnost, projiciranje in konzumacija



Podočnik



Alpe

želje brez uporabe razuma in logike. Njihova brezosebnost je še dodatno poudarjena z Lanthimosovo, sicer elegantno estetiko: gledalec se mora precej potruditi, da mu obraz nekaterih nastopajočih ostane v spominu, saj so ti z uporabo majhne globinske ostrine precej časa izven fokusa, zakriti s hrbtom drugega igralca ali pa imajo glave s kadriranjem preprosto odrezane in jih vidimo nekje od nog do vratu, v ramo ali hrbet.

Brezosebnostni protagonisti so tako v *Alpah* kot tudi v *Podočniku* vpeti med različne realnosti in kontekste ali prehajajo med njimi posebej s pomočjo popkulturnih referenc. V *Alpah* je eno izmed sredstev grajenja/zasedanja identitete poznavanje najljubših igralcev ali pevcev. Najmlajša članica, gimnastičarka, si želi svojo točko izvesti ob spremljavi pop glasbe, čeprav ji njen trener tega ne dovoli in vztraja pri *Carmini Burani*. Pri tem njena želja ni samo preprosta preferenca; kot pri prej omenjenih skodelicah gre za smrtno resnost: trener ji zagrozi, da ji bo, če mu ne bo nehala naspotovati, razbil obraz, ona pa nato, ker ne more plesati na pop, poskusi narediti samomor.

V svetu *Alp*, kjer osebe same od sebe niso osebe v psihološkem, temveč bolj ali manj le v biološkem smislu, je popkultura (edino) sredstvo, ki jih še identificira. Podobno so v *Podočniku* prva vez starejše hčerke z zunanjim svetom prepovedane videokasete s filmi *Rocky*, *Žrelo* (*Jaws*, 1975, Steven Spielberg) in *Flashdance* (1983, Adrian Lyne). Do potankosti uprizorjeni citati in ples iz filmov pa postanejo tudi njeni prvi koraki k osvoboditvi; oboje je mogoče brati kot ciničen komentar ali kaj povsem drugega. Svet *Alp* in *Podočnika* od gledalca zahteva, da sledi njegovim lastnim pravilom, »resnične« resničnosti tako ali tako ni veliko na spregled: Lanthimos se z njo ne obremenjuje, obstaja le namig na njeno odsotnost.



Podočnik

VEDNO JE NAMREČ NEKDO KRIV

Ločitev Asgharja Farhadija

Matic Kocijančič

Iran se z bogato filmsko zgodovino umešča med velike kinematografije z lepim številom slovečih režiserskih imen, markantnim obdobjem t. i. iranskega novega vala in zvesto bazo mednarodnih oboževalcev, ki jo sestavljajo tudi številni pomembni zahodni kritiki in filmski ustvarjalci. Kljub tem odlikam ne predstavlja ravno stalne tarče bezljave pozornosti globalne filmske javnosti. Sicer iz teheranskih studijev vsako leto vznikne kakšna festivalska muha enoletnica – na LIFFu 2010 je npr. marsikoga očaralo popotovanje v iranski rock underground, *Perzijske rokerske mačke* (Kasi az gorbehaye irani khabar nadareh, 2009, Bahman Ghobadi), ki je tudi sicer uspešno zastopalo zeleno-belo-rdeče barve na evropskih filmskih srečanjih (predvsem s posebno nagrado canske žirije v sekciji Poseben pogled). In vendar hitrega mednarodnega uspeha v dimenzijah, ki jih je dosegel režiser in scenarist Asghar Farhadi s svojo najnovejšo mojstrovino *Ločitev* (Jodaeiye Nader az Simin, 2011), iranski film ne pomni. Oskar za tujejezični film, ki je tudi prvi »zlata kipec« z domovanjem v Iranu, je zgolj nadel krono izjemnemu festivalskemu letu, s kar sedemdesetimi nagradami na skoraj vseh etapah klasičnega obhoda *Le tour du monde* filmske industrije, obenem pa je bil uvrščen tudi na številne najuglednejše letne preglede in lestvice. Revija *Time* je režiserja celo umestila na svoj letni spisek stoterice najvplivnejših ljudi na svetu. Obenem gre za finančno daleč najuspešnejši iranski film doslej z deset milijonskim dobičkom v mednarodni distribuciji. Vse naštetost postavlja pomemben mejnik v razvoju in predvsem samozavesti iranske kinematografije.

Seveda pa ta triumf beležimo v času, ko niti filma niti evforičnih gest zahodnih filmskih žirij ne moremo interpretirati brez tematizacije politične atmosfere, ki ju obdaja in prežema.

Iranska kulturna politika in Farhadi sta vse od zasnutkov filma do njegovega uspeha igrala strateški pingpong. Začelo se je s prepovedjo, ki je Farhadija zadela zaradi javne podpore zaprtima kolegoma Mohsenu Makhmalbafu in Jafarju Panahiju. Farhadi se je pozneje opravičil in ponovno pridobil dovoljenje za snemanje. Ko je postalo očitno, da je film uspešnica in da je »ljudstvo« nad njim navdušeno, je politična nomenklatura umirila svoj ton. Milijoni Iračanov so bdeli pozno v noč, da bi lahko videli Farhadijev prevzem najbolj zaželene nagrade filmskega sveta in njihovo iskreno ekstatičnost si lahko ogledamo tudi na številnih spletnih posnetkih, ki dokumentirajo celonočno rajanje. Prav zato je naslednja poteza oblastnikov dvignila marsikatero obrv; prepovedali so proslavo ob Farhadijevi zmagovalni vrnitvi iz Holivuda. Za bizaren zaključek zgodbe pa so poskrbeli na briljantnem način: obenem so namreč navdušeno čestitali režiserju, da je na podelitvi oskarjev premagal Izrael.

