

# EKON

Revija za film in televizijo

16/25



BLIŽNJI POGLED

**Antonio Piazza  
Matteo Oleotto**

FOKUS

**Video na zahtevo**

V SREDIŠČU

**Najboljši filmi 2013**

IN MEMORIAM

**Audrey Totter  
Tom Laughlin**

POSVEČENO

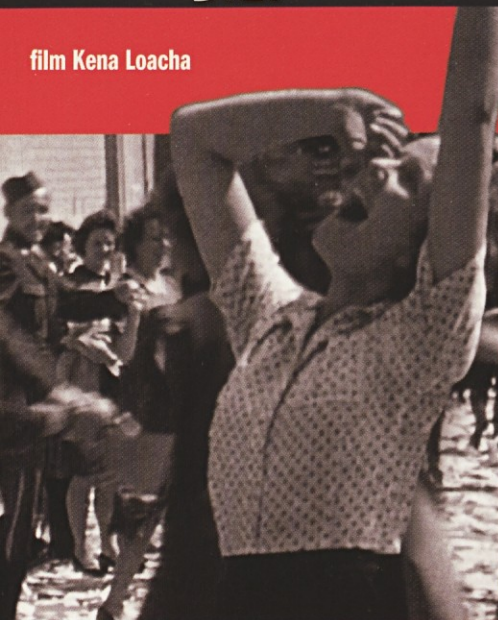
**Vitomil Zupan**

Letnik II / januar-februar 2014 / 5€



3.1.

film Kena Loacha



DUH LETA '45

10.1.

OD REŽISERJA FILMA  
DEKLE Z ZMAJSKIM TATUJEM

COLIN FARRELL NOOMI RAPACE DOMINIC COOPER TERENCE HOWARD

OKUS MAŠČEVANJA

PRIHAJA MAŠČEVANJE

UM GLOBAL

DVD

FIVA

MLADINA + DVD

5 NOVIH ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je  
**več kot 500**  
**različnih naslovov**Dodatne informacije in naročila:  
trgovina.mladina.si»Januarja se bomo nahranili z  
maščevanjem, arbitražo in socialno  
državo. Predobra ponudba, da bi lahko  
ostala le pri besedah!«

Marcel Štefančič, j

17.1.

NAHRANI ME  
Z BESEDAMI

realizacija filma MARTINA TURKA

BORIS CAVAZZA SEBASTIAN CAVAZZA JURE HENIGMAN  
MAŠA DERGANČ MIRANDA CAHARIJA IZM VESELKO MAURIZIO ZACCHIGNA

BELA FILM DVD FIVA

24.1.

NOMINACIJA  
ZA ZLATI GLOBUS"NAPET TRILER,  
RICHARD GERE SE  
NIKOLI NI BIL  
TAKO ŽIV.""ODLIČNA IGRA,  
RICHARD GERE  
JE IZJEMEN."

RICHARD GERE SUSAN SARANDON TIM ROTH BRIT MARLING

ARBITRAŽA

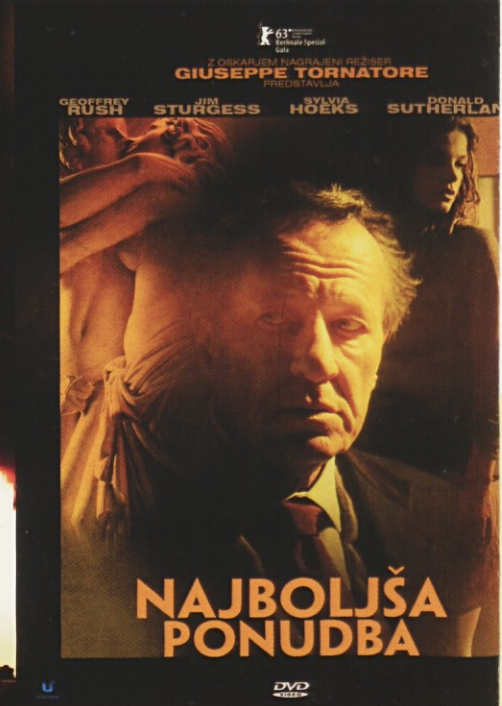
MOČ JE NAJBOLJŠI ALIBI

LIONSGATE

DVD

FIVA

31.1.

K 63  
Evropski signal  
GatiZ OSKARJEM NAGRAJENI REŽISER  
GIUSEPPE TORNATORE  
PREDSTAVLJA

GEOFFREY RUSH JIM STURGESS SYLVIA HOEKS DONALD SUTHERLAND

NAJBOLJŠA  
PONUDBA

DVD



Mladina + DVD:

7,80 EUR

Vseh pet DVDjev v spletni  
trgovini [www.mladina.si](http://www.mladina.si):

25,00 EUR

Ponudba za naročnike Mladine in  
Monitorja - vseh pet DVDjev:

20,00 EUR

MLADINA

DEMIURG  
& Company

FIVA

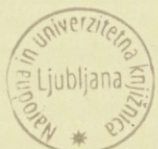
DEMIURG

DVD  
VIDEO

\*V vse navedene cene je vračunan DDV v višini 22%

+DS186642

<b>UVODNIK</b>	2	Tina Bernik: <b>Video na zahtevo</b>
<b>RAZGLEDNICA</b>	3	Andraž Jerič: <b>Uvod v fenomen Kickstarter</b>
<b>BLIŽNJI POSNETEK</b>	4	Sabina Đogić: <b>Antonio Piazza</b>
	9	Ana Jurc: <b>Matteo Oleotto</b>
<b>FESTIVALI</b>	12	Simon Popek: <b>IDFA 2103</b>
	16	Tina Poglajen: <b>62. Mannheim-Heidelberg</b>
	19	Bojana Bregar: <b>10. Animateka</b>
	22	Žiga Čamernik: <b>5. Festival neodvisnega filma</b>
<b>FOKUS: Video na zahtevo</b>	23	Tina Bernik: <b>Pogovor s Philippom Hoffmannom</b>
	27	Anketa: <b>Domači ponudniki videa na zahtevo</b>
<b>ESEJ</b>	32	Marko Bauer: <b>Intelektualna emancipacija v razmerah spektakla</b>
	36	Dušan Rebolj: <b>Neil Jordan in njegovi iracionalni kraji</b>
<b>V SREDIŠČU</b>	41	<b>Najboljši filmi leta 2013</b>
<b>IN MEMORIAM</b>	46	Andrej Gustinčič: <b>Tom Laughlin</b>
	49	Joe Valenčič: <b>Audrey Totter</b>
<b>POSVEČENO: Stoletnica rojstva Vitomila Zupana</b>	53	Alenka Puhar: <b>»Kriminalna kariera« Vitomila Zupana</b>
<b>TEATER</b>	57	Andrej E. Skubic: <b>Pavla Jesih in njen prepad</b>
<b>KNJIGARNA</b>	62	Simon Popek: <b>Friedkinove zveze, Wellesovi fanatizmi</b>
	64	Matjaž Juren: <b>Zgodba o »najboljšem najslabšem filmu«</b>
<b>ZFS PREDSTAVLJA</b>	65	Marko Brdar: <b>Moj najljubši frejm</b>
<b>KRITIKA</b>	66	Primož Krašovec: <b>Llewyn Davis</b>
	68	Bojana Bregar: <b>Frances Ha</b>
	70	Tina Poglajen: <b>Zeleno kolo</b>
	72	Matic Majcen: <b>Epizoda v življenju zbiralca železa</b>
	73	Tina Poglajen: <b>Preteklost</b>
	74	Dejan Ognjanović: <b>Dotik greha</b>
	76	Nina Cvar: <b>Adelino življenje</b>
	79	Zoran Smiljanić: <b>Svetovalec</b>
	80	Manca G. Renko: <b>Neskončna lepota</b>
<b>NA SPOREDU</b>	82	Lucija Šuštar: <b>Computer Chess</b>
	82	Gorazd Trušnovc: <b>Volk z Wall Streeta</b>
	83	Erik Toth: <b>Vesoljski pirat kapitan Harlock</b>
	83	Matic Majcen: <b>Ugrabljeni</b>
<b>NAJBOLJ BRANA STRAN</b>	84	<b>Srečno 2014!</b>



920141860

Ekran letnik LI / januar-februar 2014 / 5 EUR / ISSN 0013-3302 / **na naslovnici** Audrey Totter, *Dama v jezeru*; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka, zanjo Ivan Nedoh; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovc; **uredništvo** Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik, Andrej Gustinčič, Matic Majcen, Jurij Meden, Zoran Smiljanić; Mnenja avtorjev so neodvisna od mnenj uredništva; **lektura** Petra Narat Palčnik; **svet revije** Zdenko Vrdlovec (predsednik), Jože Dolmark, Aleš Blatnik, Janez Lapajne, Milan Ljubić, Miran Zupanić; **oblikovanje** Zaš Brezar in Jure Legac; **tisk** Birografika Bori; **marketing** Promotor, oglasi@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + poština; **transakcijski račun** 01100-6030377513; Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana. Naročnina velja do pisnega preklica; **naslov** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; **splet** www.ekran.si; **facebook** Revija Ekran

# Video na

Tina Bernik

# zahtevo

Časi, ko je tempo gledanja oddaj, filmov in serij narekovala televizija, počasi minevajo, saj so gledalci s prihodom novih tehnologij, med katerimi so največji premik sprožili pametni telefoni in tablice, dobili večjo moč in vpliv na ponudbo. Zamudna čakanja na prihod določene produkcije iz ameriških ali drugih velikih kalilnic filmov in serij postajajo stvar preteklosti, prav tako pa tudi diktiranje televizij, kdaj in kje bomo gledali njihov program. Če je zabavna industrija pred eksplozijo spletnega piratstva, ki se je kot virus razširil v dobršno mero gospodinjstev po vsem svetu, še upala, da ga bo lahko ustavila in nadaljevala staro prakso, po kateri bi filme in serije po visokih cenah kupovali v spletnih ali fizičnih trgovinah ali pa nanje do onemoglosti čakali pred malimi zasloni, je v zadnjih letih namreč postalo jasno, da bodo v igri ostali predvsem tisti ponudniki vsebin, ki se bodo prilagodili novim navadam gledalcem in prevetrenim zakonitostim trga.

Televizijska in filmska industrija, ki jima je spletno piratstvo, h kateremu se gledalci niso zatekali samo zaradi brezplačnosti, temveč vedno bolj tudi zaradi ažurnosti in dostopnosti, prizadelo velik udarec, sta morali hitro najti način, kako na novo preoblikovati in obogatiti posredovanje svoje ponudbe ter iti po poti glasbene industrije, ki je glasbo po ugodnih cenah med drugim ponudila v obliki neposrednega prenosa prek spleta. Prišel je video na zahtevo (VOD), ki so ga gledalci sprejeli odprti rok, filmska industrija pa je zdaj postavljena pred izziv, kako se izogniti usodi, ki je doletela glasbeno industrijo, ter ohraniti vrednost filmov, saj je cena glasbe tudi ali prav na račun neposrednega prenosa s spleta postala tako rekoč nična.

Itunes, Amazon, Netflix, Orange, Viasat, Sony Entertainment, Hulu, Volta pa tudi Youtube, ki je v letu 2012 v povprečju vsako minuto dosegel 60 ur novih uploadov, so le nekateri od več tisoč svetovnih ponudnikov videa na zahtevo, od katerih jih je samo v Evropi na voljo okoli tri tisoč, za večino od njih pa stojijo družbe, ki jim VOD-ponudba ne predstavlja njihove osnovne dejavnosti. Kljub številnim ponudnikom videa na zahtevo, ki so v Evropi veliki bum doživeli z agresivno oglaševanim prihodom družbe Watchever in posledično večjo tekmovalnostjo, jih večina ni dostopnih

v Sloveniji, tako kot v večjih evropskih državah, kot sta Nemčija in Francija, niso na voljo niti večji ameriški igralci, kakršna sta na primer Netflix in iTunes. Naša država zaradi svoje majhnosti v ignoranci tujih družb do slovenskega trga seveda ni izjema, tako da se moramo gledalci razen z najbolj znanim tujim ponudnikom na slovenskem trgu HBO GO, ki v svoji videoteki ponuja na televiziji HBO že prikazane vsebine, zadovoljiti predvsem s slovenskim Voyom medijske hiše Pro Plus, avdiovizualnim arhivom vsebin v produkciji RTV Slovenija RTV 4 D ter Telekomovim in Amisovim servisom VOD-ponudbe, v kateri je (v večini primerov ob plačilu naročnine) mogoče dobiti tudi HBO, Voyo, vsebine za odrasle in otroke ter videoteko filmov, ki jih VOD-ponudniki kupujejo zlasti v programskih paketih.

Kot se morajo za pozornost gledalcev boriti številni VOD-ponudniki, ki poskušajo na gledanost vsebin vplivati z razvrščanjem vsebin v različne kategorije, predružačenimi naslovi, izpostavljanjem pomembnejših informacij o filmu, opisom vsebine ter s slikovno in videoopremo, se morajo za svoj prostor pod soncem truditi tudi avtorji filmov, sploh če vemo, da jih je samo v Evropi na leto posnetih več kot tisoč. Filmi na VOD-platforni ne tekmujejo samo s filmi na platformi, ampak tudi s filmi na televiziji in v kinu, tako da je izbira filmarjev, na kateri VOD-platforni oziroma platformah bodo predstavljali svoje delo, ključnega pomena. Na vseh zaradi visokih stroškov posredovanja, pretvorbe, opremljanja z metapodatki in podnaslavljanja, ki znašajo od 500 do 700 evrov za posamezen film na posamezni platformi, seveda ne morejo, še težje pa je na katerokoli od njih priti filmom iz manjših držav in neodvisnim filmom, če ti niso del večjih programskih paketov. Medtem ko se slovenski filmi trudijo prebiti na domače platforme, tuje pa so zanje skoraj nedosegljive, je odločitev ponudnikov VOD-vsebin, ali bodo vključeni v njihovo ponudbo ali ne, predvsem stvar tega, ali bodo s filmom pokrili vsaj stroške njegovega licenciranja ter prenosa na platformo, kar pa je zaradi prenizkega števila uporabnikov oziroma gledalcev VOD-vsebin v Sloveniji še vedno prava redkost. A kot rečeno, zadeve se spreminjajo.

# Uvod v fenomen Kickstarter

Andraž Jerič

S pojavom in popularizacijo interneta se je na področju kreativnih industrij spremenilo marsikaj. Avtorji so se novostim najprej seveda bolj ali manj neuspešno upirali, a temu odporu najbolj botruje nepoznavanje koncepta, proti kateremu se borijo. Internet se namreč skoraj brez izjeme obravnava v kontekstu piratstva in avtorskih pravic (ter finančnih kompenzacij), vse prednosti, ki jih prinaša, pa se vehementno ignorira. A teh je preveč, da bi jih kar tako zanemarjali.

Tako kot založništvo in glasbena industrija se je tudi televizija bolj ali manj uspešno prilagodila novim tržnim zakonitostim, filmska industrija pa se s tem še niti ni začela spopadati. Veliko se dogaja na področju distribucije, a razburiljivejše je dogajanje, ki se tiče samega ustvarjanja. Filmska produkcija je že tradicionalno prepoznana kot izjemno centralizirana in rigidna, vključevanje vanjo pa je sleherniku zelo oteženo. Temu primerno so razporejena tudi sredstva, kar neodvisnim produkcijam onemogoča, da bi si za svoje filme lahko privoščile večje, če sploh kakšne proračune. A kot na primeru neodvisnih glasbenikov se tu prav internet spet kaže kot nosilec nove »indie« revolucije. Prej omenjeni problem distribucije se deloma že rešuje s storitvami videa na zahtevo, pravi premiki pa se pričenjajo dogajati na polju financ, kjer internet z dostopnostjo in demokratičnostjo vsakomur omogoča, da je njegova ideja končno slišana. Prav zaradi tega je v zadnjem času vse bolj popularen koncept »crowdfundinga« ali množičnega financiranja.

To seveda ni nov pojav, vezan na porast priljubljenosti spleta, ampak je precej starejši in bolj ali manj uspešno funkcionira na več področjih, tudi v filmski umetnosti. A množično financiranje v analognem svetu nastopa tudi z določenimi omejitvami – pač ne dosega tolikšne *množice*, kot je ustvarjalcem omogočeno s pomočjo interneta, ki je s pojavom Web 2.0 tehnologij popolnoma spremenil načine komunikacije. V zadnjih petih letih smo bili priča pojavu številnih spletnih platform, ki vsaka po svoje pokrivajo panoge od humanitarnih donacij, financiranja lokalnih skupnosti, socialnega podjetništva do umetnosti in kreativnih industrij. Med zadnjimi zagotovo najbolj izstopa platforma Kickstarter, ki je tudi nasploh najbolj popularno crowdfunding spletno mesto. Podjetje, ustanovljeno leta 2009 v New Yorku, si je prav s fokusom na kreativnost in ciljanjem na mlade ustvarjalce, dizajnerje, umetnike, hipsterje in nasploh ljudi, ki dajejo velik poudarek na ustvarjalnost in progresivnost (tako v smislu umetnosti kot ekonomije), uspelo

zagotoviti vodilno mesto pred konkurenco. Lani, ko naj bi po nekaterih ocenah s crowdfundingom po svetu zbrali že nad 5 milijard dolarjev (skoraj 100 % več kot 2012), je taka pozicija zagotovo dobrodošla. A kaj to pomeni za množično financiranje filmov?

V letu, ko je crowdfunding torej tudi uradno postal »mainstream«, se je s to oznako ukvarjalo precej filmarjev, ki uporabljajo Kickstarter. Do nedavnega je ta služil kot zatočišče nadobudnih, neodvisnih nizkopračunskih filmarjev, ki so za potrebe te ali one faze produkcije poskušali zbirati sredstva s pomočjo spleta. Zaradi novega koncepta vsote niso dosegale zneskov, s katerimi bi avtorji lahko pokrili celoten strošek produkcije, so pa s pomočjo Kickstarterja iskali sredstva za recimo nakup hrane med snemanjem, potne stroške, plačilo igralcem, postprodukcijo (montaža, glasba, barvna korekcija ...) ali distribucijo (kopije, festivalske prijavnine ...). Lani se je vse bistveno spremenilo, saj so se kot že marsikdaj prej v to igro pričeli vključevati tudi holivudski akterji, katerim finančni znesek seveda ni glavni cilj. Na ta pojav »astroturfin-ga« so redni obiskovalci Kickstarterja seveda vročekrvno reagirali, češ da se z izkoriščanjem za PR in marketing jemlje pozornost (in sredstva) manjšim projektom, na kar vodstvo Kickstarterja odgovarja s podatki o rasti popularnosti in števila donatorjev, ki zaradi tako odmevnih projektov sploh pridejo na njihovo stran. Nasploh se z vstopom v »mainstream« porajajo vprašanja prilagajanja crowdfundinga obstoječim ekonomskim modelom, kar ni problem zgolj filmskih projektov. Rast popularnosti vpliva tudi na razmerje med kakovostjo in količino, informacije pa vedno težje pridejo do končnega uporabnika, tj. donatorja.

Je množično financiranje torej res revolucionarna alternativa, nova ekonomija ali zgolj prilagoditev stare novim okoliščinam? Gre res za redistribucijo in decentralizacijo sredstev ali je to le ovinek, preko katerega se v igro vključujejo stari akterji? S političnega gledišča je pomembno tudi vprašanje nadomeščanja javnih servisov, ki se jih v nekaterih okoljih že zamenjuje z množičnim financiranjem. Kaj to recimo pomeni za Slovenijo? Kljub veliki popularnosti v letu 2013 je takšno financiranje pri nas še vedno izredno oteženo, množično financiranje filmskega ustvarjanja pa ima še svoj lasten nabor problemov. A stvari se že premikajo.

Več pa v naslednji številki *Ekrana*.



# » OČI SLEPOTA SICILIJA ODREŠENJE

Antonio  
Piazza o  
filmu  
Salvo

NOIR

UJETNIŠTVO

SVOBODA



Tekst in fotografija: Sabina Đogić

INT. KAVARNA. NOČ

24. LIFFE, 15. NOVEMBRA 2013, TAKOJ PO NJEGOVEM PRIHODU. POGOVOR TEČE O FILMU SALVO (2013), KI STA GA SOREŽIRALA ANTONIO PIAZZA IN FABIO GRASSADONIA. PET LET JE TRAJALO OD NJEGOVEGA OSNUTKA, DA BI SE USTOLIČIL ZA VERJETNO NAJUSPEŠNEJŠI EVROPSKI PRVENEC LETA 2013. NA LANSKEM FESTIVALU LIFFE JE DOBIL NAGRADO ŽIRIJE FIPRESCI ZA NAJBOLJŠI FILM SEKCIJE PERSPEKTIVE. KER SO OKOLIŠČINE NJEGOVEGA NASTANKA V MARSICEM PODOBNE SLOVENSKIM, JIM ZATO NAMENJAMO VEČ PROSTORA.

**Vajin film je imel dolgo razvojno obdobje. Kateri so bili ključni elementi zgodbe, iz katerih se je razvil?**

Res je bilo veliko dela na scenariju, vendar to ni bil vzrok dolgotrajnosti. Razlogi so bili predvsem finančni. V Italiji so zelo zapleteni časi za mlade režiserje. Zaželjene so komedije. In če te zavrnejo, nimaš drugih možnosti. Italijanska RAI TV, ki naj bi podpirala umetniški film, je zavrnila film tudi po tem, ko je bil že na programu v Cannesu. Sam proces razvoja scenarija je bil zanimiv, vendar ni bil glavni vzrok čakanja. Pred tem sva delala kot scenarista in svetovalca pri različnih produkcijskih hišah. Izkušnja je bila frustrirajoča, saj nisva dosegala umetniških rezultatov, s katerimi bi bila zadovoljna, še posebej ne pri televizijski drami, zaradi napornih ljudi pa je trpela tudi kakovost življenja.

**So vajina dela predelovali v nekaj povsem drugega?**

Niti ne, temveč so želeli vedno isto sranje.

**Nihče ni pripravljen tvegati?**

Nihče ne tvega, sploh pri televizijski drami, kjer lahko ustvariš zanimive stvari. Poglejte angleško ali dansko televizijo. Ameriška televizijska produkcija je veliko zanimivejša od filmske, sploh pri oblikovanju likov. Za dosego take ravni potrebuješ razpise, inteligentne ljudi, prepoznati moraš presežke in biti pripravljen na izziv. Po vrsti frustrirajočih let sem želel vrniti smisel življenju in študiju in ustvariti nekaj vrednega. S Fabiem sva začela razvijati zgodbo, ki se dogaja na Siciliji. Začetna ideja je bilo srečanje. Prizor Salvove dlani preko Ritinega obraza. Ko pride v nasilnih okoliščinah do trka mafijskega človeka s slepo deklico in se med njima zgodi nekaj izjemnega. To je bil začetek.

**Srečanje v obliki fizičnega dotika.**

Trenutek, v katerem stojita eden nasproti drugega. Rita spregleda in tudi Salvo prvič zares ugleda človeško bitje. Po tem začetku sva morala razumeti, zakaj sploh ta zgodba, slepota ...

**Torej, zakaj slepota?**

Ritina je fizična, Salvova moralna. Njegova tarča so drugi, ki jih ne vidi. Prav tako ne vidi morja, ne sliši njegovega zvoka. Ko Salvo prvič vstopi v hišo, vidimo, da je ta ob morju. Ampak to ga ne zanima. Morje zaslišimo prvič šele na koncu filma ... Odraščanje v Palermu da občutek odraščanja ob namerno slepih. Vidiš ta tip nevarne družbe, kar omeji življenje. Ko to dojameš, postaneš kritičen do stvarnosti in sebe. A kaj potem? Skušas nekaj spremeniti, a težko ti to uspe.

Mi smo otroci 80. let, težkega obdobja mafijskih vojn in ubijanja za prevlado. Lokalni časopis je na naslovnici dnevno objavljal število mrtvih. Mi pa smo se še vedno pretvarjali, da živimo normalno življenje evropskega mesta. Nekega julijskega jutra me je eksplozija dobesedno vrgla iz postelje. V hiši je razneslo vsa okna. Prvič so v avto namestili bombo, da bi z njo ubili javnega tožilca in sodnika, ki je živel nasproti naše hiše. Umrl so tudi policisti, ki so bili v stavbi, in njegov varnostnik. Vojno prizorišče. Naokrog so ležala trupla v kosih, v tleh je bila ogromna luknja, kot med vojno v Bejrutu. Mi pa smo pakirali za počitnice.

### **Zares ste se uspeli pretvarjati, kot da se ni nič zgodilo?**

Tistega jutra smo na morje tudi odšli. Tako so se odzivali vsi. Naučili smo se slepote kot edinega načina preživetja ... Čeprav je danes drugače, vedno obstaja izbira. In če se odločiš, da boš videl, se ti življenje spremeni.

### **Nekako ste preživeli.**

Zbežal sem. Ne le midva s Fabiom. Oba sva iz Palermo, ampak spoznala sva se v Torinu, kjer sva študirala na Scuola Holden (op. a. gre za pomembno izobraževalno institucijo pripovednih tehnik). Polovica srednješolskega razreda je šla na sever Italije ali v tujino, študirat. Ostali so imeli povezave in so se integrirali ... V sodobni družbi sicilijska mafija ne potrebuje več ubijanja. Ljudje kot Salvo ali njegov šef z življenjem v podzemlju so ostanki preteklosti. Spominjata se »dobrih starih časov«. Medtem so razlike med zakonito in nezakonito ekonomijo izginile. Kriminalna organizacija je postala tako nesramno premožna, da ne potrebuje več vojakov. Denar je veliko močnejši in kriminalna združba višjega sloja investira po vsej Evropi. Njihovo bogastvo je mogočno kot avtomobilska industrija.

### **Je problem s financiranjem filma izviral iz njegove teme?**

Film na temo mafije med Berlusconijevo vladavino res ni bil dobrodošel. Ampak včasih niti ni treba tako daleč. Če je na vodstvenem mestu nek idiot, je že neumnost dovolj.