Nič manj politično naelektrena – četudi z drugačno vtičnico – ni zahodna recepcija *Ločitve*. Glede na to, da je vojaški spopad »dobrih fantov« z bližnjevzhodnim težiščem »osi zla« v določenih kulturno-medijskih strukturah postal že kar neizogibno dejstvo bližnje prihodnosti, se pogosto zastavlja vprašanje, koliko je imel s celotno zgodbo o uspehu opraviti film in koliko zgolj njegove potencialne politične implikacije. Ko cinični filmski kritik še pred ogledom filma v istih medijih zasledi citat iranskega konzervativnega pisatelja Masouda Ferasatija, da filma ne mara zato, ker naj bi prikazoval »umazano sliko iranske družbe, kakršno želijo gledati zahodnjaki«, se pripravi na to, da mu bo po ogledu pritrdil. Zahodno občinstvo od bogate in kompleksne produkcije »tretjega sveta« najraje konzumira predvsem enostavne naracije o zlih, neracionalnih, nedemokratskih sistemih, zoperstavljenih preprostim, dobrim

in lepim orientalcem, ki si kljub svojim nenavadnim običajem v najglobljih kotičkih src želijo isto kot mi, ljudje svobodnih dežel. *Ločitev* pričakovanja našega ciničnega filmskega kritika postavi na glavo. Skozi filtre festivalskih nagajevalskih lobijev je tokrat dejansko pricurjalo nekaj izjemnega. To sicer še ne odgovori na naše vprašanje o (pozitivni?) politični diskriminaciji filma, pa vendar ga postavi v povsem novo luč.

Postane namreč jasno, da obe *politični* recepciji *Ločitve* – se pravi tako kritika iranskih podpornikov družbenega *statusa quo*, ki v filmu vidijo priliznjeno pečanje s škodoželjnim Zahodom, kot tudi tistih ameriških kritikov, ki film hvalijo zaradi domnevne subtilne subverzivnosti znotraj še dovoljenih cenzorskih norm – povsem zgrešita bistveni naboj filma. Čeprav se režiserjeva (in s tem tudi gledalčeva) obtožnica premika od osebe do osebe, se osnovni občutek, da se jim dogaja krivica, ne menja, ampak ostaja pri vsakem izmed njih. Že prvi kader nas postavi v prvoosebno vlogo sodnika in ta vloga ostane z nami skozi ves film. To na zanimiv način učinkuje tako, da na neki način sprejmemo sodno platformo, ki bi se nam v drugačni zasnovi prisiljeno upirala, ker je pač za naše pojme politično neokretna. Pod Farhadijevo elegantno taktirko nekako ponotranjimo tuj svet: prisega na Koran; prekletstvo, ki čaka lažnivca; bičanje kot odpustek za moralni prekršek; vse to postanejo zgolj elementi, s katerimi računamo in v katere vpletamo celotno paleto oseb, da bi ugotovili, kdo je kriv. Vedno je namreč nekdo kriv.

Zanimivo je tudi to, da na poglobitve očitke iranskih kritikov predhodno opozorja že sam avtor filma, ko jih izreka skozi besede nastopajočih. Režiser je v tem smislu prav prek svoje pripovedi vedno korak pred svojimi kritiki. In vendar *Ločitev* ni aktivistični film – prav to je tisto, kar ga napravi za resnično »nevaren« izdelek. Presega kakršnokoli instrumentalnost; tisto, čemur služi, je skrito v njem samem. Beseda, ki se v tem oziru najpogosteje pojavlja v bolj preišljenih recenzijah filma, je *človeškost*. V *Ločitvi* namreč nimamo opravka s heroji, z zlikovci in generičnimi liki, topovsko hrano za dogodivščinne peščice antagonistov. Prav vsak lik je skrbno izoblikovan do te mere, da bi okoli njegove situacije lahko nastala nova zgodba. Vsaka oseba v filmu je po svoje prikupna in vsaka hitro nakaže določene karakterne pomanjkljivosti, kar vzpostavlja edinstven položaj gledalca; vaje junakov vseskozi menja svojega junaka. Velika zasluga za ta učinek gre tudi odlični igralski zasedbi.



Četudi je levji delež Farhadijevega projekta opravilo pisanje scenarija, pa je treba pozitivno izpostaviti tudi njegovo režijo. Gre za minimalističen, skoraj dokumentarističen slog s funkcionalno postavitvijo kamere in z asketskimi zvočnimi kulisami, ki vzdržujejo neobičajno napetost. Farhadi se izogiba pretencioznim dolgim kadrom; vedno raje pove premalo kot preveč, in ko pove premalo, to stori z razlogom. Ta odlika je očitna predvsem v zadnjih kadrih, ki se odvijajo v enega izmed najspretnjših filmskih zaključkov zadnjih let.