### **Če televizija z vajinim filmom ni imela problema zaradi teme, je šlo potem bolj za preveliko tveganje in nezagotovljen uspeh prvenca?**

Zagotovo je bil tudi problem v scenariju, ki se navezuje na mafijo. Vendar iz tega konteksta pelje v drugo smer. Šlo je za pri-



Salvo

dih, ki verjetno ni bil dobrodošel. Težko odgovorim, ker ne vem. Kar je ključni problem. Na razpisu ugledne francoske televizije Arte je bil proces jasen in transparenten. Vedeli smo, da bomo po dveh ali treh mesecih seznanjeni, če bo projekt v zaključnem krogu ali ne. Tam se je potem jasno vedelo, kdo bere scenarije. Gilles Jacob, predsednik festivala v Cannesu, Marjane Satrapi, iranska režiserka in Bernard-Henri Lévy, filozof. Poslovni ljudje in tudi odlični intelektualci, ki jim zaupaš. Odločitev so nam sporočili dan po diskusiji o projektih v končnem izboru.

### **Se je to zgodilo po vajinem kratkem filmu Rita (2009), prav tako prikazanem na LIFFu, ali po kakšnem pitchingu?**

Uspešnost kratkega filma je veliko pripomogla. Podprt je bil s strani Arte, tako da smo imeli z njimi že vzpostavljen odnos, kar je bilo pomembno, saj so nama kot režiserjema zaupali. Pri njih smo natančno vedeli, kako je potekala izbira in zakaj smo prejeli denar. Jasno so obrazložili, zakaj jim je bil projekt všeč, enako pa tudi avtorjem projektov, ki niso bili sprejeti. V Italiji nikoli nisva prejela odgovora o tem, kdo bere projekte, kdaj, zakaj ter na podlagi česa sprejemajo odločitve.

### **Torej je Arte prvi podprl projekt Salvo?**

Prva subvencija je prišla s strani Torino Film Lab, delavnice, kjer sva razvijala scenarij in tam prejela eno od produkcijskih nagrad.

### **Kako so se v projektu znašli italijanski Cristaldi Pictures?**

Italijanski producent Fabrizio Mosca je projekt odkril zahvaljujoč nagradi za scenarij. On je bil takrat v žiriji. Po podelitvi naju je povabil na sestanek in sporočil, da bi si želel, da film razvijava pri njih.

### **V filmu se večkrat pojavi gesta, s katero Salvo zapre oči drugemu preden ga ubije. Odkod ta gesta, ki pri Riti spodleti?**

Izhajala sva iz stvarnosti, ki sva jo v nekaterih elementih predelala v fikcijo, noir pravljico. Salvo so prej sanje nekega morilca, samuraja, kot zgodba resničnega mafijskega morilca ... Salvo ne prenese pogleda drugega, ne želi, da bi ga drugi gledal med ubijanjem. Ritine oči ga presenetijo, zato se nekaj zgodi.

### **Je imela izbira palestinskega igralca v glavni vlogi politično ozadje?**

Nisva iskala palestinskega igralca. Všeč nama je bil Saleh Bakri, po naključju palestinski igralec. V filmu Čas, ki ostaja (The Time that Remains, 2009, Elia Suleiman), ki nama je bil zelo všeč, ima eno od vodilnih vlog, a igra nemega junaka. Želela sva karizmatičnega igralca z ostrim pogledom. Prvič sva ga srečala, ko je prišel v Rim. Saleh je izjemen igralec in zelo radodarno, inteligentno, velikodušno, občutljivo bitje. Njegovo vlogo smo razvili skupaj, naučil se je italijansko, da bi odigral dialoge brez sinhronizacije. Delo z njim je vsekakor vsebovalo palestinski vidik, ki je pomemben element njegove osebnosti. Saleh je eden izmed tistih, ki so se odločili videti, in to mu prinaša veliko bolečine, ki jo je uspel kanalizirati v Salva. Prvič smo ga pripeljali na Sicilijo s trajektom iz pristanišča Civitavecchia pri Rimu. Trajekt pripelje v Palermo lepo pred sososko, v kateri smo želeli snemati. Ko je stopil v Palermo in to naselje, je dejal, da se počuti kot doma. To



Salvo

so verjetno te podobnosti južnih, kaotičnih krajev, ki se utaplja-  
jo v težavah.

**Čeprav so v filmu dnevi in noči jasno markirani, sem povsem izgubila občutek za čas, medtem ko je bil pritisk prostora nenehno prisoten. Kako ste uspeli to vzdrušje, ki gledalca povsem posrka vase, vzdrževati na snemanju?**

Srž, glavni element filma je strah, ki igra samostojno vlogo. To je bilo tudi jedro najinega razmišljanja, pogovorov z direktorjem fotografije in s scenografom. V mislih sva imela točno določeno klavstrofobijo dveh hiš in odprtost zapuščene pokrajine sredi otoka. Ter idejo vojne pod soncem. Sonce in nebo sta za naju morala biti kot v času, ko piha široko oziroma jugo. V nasprotju s stereotipi, ki prikazujejo Sicilijo z jasnimi, modrimi nebom in morjem, čeprav je poleti na Siciliji nebo pogosto zaprašeno, umazano, gosto. To smo iskali tudi v filmu. Slepota protagonista naj bi predstavljala nekaj globljega. Vsi so ujetniki, ki hrepenijo po svobodi. Salva vidimo na začetku filma v svoji sobi, kot v zaporu. Rita je kraljica hiše. Kljub slepoti pozna prostor, po katerem se zna prosto gibati, a je prav tako ujetnica. Oba živita v podzemlju in odtod ta napetost. Element svobode je pomemben del zgodbe.

**Vaš direktor fotografije je bil izvrstni Daniele Cipri, tudi sam režiser, scenarist in montažer. Kako ste razvijali prizor prvega srečanja med Salvom in Rito, kjer tvori kamera z igralci neka-  
kšno koreografijo?**

Brez posebnih zapletov, tudi Daniele je iz Palerma in za razumevanje nismo izgubljali besed. Vsi smo se želeli ogniti omenjenim stereotipom. Daniele kot režiser je celo radikalnejši, zato to ni bilo težko. Fluidnost, predvsem pri sekvencah v Ritini hiši, kjer se zavesta prisotnosti drugega, je nastala skozi neke vrste uprizarjanje plesa. Tako smo tudi vadili, Salva in Rito smo poskušali imeti čim dlje ločeno. Med njima smo želeli ohraniti to skrivnostnost. Šele na koncu smo vadili s kamero. Brez nje je šlo za plesno improvizacijo dveh živali v prostoru.

**V kratkem filmu se Rita zave prisotnosti nekoga oziroma postane nemirna zaradi tega, kar sliši. V Salvu je ta element bolj subtilen. Ritin nemir sproži slutnja prisotnosti, nič fizičnega.**

To je bilo v scenariju od začetka. Zgodba je prišla z idejo v podobah. Morda naju je prav to v preteklosti tako frustriralo, eksplozija ljubezni do filma in podob. Vedela sva, da je pri slepoti tisto, česar ne vidiš, enako pomembno kot tisto, kar vidiš. Zato je bilo dogajanje izven kadra ključno pri razvoju scenarija. Ko se Salvo pretihotapi v Ritino hišo, da bi ubil njenega brata, tega ne vidimo. Vidimo le Rito in njen odziv. To je bilo ključno. Način, kako publiko približati izkušnjo slepote.





Piazza in Grassadonia, foto: Giulia Parlato

**V filmu se večkrat pojavi ena in edina pesem, Arriverà skupine Modà. Kako je v filmu pristala ta Sanremo popevka, ki sicer jasno izraža Ritino hrepenenje, ki se v teku filma prenese na Salva?**

V filmu ni glasbenega komentarja, je pa zato ta zvok slepe izkušnje, ki smo jo želeli deliti s publiko. Ob tem je bilo pomembno, da ni zunanje glasbe, zgolj »Ritina« pesem. Izbrala sva jo izmed pesmi, ki so nama jih zaupala mlada dekleta, živeča v naselju iz filma. Preprosta, banalna ljubezenska pesem obljublja ljubezen, ki bo šele prišla, poljub, ki bo prišel, objem, ki bo prišel ... Z večkratno uporabo v filmu je dobila drug pomen, nekaj ironičnega je v tem, da je izražala občutke glavnega junaka, čeprav je bilo ob odkritju njegovih pajdašev sramotno, da posluša tako posladkano pesem ... Kljub veliki uspešnici nama je Modà rado-darno dovolil uporabo za dostopno ceno.

**Če bi v filmu obstajala tudi pesem, ki določa Salva, katera bi bila to?**

Ne gre za resničnega junaka, ampak samuraja. On izraža povsem drugačen pogled ... Na splošno so v Palermu priljubljene pesmi iz Neaplja. Tam je veliko uspešnih lokalnih pevcev, ki pojejo v napolitanščini. Večina je sentimentalnih, najbolj priljubljen pa govorijo o življenju v kriminalnih združbah ... V filmu nisva želela uporabiti drugega dialekta od sicilijanskega. Fantje pa ne poslušajo sicilijanskih, večinoma ljudskih pesmi.

**Kako sta si v času snemanja razdelila vlogi režiserjev?**

Povsem naravno. Fabio je zelo dinamičen, nenehno v gibanju, ne more sedeti pri miru. Zato je delal z igralci in sodelavci. Sam sem bolj len in sem pred monitorjem skrbel za sliko.

**In pri montaži?**

To sva delala skupaj.

**Sta sodelovala že pred tem projektom?**

Od nekdaj delava skupaj. Študirala sva književnost in se nato usmerila v scenaristiko, študirala sva različne pripovedne tehnike.



Salvo

**Vama bo po uspehu Salva lažje pri produkciji naslednjega filma ali pričakujeta podobne težave?**

Podobne. Bo pa koprodukcija verjetno lažja in hitrejša. Zelo sva vesela, da bo film mogoče videti po vsem svetu. Odziv na glavno nagrado Tedna kritike v Cannesu je bil neverjeten. A kljub temu se bova v Italiji srečevala z istimi obrazy.

**Kaj menite o pitchingih? Se vam zdi to uspešen model pridobivanja sredstev?**

Do pitchingov imam ambivalenten odnos. Ne morem se pritoževati, ker je bil to obvezen del predstavitve projekta na evropski ravni. V današnjem svetu postajajo filmski ustvarjalci tudi prodajalci. Naučiti se morajo, kako prodati svoj projekt, kako ga predstaviti. Morda bi bili pri tem Dreyer, Fellini ali Antonioni, ki je bil še posebej znan po svojem distanciranem, hladnem obnašanju, obupni. A to moramo početi. Salvo ima dvanajst različnih financerjev, malo denarja iz veliko virov. Vsak od njih je bil pridobljen preko razpisa. Salvo je bil kot konj, ki je moral ves čas preskakovati ovire, pitchinge in sestanke. Tu ni vprašanja smisla. V bistvu gre za tvojo edino možnost.

**Sedem besed, s katerimi bi opisali pomen tega filma za vas?**

Oči. Slepota. Sicilija. Odrešenje. Noir. Ujetništvo. Svoboda.



Salvo

Matteo Oleotto in Giuseppe Battiston  
na snemanju filma Zoran, moj nečak idiot

ANA JURC

Ana Jurc

# » Lepe vasi iz italijanskih komedij me dolgočasijo «

Pogovor z  
Matteom Oleottom →

9

BLIŽNJI POSNETEK

PRVIČ SMO Z UŠESI ZASTRIGLI OB ZADNJEM BENEŠKEM FESTIVALU, KJER JE ITALIJANSKO-SLOVENSKA KOPRODUKCIJA ZORAN, MOJ NEČAK IDIOT (ZORAN, IL MIO NIPOTE SCAMO, 2013, MATTEO OLEOTTO) PREJELA NAGRADO OBČINSTVA V SEKCIJI TEDEN KRITIKE. ZANIMIVO PA JE POSTALO, KO SE JE IZKAZALO, DA JE PRVENEK V GORICI LETA 1977 ROJENEGA REŽISERJA PRIMER OGROŽENE VRSTE KOPRODUKCIJ: FILM, KJER »NAŠ« DEL NI REDUCIRAN PRETEŽNO NA FINANČNO KOMPONENTO. OLEOTTO JE NASLOVNO VLOGO NAPOL AVTISTIČNEGA, EKSCENTRIČNEGA MLADEGA SLOVENCA, KI GA PO MRTVI TETI »PODEDUJE« LJUDOMRZNI BRDAVS PAOLO IZ MALE FURLANSKE VASICE, ZAUPAL TEDAJ 16-LETNEMU ROKU PRAŠNIKARJU. V FILMU POLEG ODLIČNEGA GIUSEPPEJA BATTISTONA NASTOPIJO ŠE MARJUTA SLAMIC, JAN CVITKOVIČ IN IVO BARIŠIČ, VASJA KOKELJ IN ANTON VONČINA ŠPACAPAN PA STA BILA ZA SCENOGRAFIJO NAGRAJENA TUDI NA LANSKEM FESTIVALU SLOVENSKEGA FILMA.

Novodobno pravljico, ki se približuje senzibiliteti ameriškega neodvisnega filma, pletejo na raven arhetipov zgoščeni liki (od arogantnega prašiča do odtujenega outsiderja), odlikuje pa predvsem izjemna fotografija Ferrana Paredesa Rubia, ki Furlanijo oblije z nostalgično zlato svetlobo, pogosto v močnem kontrastu z robotimi pojavami, ki jo poseljujejo. Morda ni naključje, da je Paredes Rubio nekoč sodeloval pri nastajanju dokumentarca o Enniu Morriconeju: v filmu je namreč tudi duhovit poklon klasičnemu vesternu, v katerem se potrdi, da je nerodni nečak »iz Jugoslavije« naravni talent za pikado.