Farhadi z *Ločitvijo* gledalcu razgrinja edinstveno mišljenje nepravilnosti, ki politično osredotočenost na *krivdo* premešča v motrenje temeljne dinamike *krivičnosti brez krivca*. Ta dinamika obuja vrhunce tragiške umetnosti, grajene na pristni izkušnji usodnosti, bremena in blagoslova zaznamujoče preteklosti ter ne nazadnje nikdar obljubljenega, a vselej približujočega se katarze. Takšna postavitev seveda presega destruktivno dediščino ideje *spopada civilizacij*, v katero v zadnji instanci sodijo tudi vse omenjene ozkogledne politične interpretacije filma z obeh *osi*. In vendar presežni impulz *Ločitve* ni nekaj, kar bi lahko nevtralizirali s primitivizmom: če je občutje tega impulza vsaj delno pripomoglo k svetovni slavi filma, katarza, ki jo *Ločitev* zamolči, še vedno vztraja v svojem nikdar obljubljenem približevanju.



CEZAR MORA UMRETI

Igor Pribac

Nenavadno je, da isto sezono zaznamujeta dva celovečerca, ki evocirata dogodke na dan marčnih id pred dva tisoč leti. Georgeu Clooneyju se je zdelo potrebno *Marčeve ide* (The Ides of March, 2011), svojo dramo o vzdušju in zakulisjih ameriških predvolilnih kampanj, o brezobzirni igri na nož vseh vpletenih, dodatno podkrepiti z aluzijo na atentat na Cezarja in s tem majhni zgodbi pripisati občečloveško razsežnost. Brata Taviani sta svoje nanašanje na tragično smrt Julija Cezarja v filmu *Cezar mora umreti* (Cesare deve morire, 2012) zastavila veliko bolj zavezujoče in je ne omenjata po nemarnem, kakor to morda lahko zapišemo za Clooneyja. Njun film spremlja nastajanje gledališke predstave, ki jo pripravljajo profesionalni gledališki režiser in amaterski igralci. Gre za Shakespearovega Julija Cezarja. Projekt spremljamo od začetka do konca: od *castinga* do premiere. Nič posebnega, če igralci ne bi bili jetniki strogo varovanega krila rimskega zapora Rebibbia, ki nameravajo Shakespeara uprizoriti znotraj zapora in seveda tudi vaje opravljajo v prostorih pod budnim očesom pazniškega osebja. Tako je gledalec priča, kako kriminalci, obsojeni na dolge kazni, uprizarjajo tragični preplet življenj, ki so, ponesena z najbolj vzvišenimi političnimi vzgibi, želela rešiti rimsko republiko propada. Vznemirljiva je že avdicija. Režiser kandidatom naloži, naj povedo svoje osebne podatke v žalostni in jezni inačici. Rezultat so sijajne portretne miniature, ki delujejo srhljivo, saj tedaj že vemo, da so ti ljudje na svobodi dejansko stregli po življenju drugim ljudem.

Film *Cezar mora umreti* lahko gledamo tudi kot film o mafijemskem podzemlju. Holivudska produkcija nas je navadila na mafijske filme kot na podžanr o temni plati ameriške zgodbe o uspehu in pozitivnih družbenih vezeh. Redko sicer vidimo gangsterje za zapahi, kakor to naredita brata Taviani, vendar samo dejstvo, da so skoraj vse vloge v filmu zaupane varovancem zaporske institucije,

tudi ta film postavlja v bližino gangsterskih. Tudi zanj velja, da s prikazovanjem ljudi, ki so odločno prestopili mejo dovoljenega, skuša opozoriti na prikrito plat družbe.

Čeprav film koketira z dokumentarnostjo, se od nje tudi odločno odmakne. Začenja sicer z barvnimi posnetki premiere predstave Julija Cezarja in s posnetki civilistov, ki vstopajo v zapor, da bi postali občinstvo uprizoritve, vendar se ti dokumentarni prizori zatem umaknejo črnobelim posnetkom, ki spremljajo posamezne faze nastajanja predstave: nastop direktorja zapora, ki odobri izjemne razmere, potrebne za nastanek gledališke predstave (snemanje filma pri tem ni omenjeno, čeprav tedaj kamera teče), predstavitev režiserja, avdicijo in posamezne vaje, skozi katere dejansko spremljamo dramski zaplet in njegov vrh. Dokumentarnost barvnega okvira (film se s posnetki premiere in z odhodom občinstva iz zapora tudi zaključí) se v glavnini filma razplasti in pusti prekiniti režiserjev pogled. Jedro tako tvorijo posnetki vaj, ki se glede na vsebino prizora odvijajo v najprimernejših delih institucije visokih obzidij. Poleg igralcev za sugestivnost poskrbijo prav prizorišča, saj so razpoložljiva filmska tehnika, kostumi in rekviziti zelo skopo odmerjeni.

Toda ta špartanskost je le zunanja draž. Resnična intrigantnost filma je v paradoksnih ideji, da nekdanji zarotniki proti državi, člani kriminalnih družb, ki so same nekakšne države v državi, uprizarjajo intrigo, storjeno v imenu republike. Drugi paradoks, ki nosi film, je, da to počno na odru sredi atrija zapora. Panoptično zastavljena arhitektura gosti oder, ki je natančno narobna stran skritega gledališča, od koder so v panoptikonu vidne vse ostale točke prostora: oder je idealna edina točka, ki je vidna iz vseh ostalih točk v prostoru in iz katere ni vidna nobena druga. Ta dva obrata določata prizmo, skozi katero gledamo dramo republikanske ureditve, ki prepušča mesto monarhični. Po stoletjih obstoja rimske republike tako Cezar s svojo avtokratsko oblastnostjo kot zarotniki, ki delujejo protipravno, navkljub svojim drugačnim namenom republiki zadajajo smrtne udarce, ki jih ta ne bo prežvela.

Javna stvar izgine, zamre ideja politične občosti, udeležbe vseh državljanov. Toda kaj jo nadomesti? V kaj se transformira? Brata Taviani ponudita odgovor na to vprašanje. Javnost v emfatičnem pomenu besede, politična javnost, postane spektakelska javnost, publika na ogledu predstave. To transformacijo *res publica* v publiko nam pokažeta, ko kaznjenci opazujejo igralce med vajo, ko prizore vaj opazujejo in komentirajo pazniki, ko spremljamo premiero, odprto za zunanjo javnost, in seveda ko malo zatem ob koncu filma tudi sami skupaj z drugo publiko zapustimo kinodvorano. Še natančneje: *res publica* ne postane publika, temveč publike. Publike so smrt republike. Javna stvar je v nevarnosti, kakor hitro se vmešajo predstavniki za stike z javnostmi.



NAJSREČNEJŠE DEKLE NA SVETU

Špela Barlič

»Ime mi je *Delia Cristina Fratila in sem najsrečnejše dekle na svetu*« je stavek, ki ga v filmu *Najsrečnejše dekle na svetu* (Cea mai fericită fata din lume, 2009, Radu Jude) poslušamo znova in znova. In povsem jasno je, da najstnica, ki za volanom opentljanege enoprostorca golta enormne količine pomarančnega soka, z vsako ponovitvijo težje skriva svoj kisel obraz za osladen filmski nasmešek. Delia je na naslov romunske tovarne oranžade poslala tri ovitke njihovih plastenk in v nagradni igri zadela avto. Preden pa ga dobi v roke, mora za podjetje posneti še kratko reklamo s sabo v glavni vlogi. Tako se dekle z revnega romunskega podeželja nenadoma znajde v urbani nervozi Bukarešte, sredi zadušljivega vročinskega vala in skupine pokroviteljskih odraslih, ki si jo podajajo sem in tja in se trudijo iz njene sreče iztržiti kar največ zase. Ukleščena med svoja koristoljubna starša, ki jo skušata prepričati, da avto še isti dan proda in tako okrepi družinski proračun, nervozne filmarje, ki se trudijo posneti oglas, preden pade mrak, snobovske naročnike, ki se jim ves čas zdi, da se njihova glavna igralka ne smehlja dovolj na široko, in lastno željo, da opravi vozniški izpit in s svojim avtom odpelje prijateljico na izlet. Pregovarjanja s starši postajajo vse bolj mučna, snemalna ekipa je z vsako izgubljeno uro bolj nestrpna in Delii vse bolj popuščajo njeni najstniški živci.

Delia tako ne postane samo obraz neke bebave reklamne kampanje za oranžado, ampak tudi živa slika mlade Romunije. Tiste Romunije, ki bi rada vse bleščeče igračke, s katerimi se igra Zahod, ker po televiziji pač gleda iste oglase, a žal zasluži petkrat premalo, da bi si jih v resnici lahko privoščila. Prav ta ubužšana, od pomanjkanja utrujena Romunija je v zadnjih nekaj letih dala generacijo režiserjev, ki so ekonomsko podhranjenost obrnili sebi v prid in po vzoru italijanskega neorealizma oblikovali eno

najzvirnejših in najbolj prepoznavnih nacionalnih kinematografij. Romuni filmajo banalne dogodke, ki znajo presenetljivo veliko povedati tako o človekovi naravi kot o stanju sodobne družbe. Snemajo na dejanskih lokacijah, realistično, minimalistično, v dolgih, statičnih kadrih, brez (ali z minimalno količino) glasbe in resne teme podlagajo z absurdnimi dialogi in obešenjaškim humorjem.

Najsrečnejše dekle na svetu, celovečerni prvenec Raduja Judeja, ki je festivale uspešno obkrožil že s svojimi kratkimi filmi, v celoti pade v ta kontekst. Najboljša dela romunskega novega vala znajo sicer poseči še kakšno raven globlje, požgečkati po vaši filozofski žilici ali za konec pripraviti presenetljiv zasuk, a tudi *Najsrečnejše dekle* prav lepo pokaže, kako enostaven je lahko osrednji filmski dogodek, če je okrog njega spisan scenarij dovolj bister, da vanj nežno vplete kritiko narave in družbe in jo ob tem stalno mehča z nekaj zdravega humorja.

Radu Jude snema v tako dokumentarnem slogu, da mu uspe v ozadju mimogrede ujeti tudi urbani utripa Bukarešte. Film daje občutek, kot da je naključni mimoidoči s kamero v roki slučajno ujel zanimivo dogajanje na ulici in mu začel spontano slediti. Ljudje se pred objektivom postavljajo, kot da jih ne bi nihče režiral; gledalcem kažejo hrbe in zakrivajo pogled na obraze ali pa se pred kamero ustavi kakšen mimoidoči in s svojo sodčkasto silhueto zakrije pogled na protagoniste. Dolgi posnetki dovoljujejo igralcem, da svoje dialoge izpeljejo v enem kosu, brez rezov, popolnoma naravno.