**Študirali ste tako igro kot filmsko režijo. Kako to, da ste za svoj izraz izbrali eno in ne druge? Gre le za dve plati istega kovanca?**

Študiral sem gledališko igro, ampak vedel sem, da hočem postati režiser. A menim, da je bilo to izobraževanje zame bistveno, kajti na akademiji te učijo o delu s kamero ter ti predpisujejo seminarje o fotografiji in o montaži, redko pa se predava o komunikaciji z igralci. Sam na snemanju več pozornosti posvetim delu z igralci kot s kamero.

**Se v prihodnosti vidite v projektu, ki bi ga sami režirali in v njem nastopili?**

Ne, to sta dva tako različna poklica, da ju je težko združiti, še posebej, če imaš na razpolago tako malo časa, kot ga ponavadi imamo za filme. Lahko si sicer »režiser duh«, ki vleče niti iz ozadja in se nikoli zares ne pojavi, ampak to me v resnici sploh ne zanima.

**Kljub temu ste si v filmu namenili majhno cameo vlogico potovalnega agenta. Hitchcockovski pomežik gledalcu ali kaj drugega?**

Na žalost nič tako zanimivega. Na dan snemanja prizora se je dotični igralec slabo počutil in da bi prihranili čas in denar, sem vskočil sam. Hitchcock se je za razliko od mene prostovoljno odločil, da se bo pojavil v svojih filmih ...

**Biografija razkriva, da ste svoje prve kratke filme posneli v sodelovanju s psihiatrično ustanovo in z njenimi varovanci. Kaj vas je pritegnilo k temu?**

Psihiatrično ustanovo sem prvič obiskal pred skoraj 15 leti. Snemali so film in iskali ljudi, ki bi nastopali; mene so uporabili zgolj za odrskega delavca. Ko je bil film končan, sem ostal v zavodu. S par prijatelji smo ustanovili skupino in s svojimi gostitelji posneli video. Tu sem se naučil prvih osnov poklica. Lahko bi rekel, da je bila ta izkušnja ena najintenzivnejših v mojem življenju. Številne stvari, ki sem se jih naučil in videl takrat, še danes pristanejo v filmskih zgodbah, ki jih pripovedujem.

**Mladi režiserji za prvence najpogosteje izberejo portret generacije, ki ji pripadajo – držijo se torej vprašanj, ki so jim najbližje. Sami ste se temu zavestno izognili in posneli portret pokrajine, v kateri ste odrasčali, ne pa tudi vrstnikov. So da-**

**našnji 30-letniki taka medla vrsta brez posebnosti, da vas ne zanimajo?**

Besen sem na svojo generacijo, še bolj pa na tiste, ki so prišle pred njo: oni so se našrli, mi pa moramo poravnati račune. To me tako razjezi, da vsega skupaj ne morem niti zares ubesediti. V *Zoranu* sem hotel spregovoriti o področju, ki ga kar dobro poznam. Hotel sem pripovedovati o svojih krajih in njihovih bizarnih prebivalcih. Mogoče bom o generaciji govoril v naslednjem filmu.

**V filmu se ne ukvarjate z osvetljevanjem razkola ali razlik med narodoma na obeh straneh meje; zdi se, da življenje tako na slovenski kot na italijanski strani poteka v približno istem, počasnem tempu. Je takšen v vaših očeh novi, homogeni vsakdan po ukinitvi meja?**

Skušal sem pokazati, kako je ob meji sedaj, leta 2013. Rad bi, da bi svet videl, kje živimo in kaj je od meje ostalo. Nisem imel namena govoriti o meji, vprašanje dveh držav naj bi bilo v ozadju. Všeč mi je ideja, da ni razlike, če greš na pivo v Italiji ali Sloveniji. Navsezadnje živimo na enotnem ozemlju. Mentalno mejo pa bo težje preseči. Računam, da bodo mlajše generacije presegle tudi te ločnice in da bomo navsezadnje vsi živeli skupaj, kot bi morali že sedaj. Seveda so očitne kulturne razlike, ki pa nas bogatijo in niso nikakršen problem.

**Majhna, od sveta odrezana skupnost, v kateri se vaša zgodba odvija, ni ravno pastoralna idila, posejana s preprostimi, srečnimi ljudmi, pač pa zadušljiv mikrokozmos, v katerem cvetita alkoholizem in otopelost. Je to že zorni kot outsiderja, ki se v rodne kraje vrača po dobrem desetletju v Rimu?**

Ne zdi se mi, da bi bil to pogled outsiderja. Prav dolgočasijo me lepe, barvite vasi, ki se v italijanskih komedijah pojavljajo zadnja leta. Hotel sem prikazati temno plat teh krajev, pripovedovati o pravih ljudeh, ki jih ni treba takoj naslikati na nekakšnem idiličnem ozadju. Hotel sem ostati realen. Izziv je bil zame v tem, da je bilo treba ustvariti komedijo v kontekstu, kjer ni ničesar komičnega. Delali smo z določenim tipom glasbe in fotografije, ki nimata nič skupnega s komedijo. Upam si trditi, da smo bili temu dorasli.

**S protagonistom Paolom niste ustvarili klasičnega filmskega stereotipa roboteža z mehkim srcem in rahlo problematično osebnostjo. Paolo je dejansko zlobec, ki med drugim mirno vrže pepel svoje pokojne tete skozi okno in sabotira zdravljenega alkoholika. Ste iz njega zavestno poskušali narediti kar najbolj antipatično osebnost?**

Vsekakor. Hotel sem prikazati do obisti pokvarjeno osebo, ki ni samo nakazano neprijazna. Od mrtvih sem skušal obuditi tradicijo italijanske komedije iz 50. in 60. let. To so bili krasni filmi, v katerih so bile žalostne in resne teme prikazane z lahkotnostjo in ironijo. Sploh ironija je ključnega pomena. Že kot otrok sem ljudi delil na dve vrsti: tiste, ki znajo biti ironični, in tiste, ki tega ne zmorejo. Raje imam prve in rad bi, da bi moji filmi odsevali to naklonjenost.

**Da ste naslovno vlogo zaupali Roku Prašnikarju, ki ni znal niti besede italijansko, se zdi precej pogumno. Je šlo za premišljeno tveganje? Ste morda stavili na to, da bo fant deloval še bolj izgubljen in zunaj svojega elementa, če bo govoril besede, ki jih ne razume povsem?**

Tudi meni se zdi pogumna izbira. Vedel sem, da bo Rok dodal vrednost za film, če bo le vse uspelo, kot sem si predstavljal. Mislim, da se je tveganje splačalo. Zelo sem zaupal tudi Giuseppeju Battistonu, ki je ves čas nastopal v korist filma in ne le da bi v najlepši luči prikazal sebe. In to ni majhna reč, verjemite! Zato mu je uspelo tudi v odnosu do Roka; dal mu je dovolj prostora in ga vzpodbujal, da je iz dneva v dan rasel kot igralec in kot oseba. Prepričan sem, da bo Rok prišel še daleč. V njegovih očeh je nekakšen žar. Ko se bo tega zavedel, ga ne bo mogel nihče ustaviti.

**Petru Musevskemu ste vlogico v filmu menda namenili kot majhen hommage Kruhu in mleku (2001) Jana Cvitkoviča. Kako je prišlo do sodelovanja z ekipo Staregare?**

Pred snemanjem sem si ogledal kar precej slovenskih filmov in premišljeval o morebitnih zame primernih igralcih. Delo s slovenskimi igralci je bilo krasno, to so ljudje z velikimi srci in osebnostmi, prijazni in vedno zelo dobro pripravljene. Kar zadeva Starogaro, sem pred mnogimi leti na nekem festivalu spoznal Jožka Rutarja, ki mi je odprl oči za koprodukcije. Potem sem

spoznal še producenta Miho Černeca, ki se nesebično predaja delu. Danes ga imam rad kot brata. Tudi z Antonom Špacapanom in Vasjo Kokeljem je bilo lepo delati. Bili smo prijatelji že pred *Zoranom* in nato sem odkril, da sta čudovita scenografa. Največji vtis je pri slovenski ekipi name naredilo, da se nikdar nisem počutil sam ali izločen in da sem vedno imel občutek, da lahko skupaj dosežemo karkoli. Tudi naslednji film hočem posneti z istimi ljudmi.

**Zdi se, da je italijanski film trenutno v odlični formi: Sorrentinovo Neskončno lepoto (La grande bellezza, 2013) mnogi razglašajo za evropski film leta, Med (Miele, 2013, Valeria Golino) in Salvo (2013, Fabio Grassadonia in Antonio Piazza) sta bila med drugim nagrajena na zadnjem LIFFu ... Kako je snemati v trenutnih gospodarskih razmerah? Nekje ste izjavili, da boste denar od beneške nagrade RaroVideo porabili za poravnavo zamujene najemnine ...**

Še huje, tega denarja sploh še nisem dobil! Snemati v Italiji je precej kompleksna stvar, predvsem je težko najti likvidna sredstva za honorarje sodelavcev. S producentom Igorjem Prinčičem sva bila odločena, da nihče ne sme delati zastonj. Nihče. To sva tudi dosegla, a je bilo težko. Prinčičevi naporji so bili orjaški, ganljivi. Do konca smo prilezli v veliki meri po njegovi zaslugi. Naučil me je, kako delaš s strastjo, ne da bi se pri tem jemal preveč resno. Igor je »razsvetljen producent«, kakršni so v Italiji redki.

**Zoran je tip filma, kakršni so ponavadi zelo priljubljeni na Sundanceu, kot na primer Naša mala mis (Little Miss Sunshine, 2006, Jonathan Dayton in Valerie Faris) ali Juno (2007, Jason Reitman). Zgodba o posebnem, ki se ne zna čisto stopiti z okolico. Film bi znal biti precej uspešen na sporedu kakega severnoameriškega festivala ...**

Delamo na tem. V zvezi s tujino je film v rokah podjetja Slingshot Manuele Buono. Manuela je odločena, da film ne bo končal v družbi tisoč drugih, zgubljen med naslovi v katalogu. Po njeni zaslugi smo film že prodali v nekaj držav. Dobra plat tuje distribucije je v tem, da imaš okno priložnosti odprto do tri leta, zato ne vem, kdaj pride na vrsto Amerika. Tudi sam mislim, da bi bil film tam, pa tudi na primer v Skandinaviji, lahko uspešen.

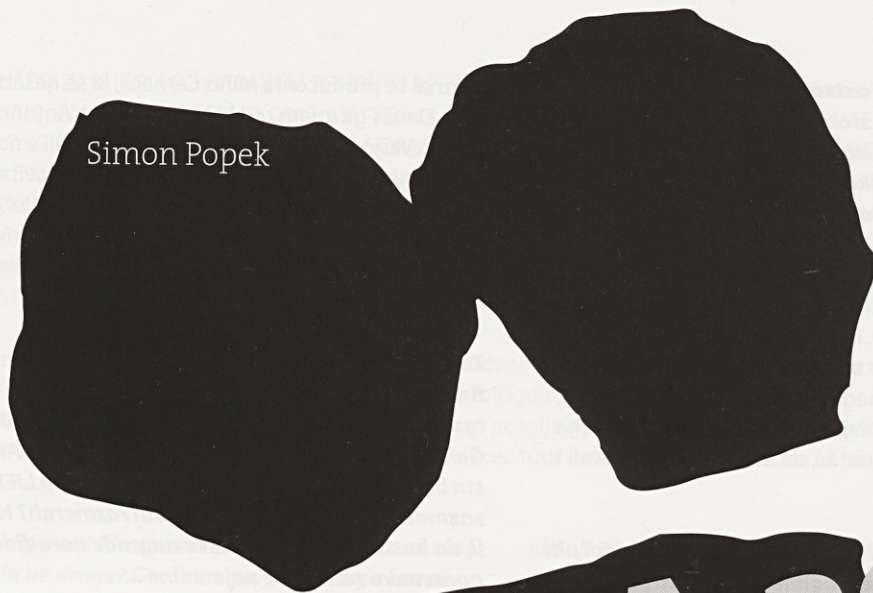


Matteo Oleotto na snemanju filma



Zoran, moj nečak idiot

Simon Popěk



**IDEA 2013:**

**Vojna ni**

**končana**

International Documentary  
Film Amsterdam  
(20. 11.-1. 12. 2013)

MOJE DRUGO SOOČENJE Z IDFO SE JE IZTEKLO V MALCE MANJ HIMNIČNIH TONIH KOT LANSKOLETNO PRESENEČENJE, KO SEM MED KARAKTERISTIČNO RAZSTAVO MAINSTREAMOVSKO, VISOKOPROČUNSKO IN SPOLIRANO DOKUMENTARNO PRODUKCIJE NAŠEL ŠTEVILNE BISERE AVTORSKE DOKUMENTARISTIKE. NO, MESTO SEM TUDI LETOS KLJUB VSEMU ZAPUSTIL S POZITIVNO BILANCO, SAJ SE JE MED KOMUNIKATIVNIMI FILMI ZNAŠLO LEPO ŠTEVILO DOCELA SPODOBNE FILMARIJE, KI MORA ZADOVOLJITI TUDI BOLJ AVANTURISTIČNEGA OBISKOVALCA V PREŽI ZA RADIKALNEJŠIMI OBLIKAMI »NEUMIŠLJENEGA FILMA«, ČE SI SPOSDIM ROBAR-DORINOV POSKUS SLOVENJENJA *NON-FICTIONA*.

Letošnje pomanjkanje radikalnejšega oziroma eksperimentalnega dokumentarca velja iskati tudi v precej okleščinem programu sekcije ParaDocs, obstranske selekcije z avtonomno programsko ekipo, ki je vzniknila pred nekaj leti in ki je letos skoraj v celoti temeljila na delih kratkega metra. IDFA tako ali drugače ostaja največji evropski dokumentarni filmski festival, ki pritegne nekaj sto tisoč obiskovalcev in ki v dvanajstih dneh prikaže nekaj sto filmov vseh dolžin in formatov. Kar v praksi pomeni, da se lahko posveti tako ekskluzivnim svetovnim premieram (tekmovalni program) kot reprizam oziroma izboru najboljšega iz celoletne festivalske ponudbe (Best of Fests). Pohvale festivalu gredo tudi zavoljo dolgoletne podpore študentskemu dokumentarcu, med katerimi lahko najdemo številna obetavna imena, ki bodo nekoč morda nasledila Fredericka Wisemana, Rithyja Panha, Lecha Kowalskega ali Wernerja Herzoga, ki so jih kakopak predvajali v sekciji Masters.

Med njimi bi rad izpostavil dve monumentalni deli; prvo je *Manjkajoča podoba* (L'image manquante, 2013), film Rithyja Panha, ki se že celo kariero posveča izključno eni temi, nasilju Rdečih Kmerov nad prebivalstvom Kambodže po prevzemu oblasti leta 1975. Panh je impozantnemu opusu objektivnih dokumentarcev zdaj dodal še zelo osebno introspektivno zgodbo, s katero je želel mozaiku dodati »manjkajočo podobo«, tisto, ki je režimska propaganda nikoli ni dokumentirala, namreč podobo delavskih taborišč, v ka-



Zadnji nepravilnik

terih so koncem 70. let pod Polom Potom umirali milijoni zaprtih »komunistov«, med drugim Panhova mati. Panh je pekel delavskih taborišč kot najstnik preživel, zdaj je želel povedati nikoli osvetljeno zgodbo o nečloveških razmerah, boleznih, spodbujanju ovajanja in počasnem umiranju v blatu t. i. polj smrti. Panh arhivskega uporabnega materiala ni imel na voljo, obstajajo le posamični propagandni filmi, ki kažejo nasmejane in poplesujoče obraze ob žetvi na riževih poljih. »Zadrego« ob pomanjkanju arhivskega materiala je Panh rešil na izviren in nič manj sugestiven način z animirano-lutkovno rekonstrukcijo; njegovo zgodbo, povedano v offu, ilustrirajo neštete, iz gline izrezljane in obarvane figurice.

Drugi mojster je kakopak Claude Lanzmann, avtor slovitiga *Shoah* (1985) in še en neutrudni kronist (nacističnega) genocida, čigar štiriurni *Zadnji nepravilnik* (Le dernier des injustes, 2013) bi utegnil biti režiserjev poslednji film. Benjamin Murmelstein je bil zadnji in edini preživeli izmed t. i. judovskih starešin v Nemčiji. Nacisti so ga v taborišču Theresienstadt, neke vrste Potemkinovih vaseh za zahodnoevropske humanitarne organizacije, nastavile leta 1944, potem ko so eliminirali njegova dva predhodnika. Theresienstadt je bil nacistična koncentracijska »inovacija«, kamor naj bi zapirali ostarele Jude, ženske in otroke, toda v resnici ni bil nič manj brutalen in tragičen od drugih taborišč smrti. Lanzmann je pogovor z Murmelsteinom posnel že leta 1975, ko

je pripravljala *Shoah*, za objavo pa se ni odločil iz mnogih razlogov, tudi zato, ker bi njegovo živopisno in na trenutke duhovito pričevanje ne sodilo v delo, ki je o holokavstvu govorilo s pieteto. Judovski starešine so bili s strani Judov in Izraela po vojni demonizirani, ljudje so jih največkrat videli kot kolaborante, željne oblasti, še posebej Murmelsteina, čeprav – tako ugotavlja tudi Lanzmann – je bila resnica drugačna. Murmelstein je bil poseben primer, pragmatičen, iznajdljiv, zelo inteligenčen človek, ki je želel preživeti tudi sam. Predvsem pa bi po vojni lahko z lahkoto pobegnil, a se je odločil ostati in se soočiti z obtožbami. Češko sodišče ga je obsodilo na leto in pol zapora in ga kasneje celo oprostilo, sam pa se je preselil v Rim in ni nikoli obiskal izraelske države. Lanzmann je 35 let po intervjuju stvari seveda moral postaviti v primeren kontekst, zato tudi sam igra vidno vlogo, saj obiskuje zgodovinska obeležja, bere odlomke iz dnevnika rabina, ki je v Theresienstadtu storil samomor. Toda srž filma je dolg pogovor z Murmelsteinom, ki govori zelo odkrito, elokventno, ne ovinkari. To je bil človek, ki ni zanikal želje po oblasti, čeprav je obenem poudarjal, da je zastavljal življenje za reševanje Judov, saj je bil že pred vojno (od leta 1938 dalje) Eichmannov judovski pomočnik na Dunaju. Murmelstein je poskušal razumeti nacistični stroj in se mu prilagoditi, medtem ko Jude obravnava enako kritično (»bili so mučeniki, toda to še ne pomeni, da so bili svetniki«) kot npr. Hannah Arendt, katere slovito maksimo o »banalnosti zla« odpravi kot čisto trapa-



Manjkajoča podoba

rijo; sam je z Eichmannom delal več kot pet let in lahko z gotovostjo trdi, da je bil metodičen in brutalen demon.

Da je vojna prevladujoča tema sodobne dokumentaristike, potrjujejo dva filma. Prvi je *Dirty Wars* (2013, Richard Rowley), izvrsten raziskovalni film o umazanih vojnah ameriške administracije po 11. septembru 2001, ko je George Bush mlajši uradno pričel »vojno proti terorju«. Ameriški novinar Jeremy Scahill, poročevalec za revijo *The Nation*, je sprva preiskoval nepravilnosti ameriške vojske pri obračunavanju s civilisti v Afganistanu in Iraku, sčasoma pa se mu je izrisala velika slika prikritih operacij superskrivnostne vojaške enote, t. i. Joint Special Operations Command (JSOC), ki na podlagi neposrednih ukazov ameriškega predsednika izvršuje napade celo v državah (npr., v Jemnu, Somaliji, Libanonu), s katerimi ZDA niso uradno v vojni! »Lista za odstrel« se je po letu 2001 samo še širila ter po eksekuciji Osame Bin Ladna eksplodirala, namesto da bi se postopoma krčila. Scahill je medtem razkril, da ZDA zdaj v skrivnih operacijah ubijajo celo ameriške državljane, npr. Anwarja al-Awlakija, ki

je zaradi odnosa do Arabcev po 11. septembru postal radikalni islamist. Če je bilo skrivno eksekucijo Al-Awlakija (odobril jo je Obama, ki po krvoločnosti bojda presega Busha) še možno za silo artikulirati, trdi Jeremy Scahill, pa je umor njegovega 16-letnega sina (z brezpilotnim letalom!) zgovorna ilustracija izgubljenega kompasa ameriške administracije, ki po novem ne ubija le »sovražnikov ljudstva«, temveč tudi njihove potomce. Povsem v skladu z mitologijo vesterna, kjer negativec ne ubija le nasprotnika, temveč tudi njegovega sina, češ da se mu čez deset let ne bo mogel maščevati.

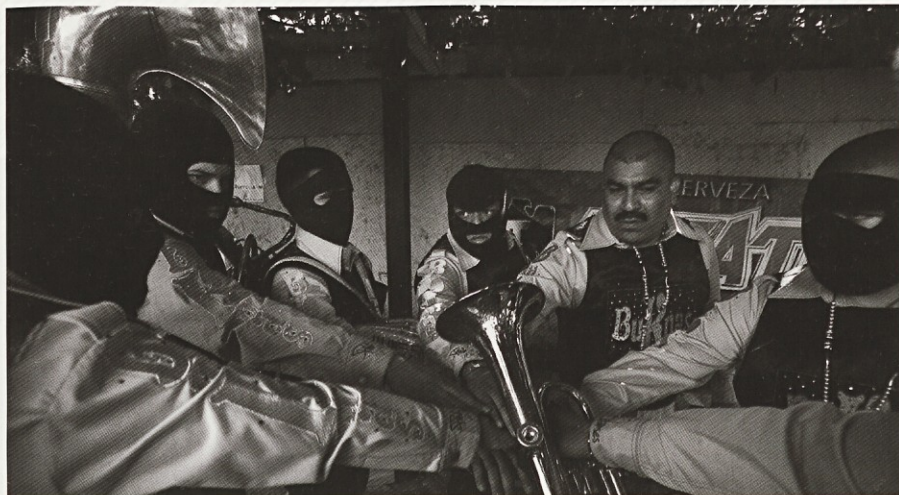
*The Return to Homs* (2013) je Talal Derki v okupiranem istoimenskem mestu v zahodni Siriji posnel med avgustom 2011 in avgustom 2013, prikazuje pa skupino mladih revolucionarjev, ki pod vodstvom karizmatičnega dvajsetletnika Basseta predsedniku Al-Assadu sprva nasprotujejo z nenasilnimi demonstracijami, po vse bolj agresivnih posegih režimske vojske pa tudi sami poprimejo za orožje. Basset – prej nadarjeni nogometni vratar, zdaj popularni aktivistični raper – je okrog sebe zbral srborite vojščake, ki bi za osvo-

boditev Homsa, izgon režimskih vodij in vrnitev družin tudi umirali. In umirajo. V prikazovanju brutalnosti urbanega gverilskega vojskovanja Derki gledalcu ne prizanaša, s kamero je v središču dogajanja, borci umirajo neposredno pred njegovo kamero. *The Return to Homs* je surov, neobdelan, nič kaj graciozen filmski dokument, ki slednjega v filmskem smislu niti ne potrebuje, ves emotivni naboj namreč prihaja iz ust totalno predanih revolucionarjev.

Drugačne vrste vojna že vrsto let divja v Mehiki, kar nazorno pokaže *Narco Cultura* (2013, Shaul Schwarz). Medtem ko je tamkajšnja vojna proti trgovcem z drogami od leta 2006 zahtevala že 60.000 nasilnih žrtev in ko samo v obmejnem mestu Ciudad Juárez – svetovni prestolnici nasilja – vsako leto umorijo skoraj 4.000 ljudi, se je čez mejo v ZDA razvila glasbena subkultura, t. i. movimiento alterado, kjer mladi glasbeni navdušenci v novi zvrsti, mehiški inačici gangsta rapa, glorificirajo mehiške narko karteje, nasilno obračunavanje in atraktiven način življenja. Na mehiški strani meje se policijski inšpektor medtem sprašuje, kam

je izginil Juárez njegovega otroštva, ko je bile mesto še varno in ko so vsako leto registrirali »samo« tristo umorov. Globoko brezno med podivjanim Juárezom in supervarnim ameriškim El Pasom (tam so leta 2012 našli pet umorov), ki ju loči le ograja, pomenljivo podčrta tudi glasbena spremljava, kot bi agresijo kakšnih Body Count kontrastiral z melanholijo Cheta Bakerja. Narcocorridos skupine so v Mehiki po posebnem predsednikovem ukazu prepovedane, v ZDA pa kljub načelni prepovedi uživajo vse bolj zvezdniški status. Moralne norme med mladino so izginile, vsi bi radi živeli s pištolo v rokah. Obenem si pripadniki kartelov že vnaprej gradijo spektakularno razkošne mavzoleje, kamor jih bodo položili k počitku – v primeru, če bodo njihovo truplo sploh našli in če bo ostalo v enem kosu ...

Opozoriti velja še na dva dokumentarca, ki se ne lotevata vojnih, a nič manj aktualnih tematik. Kako upravičen je kolektivni strah pred jedrsko energijo, se režiser Robert Stone sprašuje v dokumentarcu **Pandora's Promise** (2013), ki bo zaradi kontroverznih trditev in ugotovitev brez dvoma sprožal polemike. Zavzame namreč pozitivno stališče do miroljubne in nadzorovane uporabe jedrske energije, ker da je, prvič, čista in zelo učinkovita, drugič, najmanj onesnažuje okolje in, tretjič, najmanj smrtonosna, sploh v odnosu do tradicionalnih energetske oblik, ki na leto zaradi onesnaževanja zraka in voda



Narco Cultura

ubijejo na milijone ljudi. Da, celo sončne celice in elektrarne na veter so v primerjavi z nuklearno energijo potratne in okolju škodljive, trdijo Stonovi sogovorniki, predvsem pa so v projekciji neučinkovite, ker naj ne bi zadostile naraščajočim in neustavljivim energetskim potrebam svetovnega prebivalstva. Najprepričljivejše argumente podajajo nekdanji zagrizeni eko aktivisti, zdaj spreobrnjeni zagovorniki nukleark, ki ugotavljajo, da je bila jedrska energija zgodovinsko pretirano demonizirana predvsem zavoljo hladnovojnega oboroževanja. Stonov dokumentarec predstavlja vrsto dejstev, ob čemer je že danes jasno, da vse bolj potratnega sveta energetske ne bosta zadovoljila ne sončna ne vetrna energija.