Morda bi bil film v nekoliko bolj zgoščeni obliki še boljši, a glede na to, da so razvlečenost in neskončne ponovitve pravzaprav sestavni del zgodbe, je tudi lagoden tempo povsem na mestu. In čeprav je *Najsrečnejše dekle na svetu* tipičen romunski film, bi se njegova zgodba v resnici lahko odvila tudi skoraj kjerkoli drugje; Judejeve satirične poante letijo na celoten zahodni svet, še posebej pa na prostor t. i. nove Evrope, ki se je iz primeža socialistične diktature očitno izvila le zato, da bi takoj spet padla v krepilje liberalnega kapitalizma in lakomnega potrošništva.

DIKTATOR

Matjaž Juren



Indahouse, 2002, Mark Mylod), je pa gotovo tisti, s katerim je želel tandem Baron-Charles poseči na trg »klasične« komedije, stran od prejšnje participatorne *mockumentary* formule. V tem oziru in spriču nadzora nad totaliteto začrtane produkcije je *Diktator* veliko bolj avtorski kot *Borat* (ali *Brüno*), hkrati pa tudi konciznejša politična satira. Naslovni protagonist general-admiral Aladeen, četrti Baronom imaginarni otročé, je naftni despot izmišljene, severnoafriške Republike Wadiyje, ki je demokratična približno toliko, kot je to 'Demokratična' ljudska republika Koreja. Aladeen je diktatorski Frankenstein, sešit iz najbolj zloglasnih kapric svetovne avtokratske scene – zlati kolosi po vzoru turkmenistanskega Saparumat Niyazova, rokohitske usmrtitve Kim Jong Ila in poltena osebna straža pokojnega Gadafijsa so stebri njegovega blišča in politične moči. Toda ob obisku New Yorka »ljubljeni zatiralec« nenadoma postane žrtev ponesrečenega puča, spriču katerega se znajde v koži navadnega državljana.

Če bi se Sacha Baron Cohen, ta sodobni, ikonoklastični Peter Sellers danes upokojil, mu ne bi bilo moč odreči mesta med korifejami televizijsko-filmske komedije. *Da Ali G Show* (2003–2004) in njegovi trije paradni konjiči (Lobotomizirani reper Ali-G, anahronistično-škandalozni Borat in pre-seksualizirani Brüno) so bili izum genija, ki je razumel, da so najboljše produkcijsko sredstvo satire ljudje sami. Na duh časa brezhibno ukrojeni liki, ki odstirajo dejstvo, da se v sleherniku skriva cel korpus konfliktnih predsodkov oziroma vsaj zrno neokrnjenega idiotizma, mu prav tako niso bili v škodo.

Kakorkoli že, v *Da Ali G Showu* so v nečedni in spolzki brozgi lastnih ideoloških izbljuvkov popadali tako »mali« kot »veliki« (politiki, znanstveniki, profesorji, David Beckham ...) in kakopak za gledalca ni bilo večjega užitka, kot ko je ta ali ona avtoriteta vsled perfidnih Baronovih zank in lastne topoumnosti zagrizla v dehteče blato lastne provenience. In ko smo že pri blatu – Baronov opus brez dvoma doseže absolutni vrh družbene satire v celovečerni ediciji neumornega Avara komične antropologije Borata Sagdiyeva, in sicer v prizoru, kjer »aristokratska« gostiteljica z ameriškega Juga orgazmično brblja o tem, da bi se dalo kazahstanskega pritepenca kaj hitro amerikanizirati ..., v tistem trenutku pa se omenjeni brkač vrne z velike potrebe, prekinjajoč omikano govoričenje s pvc vrečko polno fecesa, za katero skorajda poprime zgrožena patriotska gospica.

Seveda se Baron po gromozanskem uspehu celovečernega *Borata* (2006, Larry Charles) kljub medlemu *Brüno* (2009, Larry Charles) ni nameraval upokojiti. Namesto tega si je v navezi s Charlesom, scenaristom in producentom zgodnjih sezon *Seinfelda* (1989–1998), čez kocasta pleča navesil še ambicioznejši projekt. *Diktator* (The Dictator, 2012) sicer ni prvi izključno igrani Cohenov film (*Ali G*

Diktator že v naslovu, še bolj pa v paralelni scenaristični zasnovi terja duhovno nasledstvo velike Chaplinove mojstrovine *Veliki diktator* (The Great Dictator, 1940), vendar jo vsled razdvojenosti med željo po instantni, često ceneni komiki in tematiziranjem sodobnega samodrštva le občasno dosega. Rezultat se namreč močno nagiba k preferiranju prvega s shizofrenimi prebliski drugega, ki se oglašajo le občasno kot kakšna slaba vest in praviloma v nehvaležni službi potiskanja zastale narative nekam (malodane kamorkoli) naprej. Baron v *Diktatorju* veliko humorja žrtvuje intenci šoka, vendar je ta krepko zmehčan in se težko kosa z biseri kazahstanskega reporterja (tisti antološki, z gledišča estetike grdega, izjemno erotični ples golih teles Borata in kita ubijalca Azamata). Na gosto posejana polit-komika, ki se dostikrat raztroši v prazno, se spriču svoje repetirne frekvence morda res spogleduje z *Noro vojno bratov Marx* (Duck Soup, 1933, Leo McCarey), vendar ji do tovrstne, tenkočutno premišljene stihije ravno zaradi interpunkcije narative, ki vse skupaj malce nerodno usmerja, zmanjka za gigantov skok.