Za konec naj omenim še **Land Of Promise** (2013), nizozemski dokumentarec, ki se za analizo vprašanja delavskih migracij znotraj Evrope v zadnjega pol stoletja v celoti zanaša na arhivske posnetke. Gre za sociološki *found-footage* film, ki govori s pomočjo starih televizijskih reportaž, intervjujev, *newsreelov*, TV-poročil ali amaterskih posnetkov. In izbrani material avtorjev Paula Schefferja in Renéja Roelofsa je dovolj zgovoren sami po sebi; ne potrebujemo kontekstualizacije, saj je bila problematika delavskih migrantov z juga Evrope in severa Afrike povsod podobna, od Nemčije, Francije, Nizozemske do Švedske in Velike Britanije. Po začetnem bumu priseljencev, ki so v bogatejših državah predstavljali ceneno delovno silo, so se v 70. letih porajala prva vprašanja ogrožanja delovnih mest domačinov, kasneje pa tudi artikulacija razlike med integracijo (pozitivno!) in asimilacijo (negativno!) delavcev z juga. *Land of Promise* je inteligentna, eliptična odslikava zgodovinskega fenomena, ki je zadnja leta spričo ekonomske krize in posledičnega dviga evropskih desničarskih gibanj znova aktualna.

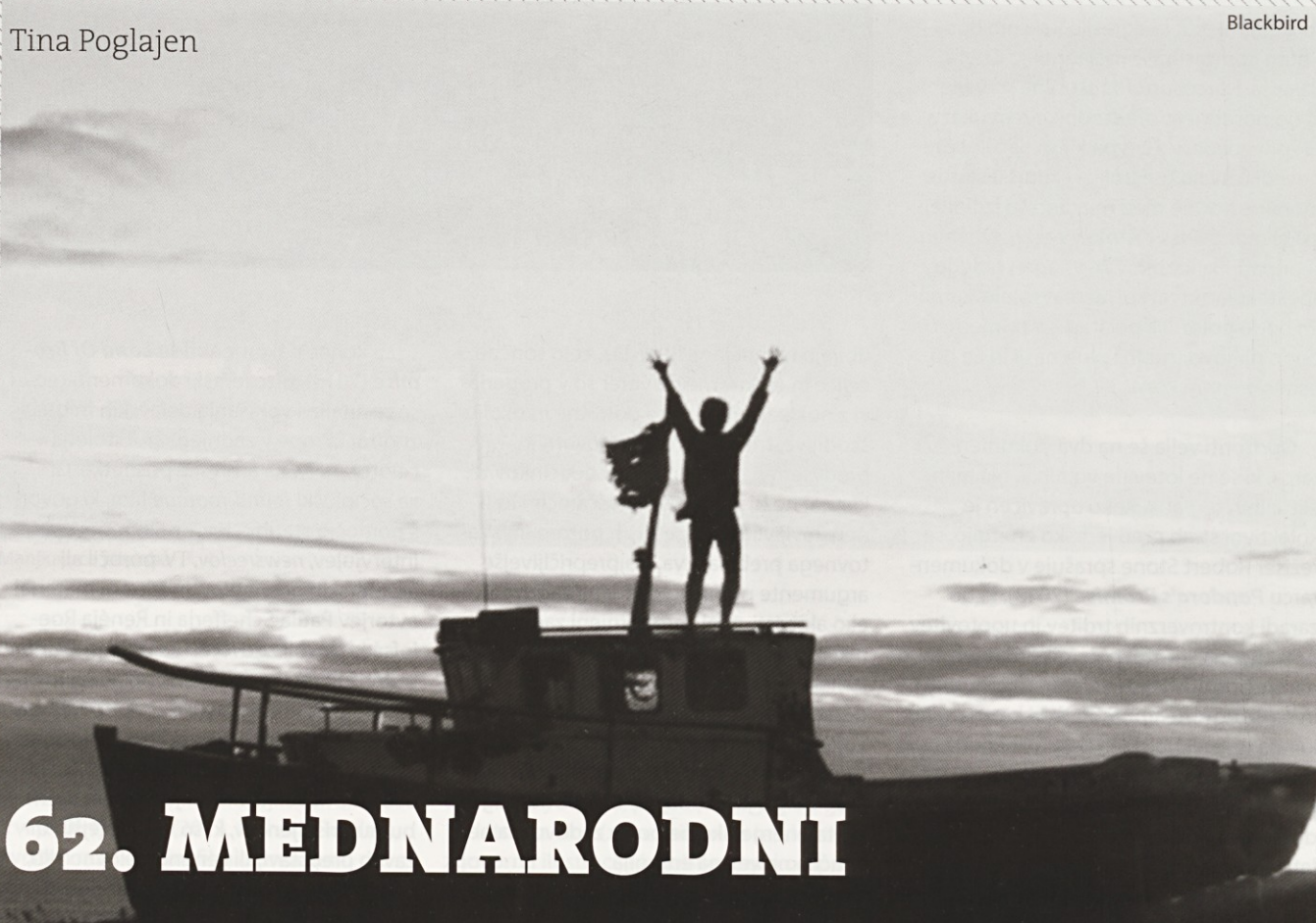


The Return to Homs



Tina Poglajen

Blackbird



**62. MEDNARODNI  
FILMSKI FESTIVAL  
MANNHEIM-HEIDELBERG**

31. oktober - 10. november 2013



Home

V 62. letu obstoja in ob 20. obletnici festivalskega sodelovanja obeh mest je mednarodni filmski festival Mannheim-Heidelberg v skladu s svojo usmeritvijo odkrivanja in promocije neuveljavljenih filmskih ustvarjalcev svojo najprestižnejšo nagrado, naziv »mojstra filma«, ki ga je v preteklosti podeljeval že uveljavljenim avtorjem, kot so Theo Angelopoulos, Aleksandr Sokurov, Wim Wenders ali Zhang Jimou, letos preimenoval v naziv »novega mojstra filma«. Direktor festivala, Dr. Michael Kötz, je v komentarju na preboje še neznanih, a nadarjenih avtorjev v svet filmske industrije odločitev za spremembo utemeljil s svojim opažanjem, da se marsikdo izmed novoodkritih režiserjev ali režiserk predstavi z zelo obetavnim in izrazito osebnim prvencem; ti naj bi pogosto vsebovali avtobiografske elemente, ki jih navdihujejo že leta in leta in so bili morda celo tisto, kar jih je pritegnilo k ustvarjanju. Vendar pa ugotavlja, da mnogi nato preprosto zbledijo kljub zelo obetavnemu začetku – **še le drugo ali tretje delo naj bi bilo namreč tisto, ki iz nadarjenega ustvarjalca naredi nekoga, ki si je film izbral za svoj poklic, še le takrat naj bi se ustvarjanje iz osebnih vzgibov preoblikovalo v izurjenost in sposobnost univerzalizacije avtobiografskih tem.** Pri tem je realnost ekonomije filmske industrije (tudi evropske) za iskanje samega sebe in prevpraševanje, kako naprej, zaradi svoje kompetitivnosti najmanj primeren prostor, saj naj bi bilo

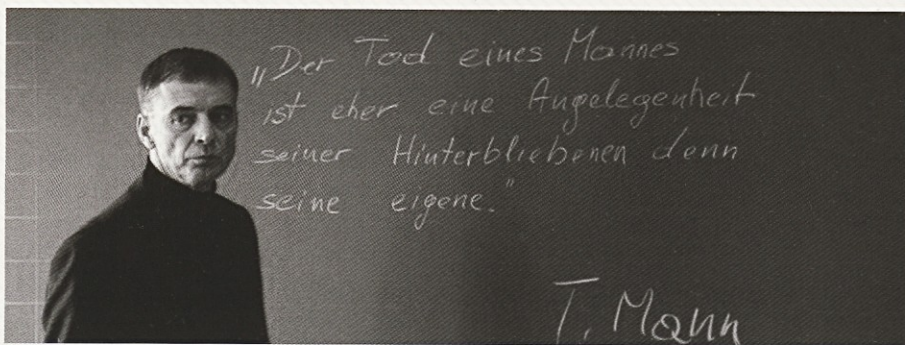
lažje preprosto spet staviti na naslednje »odkritje«. V tem smislu naj bi bil naziv »novega mojstra filma« prav toliko kot priznanje nekemu, ki ni več novinec, ampak mu je uspelo postati delujoč filmski avtor, tudi politična spodbuda industriji, »naj ne zapravlja dragocenih umetniških talentov«.

Belgijec Frédéric Fonteyne, prvi »novi mojster filma«, je za svoj prvenec, komedijo *Max in Bobo* (Max et Bobo, 1998), ob prvi mednarodni predstavitvi na prvem festivalu dobil glavno nagrado, v spremljevalnem programu pa je bil letos predvajan njegov *Tango libre* (2012). Fonteynove filme odlikuje nekonvencionalno, a neprisiljeno združevanje komičnega in transgresivnega z osvežujočo odsotnostjo moraliziranja ali podajanja sodb. Četudi *Max in Bobo* sprva morda deluje kot simpatična, a že videna *buddy* komedija v stilu Vebrovih zločinskih dvojcev dobrodusnega butca in koleričnega profesionalca, se Fonteyne ne ustavi pri preverjeni formuli, ampak jo delno dekonstruira in hkrati poglobi z raziskovanjem možnosti in implikacij, ki bi jih ti, na videz komični značajski tipi imeli v resničnem življenju – ne glede na to, da ob prestopanju žanrskih okvirov včasih zbujejo nelagodje. *Tango libre*, eden izmed paradnih konjev letos zelo opaznega belgijskega filma, je podobno močan v iznajdljivih in nesakdanjih filmskih podobah, ki jih niza v igro pripoved o ljubezenskem štiriko-

tniku, v kateri so ljubosumni pogledi tisti, ki izdajajo kompleksno naravo odnosov med nastopajočimi. Skozi oči zapornega paznika, ki si nerodno ogleduje eno izmed svojih soplesalk na uri argentinskega tanga, spremljamo njegovo odkritje, da je že poročena in ima tudi ljubimca ter da sta pravzaprav najboljša prijatelja in kaznjenca v zaporu, kjer je zaposlen. Paznikovi oprezujoči pogledi, ki proti njegovi lastni volji postajajo vse manj skriti, jasno govorijo o naraščajoči privlačnosti, ki jo čuti do nje, čeprav njenega zapletenega ljubezenskega življenja pravzaprav ne odobrava. Tudi pri *Tango libre* nosita humor in brezbriznost do tradicionalnih omejitev reprezentacij odnosov med ljudmi značilen avtorski pečat.

Sicer je letošnje filme tekmovalnega programa, med katerimi je bilo skoraj tri četrtine evropskih produkcij, povezovalo geslo »Vsak ima svojo zgodbo«. Sedemnajst izbranih celovečercer, večinoma prvencev, so družile teme družbenih konfliktov – bodisi kulturnih, etničnih, verskih, spolnih ali generacijskih – medtem ko je precejšnje število filmov specifično prevpraševalo imigracijo, tako soočanje z njo kot razloge zanjo. Festival je otvoril švedsko-islandski *Home* (Hemma, 2013, Maximilian Hult), prismuknjena komedija o sedemindvajsetletni Lou, ki odkrije, da je njena babica kljub drugačnemu zatrevanju njene mame še vedno živa. Frida se izkaže za postarano skandinavsko Amelie, nekakšno brechtovsko nespodobno staro gospo, ki namesto da bi hodila na grob svojega moža in skrbela za svojo družino, raje obstreljuje mimoidoče z žogicami za peloto in na druge načine »živi polno življenje«. *Home* na lahkoten način prevprašuje pričakovanja družbe do ostarelih, predvsem žensk, in nato predlaga alternativo: žensko, ki se upre, ne da bi šokirala, temveč da bi se prvič v življenju vzpostavila kot individualna oseba, ki ima nad lastnim življenjem avtonomijo vse do svoje smrti.

Nizkoprorračunski prvenec *Blackbird* (2013, Jamie Chambers) je elegija škotskemu izginjajočemu ustnemu izročilu petja in pripovedovanja. Medtem ko v filmu nastopajo legende škotsko-gelske folklorne scene (npr. Sheila Stewart, pevka in pripovedovalka ter komik, pisatelj in



Razredni sovražnik

glasbenik Norman Maclean), so ustvarjalci *Blackbirda* del širšega škotskega umetniškega gibanja Transgressive North. Ruadhan, idealist, zanosen mladenič s strastno ljubeznijo do folklornih pesmi, poskuša pripraviti svoja vzornika, vaška barda Isobel in Aleca, do tega, da bi mu »podarila« nikjer zapisane pesmi izginevajočih generacij. Jeza in obup nad nepreklicnim opuščanjem starega, kulturno specifičnega, in vdorom novih, tujih in brezosebnih načinov življenja in dela se izmenjujeta z nežnimi podobami sveta, ujetimi z malickovsko kamero in s fotografijo, ki se zgleduje po Robbieu Ryanu (*Akvarij* [Fish Tank, 2009] in *Viharni Vrh* [2011, Wuthering Heights] Andree Arnold ter *Ginger in Rosa* [Ginger & Rosa, 2012] Sally Potter). *Blackbird* vseeno ne ostane le pri tem, temveč namigne, da je idealizem potencialno lahko tudi nevaren – čeprav se protagonist tega ne zaveda in čeprav lahko deluje iz povsem legitimnega vzgiba, je z nepremišljenostjo lahko v končni fazi destrukтивен za vse vpletene; v tem smislu se zastavlja tudi vprašanje, če film morda lahko beremo tudi kot komentar v kontekstu škotskega gibanja za neodvisnost.

Na festivalu letos prvič ni bila podeljena nagrada Rainerja Wernerja Fassbinderja za najboljšo nekonvencionalno pripoved, saj so bili organizatorji ime priznanja, poimenovanega po še enem »odkritju« festivala, na zahtevo Fundacije Rainerja Wernerja Fassbinderja v izogib pravnim zapletom prisiljeni preimenovali. Dobičnik nove »Posebne nagrade Mannheim-Heidelberg« je bil eden izmed najboljših filmov letošnjega festivala, estonsko-gruzijski *Tangerines* (Mandariinid, 2013, Zaza Urushadze), ki je postavljen v leto 1992, v začetek etničnih konfliktov med Gruzijci in Čečenci na kavkaški obali Črnega morja.

Tamkajšnje estonske naselbine so prebivalci zapustili, ostala sta le Ivo in njegov sosed, ki čakata, da mandarine v njihovih nasadih dozori. Ob strelskem obračunu v bližini njihovih hiš rešita in nato negujeta ranjenega Gruzijca, nato pa v isti hiši še Čečena. Nastali položaj, torej napetost med smrtnima sovražnikoma, ujetima na omejenem »nevtralnem ozemlju« Estončeve hiše, in krhko premirje, ki ga poskuša ohraniti njen gostitelj, kot zaplet pozornost priteguje že sam po sebi. Scenarist in režiser Zaza Urushadze se situacije, v kateri krvoločnosti stoji nasproti le pomen, ki ga vsi vpleteni polagajo na častno besedo, loti z vsem cinizmom in subtilnim humorjem, ki ji pripadata, ne da bi njej ali pacifistični ideji, ki za vsem skupaj stoji, odvzel kakršnokoli težo.

Za konec pa še o pogovorih z ustvarjalci, s katerimi so bile (kot vsako leto) pospremljene projekcije filmov v tekmovalnem in v spremljevalnem programu; izjema ni bil niti Bičkov *Razredni sovražnik* (2013), ki je veljal za enega izmed favoritov tekmovalnega programa. Kljub sicer odlično sprejetemu filmu se je na vsaj enem izmed pogovorov izkazalo, da je odpoved podajanju lahkih moralnih

sodb v okolju, obremenjenemu z zgodovinsko krivdo, lahko problematična: lik profesorja Zupana (Igor Samobor) je bil tako celo povezan s konceptom »črne pedagogike«, skupkom represivnih in vzgojnih metod totalitarnega nadzora, povezanih s konceptom inherentne otroške zlobe; v srednjeevropski različici v poznem 19. stoletju so bile upodobljene v Hanekejevem *Belem traku* (*Das weiße Band*, 2009), več vplivnih avtorjev (predvsem švicarska psihologinja Alice Miller in ameriški utemeljitelj psihozgodovine Lloyd deMause) pa jih neločljivo povezuje z nastankom nacizma. Profesor si kot domnevni izvajalec takšnih vzgojnih prijemov torej naj ne bi zaslužil opravičevanja (ali upravičevanja) predvsem v drugi polovici filma. »Dijaki ga zmerjajo z nacijem, ampak on je zares naci,« je izjavil eden izmed gledalcev. »Biček je ustvaril genialen lik, ampak ali se sploh zaveda, kaj je z njim naredil?« se sprašuje nemški filmski kritik v poročilu s festivala. Še bolj nezaslišano naj bi torej bilo, da je prav profesor Zupan tisti, ki dijakom edini med odraslimi ponudi prostor in čas, da bi o samomoru svoje sošolke spregovorili. Vendar pa takšne in podobne kritike spregledajo, da so v pretirano permisivnem in navidez neomejeno svobodnem okolju (mladi) ljudje degradirani v neodgovorne posameznike, ki ne vedo, proti čemu in kdaj naj se sploh uprejo, saj kot grožnja dojemajo ves zunanji svet, avtoritativna figura pa je lahko percipirana kot avtoritarna – četudi je ena od zahtev sprejemanje in vztrajanje pri svojih odločitvah. In prav v tem je bistvena, konceptualna razlika med represijo in vzgajanjem: eno vključuje totalitaren nadzor, drugo pa »siljenje« k avtonomni odraslosti.



Tango libre

# Z ANIMATEKO NAPREJ

10. mednarodni  
festival  
animiranega  
filma Animateka  
(2.-8. december 2013)

Bojana Bregar

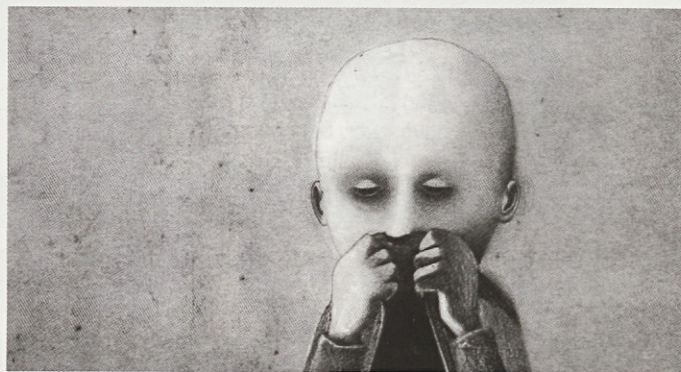


Festival Animateka se je v praznični ediciji ozrl v svojo preteklost in hkrati namignil, kaj se bo z njim dogajalo v prihodnje. Če najprej obračunamo s preteklostjo; v sklopu programa sta potekali dve obsežni retrospektivi. Fokus na Češko se je osredotočal na nastanek animiranega filma v tej državi, tako da je bila pozornost na izboru filmov iz češkega filmskega arhiva, predvsem na zgodnjih, večji del reklamnih in propagandnih animacijah, ki so bile mednarodno redko ali nikoli predvajane. Bolj znani so filmi iz povojnega obdobja, ko je množica studiev prispevala k izoblikovanju značilnega poetičnega sloga češke animacije ter omogočila delo mnogim izmed danes znanih mojstrov animacije, kot sta Jiří Trnka in Jan Švankmajer.

Druga retrospektiva, Animirani film in ples, je skušala začrtati zgodovinski razvoj povezovanja teh dveh umetniških medijev, ki oba temeljita na gibanju. Kot je zapisano v spremnem tekstu Milena Alempijevića, naj bi festival »z usmerjanjem pozornost ljubiteljev animiranega filma h konceptu plesa kot temi ali motivu animiranih filmov na najboljši možen način afirmiral pristop k ritualnemu, družabnemu in umetniškemu plesu kot človekovemu ontološkemu temelju.« Sklop je tako zaznamovala eklektična mešanica animacij, od legendarnih ameriških »cartoonsov« z Betty Boop Dava Fleischerja, prek umetniško avangardnih abstrakcij Normana McLarna do sodobne videospotovski estetike in simbiotičnih projektov, ki sodobni ples hvaležno združujejo z animacijo.

**Animacija in ples sta bila v ospredju tako otvoritvene kot zaključne prireditve. Še posebno impresivna je bila otvoritvena predstava, saj smo si lahko obiskovalci v dvorani Kinodvora v 3D stereoskopski tehniki ogledali trojico kratkih filmov, ki so predstavljali vizualni presežek večera, če ne kar celotnega festivala.** Otvoril ga je **Gloria Victoria** (2013, Theodore Ushev), film v Kanadi živečega bolgarskega animatorja, ki je bil letošnji rezidenčni umetnik Animateke in član žirije. Poigravanje z umetniškimi ter kulturnimi ikonami 20. stoletja, ki se prelivajo in neusmiljeno napredujejo iz vojne v vojno v taktu Šostakovičeve Leningrajske simfonije, je pustilo precej močan pečat večeru, predvsem pa je poskrbelo za zanimiv kontrapunkt k naslednjim filmom. Med njimi velja omeniti film **ORA** (2011, Philippe Baylaucq), ki je svojevrsten eksperiment, posnet v 3D termični tehniki. Kamere, ki se sicer konvencionalno uporabljajo za namene vojske, so tokrat snemale gibanje plesalk in plesalcev – torej so zaznavale in beležile zgolj telesno toploto. Rezultat je skorajda otipljiva, a hkrati paradokсно izpraznjena mesenost teles v odprtem prostoru, ki je v kombinaciji z zanimivo plesno koreografijo le redko koga pustila ravnodušnega. V luči popularnih debat o (ne)smiselnosti 3D filmskih podvigov se zdi, da prav taki projekti lahko podelijo legitimnost uporabi tehnologije, ki z dodatno dimenzijo dejansko prispeva in izboljša doživljanje prostora kot umetniškega medija v filmu.

Po tridimenzionalnem uvodu v festival je preostanek prvega večera Animateke pripadel celovečernemu animiranemu filmu **Trgovinica za samomore** (Le magasin des suicides, 2012, Patrice Leconte). Ta je nastal po zelo uspešni istoimenski literarni predlogi francoskega pisatelja Jeana Teuléja, ki je bil ob režiserju



Odsoten



Gloria Victoria

gost festivala, skupaj pa sta naslednji dan na t. i. delovnem zajtrku spregovorila o nastanku filma. *Trgovinica za samomore* je sicer prešerno morbidna filmska sestrična Addamsovih, postavljena v ne prav daljno prihodnost, v kateri se depresivna francoska populacija vneto trudi iztrebiti samo sebe prek uporabe najrazličnejših (samo)morilskih sredstev. Prav ta so kruh in mleko bizarne družine Tuvache, s podjetnim patriarhom Mishimo na čelu, ki z ženo in otrokoma uspešno vodi malo trgovino sredi mesta, dokler se mu ne rodi najmlajši sin. Ta je na grozo vseh ostalih članov družine povsem srečen in nasmejan in s tem povsem nesprejemljiva grožnja uspešnemu imperiju, ki se zanaša na permanentne samomorilske tendence svoje klientele. Obe projekciji filma med festivalom sta bili razprodani, čemur je najbrž botrovalo tudi dejstvo, da je knjiga med slovenskimi bralci precej dobro znana. Film ima v 2014 že zagotovljeno distribucijo v Kinodvoru.

Poleg omenjenega Usheva so bili v letošnji žiriji še štirje člani: avstralski animator Dennis Tupicoff, britanski režiser in predstojnik dodiplomskega programa animacije na univerzi Middlesex Jonathan Hodgson, Vanja Andrijević, producentka in generalna direktorica v hrvaškem Bonobostudiu, ter Chris Robinson, programski vodja Ottawskega mednarodnega festivala animiranega filma in publicist, pa tudi scenarist animiranega dokumentarnega filma **Lipsettovi zapisi** (Les journaux de Lipsett, 2010), ki ga je režiral Ushev in ki smo ga prav tako videli na festivalu. Člani žirije so se predstavili v seriji filmskih sklopov, poleg tega so

bili tudi prisotni na okroglih mizah ter predavanjih, ne nazadnje pa so se vestno udeleževali tudi spremljevalnega programa, kar je poleg tega, da se dogaja na dveh (relativno) majhnih lokacijah, najbrž eden poglobitvenih razlogov, da na Animateki vlada nekako družinsko, celo intimno vzdušje. Med avtorji, gosti ter obiskovalci festivala se meje formalnosti precej hitro zabrišejo, kar prispeva k živahni atmosferi, sproščeni izmenjavi mnenj in možnosti vzpostavljanja stikov.

Letošnja konkurenca v kategorijah tekmovalnih filmov je bila zelo pestra. Poleg glavnega tekmovalnega programa sta potekala tudi evropski študentski ter Slonov tekmovalni program za otroke, kar je skupno pomenilo čez sto animiranih filmov, ki sta si jih ogledali že omenjena žirija ter v primeru Slonovega programa posebna otroška žirija. Zmagovalne filme festivala so razglasili v soboto, 7. decembra, v Centru kulture Španski borci, kjer je v duhu letošnje tematske rdeče niti festivala gostovala zaključna prireditev.

Za velikega zmagovalca Animateke je bil izbran film italijanskega animatorja Roberta Catanija **Odsoten** (La Testa tra le Nuvole, 2013), meditativno popotovanje po spominih in po nečem, kar je videti precej pusto življenjsko okolje občutljivega šolarja. Žirijo je prepričal z »imenitnim spojem ostrih zvokov in blago vznemirjajočih podob«. V konkurenci študentskih filmov je izbranec večera postal **Plug & Play** (2013, Michael Frei), ki ga je avtor v celoti zrisal s kazalcem, s katerim je risal po touchpadu, kazalec pa tudi igra pomembno vlogo v zgodbi o antropoidnih bitjih, ki imajo namesto glave vtičnice in vtiče in se po mili volji

priklaplajo in vklaplajo in motijo ustaljeni red stvari. Občinstvo je nagrado podelilo letošnjemu ljubljencu med domačimi animacijami, **Bolesu** (2013, Špela Čadež), ki je bil deležen tudi posebne omembe s strani žiranta Theodora Usheva. Med omejenimi so bili tudi odlični **Zajec in jelen** (Nyuszi és Óz, 2012) madžarskega animatorja Pétra Vácza, ki se v preprosti zgodbi o prijateljstvu med naslovnima likoma prepusti raziskovanju dimenzij prostora, **Veter** (Wind, 2013, Robert Löbel) in pa **But Milk Is Important** (2012), ki sta ga vsem neotipljivim človeškim fobijam posvetila simpatična mlada švedska animatorja Anna Mantzaris in Eirik Grønmo Bjørnsen.