Diktator je tako ves čas razpet med uspehi pretekle forme in nedorečenimi ambicijami prihodnosti. Tudi za sicer konsistenten lik admiral-general Aladeena se pogosto zdi, da je le zbiralnik odkruškov prejšnjih Baronovih inkarnacij in da bi bil ta iz dobre značajske osnove sposoben izmolsti veliko več kot zgolj hipertrofirano »arabsko« pogrkovanje. Kljub številnim navdušujočim aspektom (ducat bolečih satiričnih min vis-à-vis ZDA, sklepni poklon Chaplinu, infantilno iskrene norčije) pa *Diktator* preprosto abstrahira preveč dramatičnega, da bi zmož postal Veliki.

Toda le komu, če ne ljubemu Sachu, ki kljub vsemu demonstrira, da še zdaleč ni za v penzijo komike, bi lahko oprostili tovrsten iskren poizkus?



Lorax

Tesa Drev

Po otroški knjižni uspešnici tako imenovanega Dr. Seussa (Theodora Seussa Geisla), enega najbolj domiselnih piscev otroške literature, po čigar predlogah so posneli že več filmov, med drugim zgodbo o Grinchu, ki je ukradel božič, v odlični upodobitvi Jima Careyja, so zdaj posneli še animirani film *Lorax* (Dr. Seuss' *The Lorax*, 2012, Chris Renaud in Kyle Balda).

Prestavi nas v pisano, zabaviščnemu parku podobno mesto Tnidville, ki obstaja izolirano od ostalega sveta, kajti ta je uničen – in za povrhu brezbarven. V Tnidvillu s svojimi strategijami odvratanja pozornosti vlada Alojzius O' Hare kot prototip brezobzirnega, uničevalnega poslovneža, ki poleg lastnega dobička ne premore nobene druge vrednote. V mestu ni dreves, zato lahko ljudem zaračunava umetno pridelan zrak, ker pa imajo meščani toliko raznih naprav, s katerimi se zabavajo, denimo plastična drevesa, ki med drugim uganjajo svetlobni šov, vse to odvrata njihovo pozornost od temeljnih reči. In tako se pravzaprav nihče ne vznemirja, da živi v popolnoma umetnem svetu. Da bi zgodba stekla, je tu izjema, dekle Audrey, ki bolj od vsega zakoprni po pravem, živem drevesu. Ko svojo željo zaupa Tedu, ki je vanjo zaljubljen, se fant odpravi na pot – poiskati drevo zanjo.

Zunaj mestnih vrat sreča Once-lerja in ta mu pove zgodbo o izginotju dreves ter prizna, da je zanj odgovoren prav on. Sam je namreč posekal prvo drevo, zato da bi iz njega naredil tnid – izdelek, s katerim je želel osvojiti svet in – kaj drugega – napolniti svoj žep. Zamisel prerase v katastrofo, kajti izdelek postane popularen. Sledi brezobzirna sečnja sanjsko nežnih, sladkorni vati podobnih dreves. Idilični svet, v katerem so prebivali prikupni medvedki in pojoče zlate ribice, je uničen.

V tem smislu ima film moralno sporočilo, okoljevarstveno poanto o človeškem pohlepu, nepremišljenosti, brezbriznosti in nagnjenju, da se zlahka pustimo zavesti nepotrebnim stvarim, za katere smo pripravljene žrtvovati celo tisto najpomembnejše – zrak, ki ga dihamo.

A kot se spodobi za to vrsto filma, je konec spodbuden. Ozaveščanje ljudi – kot nam sporoča – prinaša upanje za boljše prihodnost. Vse skupaj pa je ovito v zelo zabavno filmsko izkušnjo. Predvsem *Lorax*, nekakšen angelski varuh dreves barve arašida, ki se pojavi, ko Ted poseka prvo drevo, je komičen patron, poleg tega da seveda nastopi kot resen okoljevarstvenik. Film je posut s plesnimi točkami; brez tega si je animiran otroški – oziroma družinski – film težko predstavljati. Naši igralci so ga nevsiljivo, brez pretiranega pačenja in patetike prenesli v slovenščino.



21 Jump Street: Mladenič v modrem

Bojana Bregar

Na začetku je bil Johnny Depp. No, to ni čisto res. V resnici je bila na začetku serija *The Mod Squad* (1968–1973). Bila so pozna 60. leta, bil je čas kontrakulture, študentskih uporov, Vietnamu in *The Mod Squad* je bil otrok televizije svojega časa. Trije mladoletni prestopniki, ki so svoj dolg družbi poplačali s tem, da so se infiltrirali v družbo vrstnikov in se šli policajce pod krinko. Geslo »Eden črn, eden bel in ena blondinka« je prodajalo ta šov in baje je serija postala generacijski hit.

Potem so prišla 80. leta in z njimi Johnny Depp, ki je v seriji *21 Jump Street* (1987–1991) igral *babyface* policista pod krinko, ki se sooča z umazanim, nevarnim, nihilističnim kriminalnim podzemljem, ki je ameriški srednješolski sistem. AIDS, najstniška nosečnost, droge, rasna nestrpnost, mladinske tolpe ... Poleg pogovorne ekstravagance Ricki Lake je bila *21 Jump Street* najbrž edina oddaja na televiziji, v kateri so z radovednim entuziazmom, vrednim Margaret Mead, brodili po kanalizacijskih ceveh ameriške družbe.

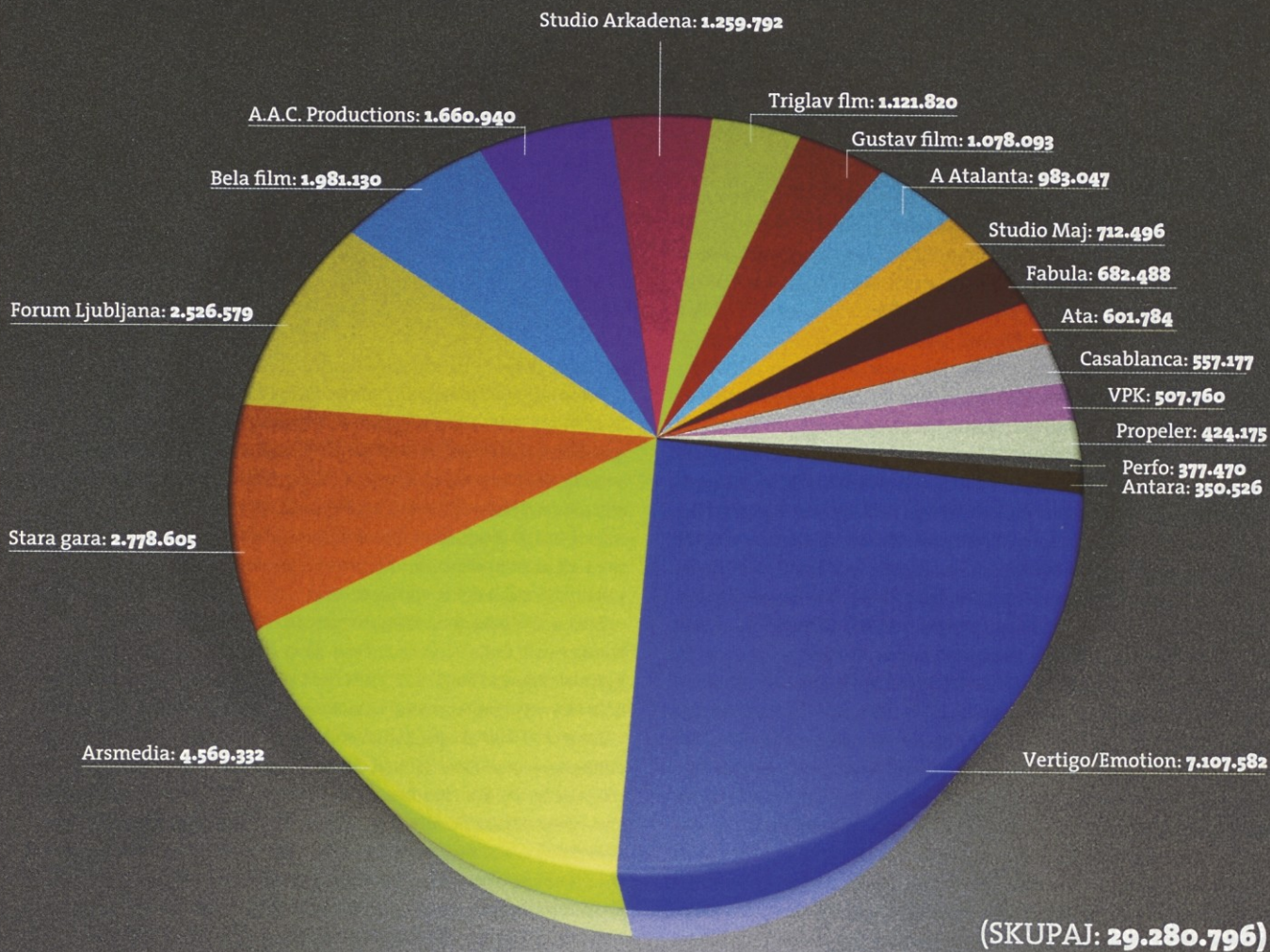
Zdaj smo v novem tisočletju in končno pripravljeni spregovoriti o filmski verziji serije *21 Jump Street* in prva stvar, ki jo lahko omenimo, je, da istoimenski film (2012, Phil Lord in Chris Miller) poleg naslova in najosnovnejše premise seriji ne dolguje ničesar.

Jonah Hill in Channing Tatum sta napol falirana policajca, ki ju nekdo v filmu posrečeno opiše kot najbolj stereotipno od dvojic – mali in čokati Hill je dežurni piflar zasedbe, atletski Tatum pa pregovorni manjkajoči člen med opico in žirafa, ki naj pritegne zardevajoče poglede deklishega dela publike. Kot dijaka se pod krinko odpravita na srednjo šolo, kjer naj bi prišla do dna mreže razpečevalcev nove sintetične droge, ki postaja na smrt popularna med najstniško populacijo.

Jonah Hill, ki je soodgovoren za scenarij, si je baje predstavljal, da bodo posneli nekaj takega kot »*Podlimi fantje* srečajo mladinsko komedijo v stilu Johna Hughesa«. Kar je nastalo, ne premore skoraj nič Hughesa, je pa popolnoma videospotovsko tempiran derivat *Ameriške pite*, začinjen s tipičnim čudaško-stranišnim humorjem Jonaha Hilla, ki za zdravo mero absurda na trenutke res malce pofirta s *Podlimi fanti*, vendar nikoli ne pozabi tudi zarotniško pomežikniti gledalca, da ga opomni, da se konec koncev gremo metakomedijo. Pač, tukaj ne gre za cinematični presežek. Vendarle moramo, četudi malce nejevoljni, priznati, da je film *21 Jump Street: Mladenič v modrem* dovolj zabavna izkušnja, da nam nekje do trenutka, ko se izteče, spodrslijajem navkljub priraste k srcu.

Supervizor

Tik pred zaključkom redakcije je resorni minister Žiga Turk v neki javni diskusiji »s to skupnostjo« opozoril na »klane, ki naj bi jih nerazumno skrbelo, s kom se minister pogovarja in komu prisluhne«. Kdo neki bi lahko v tem občestvu bili ti klani? Tisti, ki bi lahko kaj izgubili ali tisti, ki nimajo česa izgubiti? Morda pa se lahko v tej zagonetni dilemi poslužimo metode *follow the money* in pogledamo, kakšen je bil ta tok v preteklem desetletju?



Vir: Supervizor, © Komisija za preprečevanje korupcije, 2012. Podatki so v EUR in veljajo za obdobje januar 2003–maj 2012.

Opomba: Pri seštevkju smo upoštevali proračunske transferje s strani FS/SFC in Ministrstva za kulturo/Ministrstva za izobraževanje, znanost, kulturo in šport in se (po vrstnem redu) osredotočili na subjekte, katerih osnovna dejavnost je avdiovizualna produkcija, s čimer torej spadajo trenutno med največje »igralce« na slovenskem »trgu«. (Para)državni instituciji Viba film in RTV Slovenija na eni strani ter mali producenti na drugi strani so izzeti, tako da je končna slika zgolj ilustrativne narave.

EKRAN

Revija za film in televizijo

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

DVOJNA POLETNA ŠTEVILKA EKRANA

IZIDE 2. JULIJA 2012!

- TELEVIZIJA: Punce
- MALA RUBRIKA GROZE: Novi francoski horror
- POSVEČENO: Nicholas Ray
- POLEMIKA: Hlapci



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

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

NAROČILNICA



Na dom želim prejemati revijo Ekran. Cena naročnine za 10 števil 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 € / letnik s poštnino vred, letnika 2010 in 2011 pa za ceno 20 €. Naročila na info@ekran.si.

1.6.



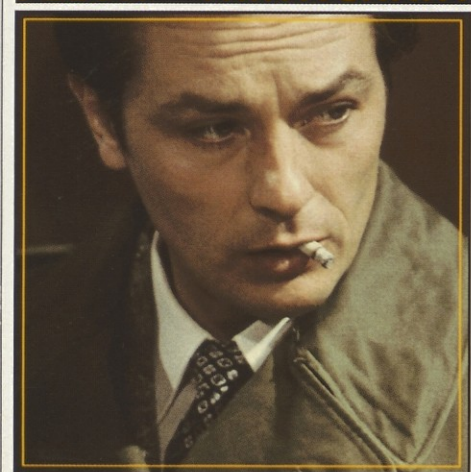
Ženske iz 6. nadstropja

Les femmes du 6ème étage
Philippe Le Guay



15.6.

DELON • TRINTIGNANT



NEVAREN POKLIC

DVD FIVIA

Mladina + DVD:

7,80 EUR

8.6.



22.6.

Vseh pet DVDjev v spletni trgovini www.mladina.si:

25,00 EUR

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIZNICA

DS

186 642 2012



920123374, 5

COBISS

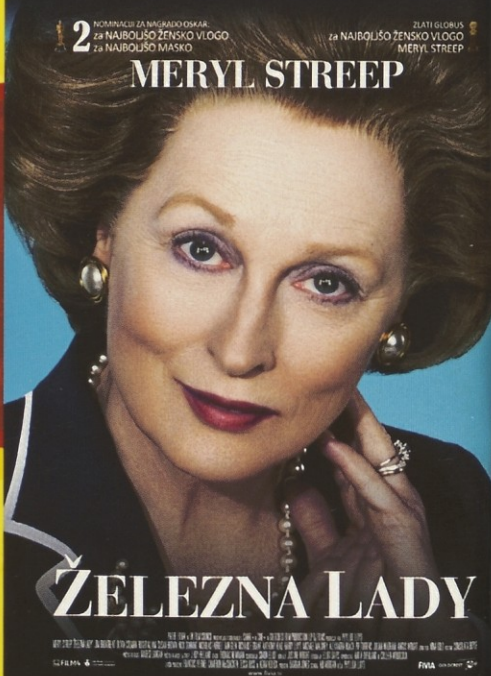
več kot 250 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila:
trgovina.mladina.si

»Sly Stallone, Alain Delon, George Clooney in Meryl Streep vam bodo slikovito pokazali, kako tanka in kako morilska je črta med privatnim in javnim sektorjem.«

Marcel Štefančič, jr.

29.6.



Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vseh pet DVDjev:

20,00 EUR

MLADINA

DEMIURG & Company

FIVIA

DVD VIDEO

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