**Animateki se v prihodnje obetajo spremembe, in sicer naj bi le še letos potekala v decembrskem terminu, leta 2015 pa naj bi postala spomladanski festival.** Za takšno odločitev naj bi obstajali predvsem pragmatični razlogi, povezani z zagotovitvijo sredstev za izvedbo festivala v prihodnje. Ta sprememba bi namreč omogočila realizacijo festivalskih dogodkov na odprtem, s čimer bo Animateka kandidirala za sredstva zavoda za turizem Ljubljana. Drugi razlog je povezava Animateke s partnerskim festivalom Animafest iz Zagreba, saj skupaj razvijajo profesionalni del festivala Odprta platforma, ki je bila letos prvič predstavljena v sklopu festivala, na njej pa naj bi študentom in drugim s še neuveljavljenimi projekti dali možnost, da se predstavijo morebitnim bodočim delodajalcem – studiem. Programski direktor meni, da je profesionalizacija pomembna razširitev festivala, ki želi tako sebi kot novi generaciji animatorjev zagotoviti prihodnost. Ta je v sedanjih razmerah močno odvisna od entuziazma in občutka solidarnosti v skupnosti, kar sicer ni najslabši obet za naslednja leta.

Boles



# SLOVENSKI SINDROM ALI PREVEČ RAZPRAVE O NIČEMER

## 5. Festival neodvisnega filma (29.-30. november 2013)

Žiga Čamernik



Kamor zapiha veter

Za nami je peti zaporedni FNF, ki ponovno ni postregel s presežki. Je to nekaj, česar od slovenskega neodvisnega filma niti ne moremo niti ne smemo pričakovati? Kako opravičiti ravnanje žirije, ki že drugo leto zapored ni podelila prve nagrade? Gre za pretenciozno držo ali je naša neodvisna filmska scena do te mere podhranjena, da si prve nagrade nihče niti ne zasluži?

Vprašanj je veliko. Je pa res, da smo lahko letos na festivalu prvič zaznali nekaj tipično slovenskega. Začele so se namreč zagrizene razprave o tem, kaj se spodobi in kaj ne, kaj je resnično neodvisen film in kaj ne, kakšna analiza s strani žirije je še sprejemljiva, in podobno. V tem duhu so nekateri avtorji pisali dolgovezna protestna pisma z zahtevami po opravičilu, ker naj bi predsednik žirije žalil njihovo »dobro ime« ...

Če so omenjene zadeve za nekoga nepotrebne in moteče, lahko predstavljajo tudi šarm in folkloro slovenske neodvisne filmske scene. Prvi od enakih žirantov si je letos resnično privoščil kritiko, ki je že dolgo nismo slišali, vendar lahko na podlagi tega sklepamo, da bo zaradi obelodanjene filmske praznine nastalo vsaj kakšno boljše delo, saj odprt prostor vselej ponuja nove možnosti in motivacije. Razkačenost nekaterih je torej odveč. Je pa res, da so drugi nad takšnim potekom dogodkov navdušeni, tretji pa modro molčijo. Če resnica o slovenskem neodvisnem filmu obstaja, je verjetno skrita pod gručami intelektualnega balasta tistih, ki želijo prevpiti vse, kar se razlikuje od njihovega mnenja in razmišljanja. Je to za slovenske filmske ustvarjalce že tipično? Nadalje lahko diskutiramo tudi o dejanski (ne)kvaliteti posameznih filmov, ki so do te mere slabi, da so za marsikoga iz istega razloga nadvse zabavni in zanimivi. Se

pravi, filmarji se dolgo časa mučijo v svojih avdiovizualnih izdelkih čim bolj ustrezno prikazati svoje ideje, nato pa se zgodi, da so te v končnem produktu tako depasirane, da postanejo vsesplošen predmet posmeha. Avtorji so nato nadvse zmedeni, saj resnično verjamejo, da so delali dramo, če že ne tragedije, pozabili pa so, da na Slovenskem slej ko prej vse izpade kot komedija oziroma kot nekaj, čemur ne moremo čisto verjeti.

Za nameček je tukaj še vsakoletni Festival slovenskega filma, ki v program uvršča tudi čedalje več filmov z našega festivala, in če se bo ta trend prikazovanja t. i. neodvisnih filmov nadaljeval tudi na FSF (resda v netekmovalnih sekcijah), potem se velja glede na skromno odmerjeno tržišče enostavno vprašati o smislu nadaljnega obstoja oziroma o smiselnosti filmskih festivalov zaradi festivalov samih, kar je tudi svojevrsten trend, vse to pa se prepleta tudi s trenutno krizo suverenega filmskega avtorstva, sredi katere smo se znašli, saj dobro artikuliranih filmskih zgodb preprosto primanjkuje.

Vsaj dobitniki treh enakovrednih drugih nagrad se lahko tolažijo, da glede njihovih filmov podobni nesporazumi in zadrege ne obstajajo. Pri kratkem filmu *Coffee* (2013, Urška Đukić) gre za odlično idejo, podprto z domiselno izvedbo, *Kamor zapiha veter* (2013, Borut Bučinel) je v bistvu predfilm za dokumentarni film v nastajanju, vendar očitno dovolj dober za nagrado, film *Moje lepe noge* (2013, Coralie Girard) Luksuz produkcije iz Krškega pa je praktičen primer tega, da se dolgoletno zagrizeno delovanje na filmskem področju enostavno izplača. Naj za zaključek kot selektor FNF čestitam vsem nagrajencem!

# Video na zahtevo:

## Naslednja velika stvar po izumu domačega videa

### Intervju s Philippom Hoffmannom

Tina Bernik, foto: Iztok Dimc

»Kar se tiče razvoja trga, ta vedno poteka enako. Ko pride do lansiranja platforme, so uporabniki na začetku večinoma mlajši moški, ki so bolj osredotočeni na žanr in mainstream filme, ko se trg razvije, pa se bolj odpre za nišne ponudbe.« o razvoju platform, ki ponujajo video na zahtevo (VOD, video-on-demand), pravi Philipp Hoffmann, ki je novembra v Ljubljani v organizaciji MEDIA Deska Slovenija vodil seminar Digitalna pokrajina: Video na zahtevo in nove distribucijske poti. Obenem dodaja, da je Slovenija še precej oddaljena od cilja, saj potrebuje še enega, dva velika igralca, da bi spodbudila razvoj trga.

Philipp Hoffmann je študiral filmsko produkcijo na mednarodni filmski šoli IFS v Kölnu ter delal za različne družbe s področja filma in televizije v Evropi in ZDA, dokler se leta 2007 kot vodja trženja ni zaposlil v podjetju The Match Factory, kjer je skrbel za mednarodno trženje filmov, med katerimi so bili tudi *Valček z Baširjem* (Vals Im Bashir, 2008, Ari Folman), *Kuhinja z dušo* (Soul Kitchen, 2009, Fatih Akin) in *Puščavska roža* (Desert Flower, 2009, Sherry Hormann). Od leta 2011 svetuje producentnim družbam na področju mednarodne prodaje ter projektne in korporativnega trženja, poleg tega pa se ukvarja s strateškim svetovanjem za nemško govoreči trg videa na zahtevo ter za nosilce pravic ureja izkoriščanje pravic na spletu. Vodil je tudi je dogodke in okrogle mize o videu na zahtevo na mednarodnem filmskem festivalu v Torontu, evropski filmski tržnici v Berlinu in drugod, obenem pa sestavlja programske pakete za posamezne VOD-platforme in ureja licence, »vedno v luči tega, kaj določen film lahko doseže na določeni VOD-platformi in kakšno promocijo lahko dobi na njej«.

#### **Glede na visoko udeležbo na ljubljanskem seminarju je zanimanje za video na zahtevo očitno veliko ...**

Brez dvoma bo video na zahtevo, če že ni, postal naslednja velika stvar. Četudi ga še ne razumemo popolnoma, je neizogiben, sploh pa bo o njem morala začeti razmišljati industrija.

#### **Kako bi razložili video na zahtevo neposvečenemu uporabniku?**

Kot omogočanje dostopa do filmov prek spleta, uporabniki pa jih lahko gledajo, kjerkoli in kadarkoli želijo. Gre za nelinearno ponudbo, kar pomeni, da film ni predvajan ob točno določenem času, ampak gledalec na določenem teritoriju sam izbere, kdaj ga hoče videti.

#### **S katero od inovacij iz zgodovine avdiovizualne produkcije bi ga lahko primerjali?**

Rekel bi, da je naslednja velika stvar od izuma domačega videa, saj gre za povsem nov način dostopa do publike, ki bo v prihodnosti, gledano s tržnega vidika, najpomembnejši način pridobivanja gledalcev. Zaradi interneta so se zgodile velike spremembe v vedenju gledalcev, zabavna industrija pa bije bitke na različnih ravneh.

#### **Namesto da bi šli v videoteko po videokaseto oziroma DVD, bomo želene vsebine izbirali doma.**

Točno, izbirali boste filme oziroma vsebino in si jo pogledali, kjerkoli in kadarkoli boste želeli.

#### **Zakaj razvoj videa na zahtevo, glede na pripravnost, poteka tako počasi? Zaradi preobilja možnosti ali piratstva?**

Gre za večplasten problem. Piratstvo je seveda eden od razlogov, ker so pirati hitrejši in na splet dajejo stvari, ki so zanimive za publiko, industrija pa je potrebovala veliko preveč časa za



ustvarjanje privlačnih ponudb, ki jih seveda hoče zaračunati. Ne smemo pozabiti prepada med tem, kako hitro se je v le nekaj letih spremenilo vedenje uporabnikov in kako dolgo so potrebovali, da so sprejeli novosti. A to je po svoje razumljivo, ker ne moreš začeti nečesa novega, ne da bi uničil staro, pri čemer nihče ni hotel uničiti stvari, ki so še vedno delovale.

### **Katerih?**

Na primer DVD-trga, ki je bil v nekaterih državah kot Nemčija še vedno stabilen, v drugih pa je popolnoma poniknil. Druga velika in še vedno nerešena težava pa je, kako ohraniti kinematografsko industrijo in vrednost kinematografije. Glasbena industrija, ki se zdaj zanaša na ponudnike neposrednih prenosov glasbe, kot sta Spotify in Simfy, je povsem razvrednotila svoje izdelke, saj je tržna vrednost glasbe blizu ničle, to pa je nekaj, kar se filmom ne bi smelo zgoditi.

### **Se filmi temu na dolgi rok sploh lahko izognejo?**

Morajo se, v svoje dobro. Menim, da bo prišlo do neizogibnih premikov in neprijetnih zapletov, je pa razplet seveda odvisen od industrije in njenih glavnih igralcev, ki morajo postati ustvarjalnejši in najti rešitve ter se po eni strani prilagoditi novemu vedenju publike, po drugi pa ohraniti vrednost izdelkov.

### **Bi lahko rekli, da piratstvo z dostopnostjo vsebin industriji na nek način tudi pomaga? Netflix priljubljenost serij in filmov na spletnih straneh s torrenti upošteva pri sestavljanju svoje ponudbe, pirati pa so pomagali tudi pri uveljavljanju serij na televiziji ...**

Absolutno se ne strinjam s tem, da piratstvo pomaga. Piratstvo je tatvina, kraja vsebine in pika. Tu ni prostora za adaptacijo. V pomoč bi lahko bilo to, kar piratstvo pove o vedenju in delovanju uporabnikov, česar bi se industrija, če se želi izboljšati, morala zelo dobro zavedati. Kot producent ali režiser moraš biti zaskrbljen, če tvoj film ni piratiziran, ker to pomeni, da res nikogar ne zanima. Ljudje, ki si nelegalno presnemavajo filme, še vedno uporabljajo tudi zakonite metode, hodijo v kino, kupujejo cedeje in podobno.

### **Verjetno celo več kot tisti, ki ne uporabljajo niti nezakonitih načinov.**

Verjetno, ampak to še ne pomeni, da piratstvo pomaga.

### **Ste bili na seminarju presenečeni nad katerim od vprašanih udeležencev oziroma tem, kakšno je stanje VOD-ponudbe na slovenskem trgu?**

Niti ne. Gre za tipičen primer trga, ki ima za sabo razvoj, vendar ta še ni dosegel določene ravni. Razvoj na drugih trgih, kot so Amerika, Velika Britanija, Francija in Nemčija, nas je naučil, da ta poteka v obliki hokejske palice. Sprva se začne zelo počasi, na koncu pa se odvije relativno hitro. Slovenija še ni tu. Vaša država potrebuje še enega, dva velika igralca, da bi spodbudila razvoj, saj tu ni tekmovanja med platformami. Konkurenca pomaga z več vidikov, tako z vidika privlačnosti za uporabnike kot tekmovanja za vsebino, ki je potrebna za prihodek.

### **Lahko tako majhen trg, kot je slovenski, prenese še dva velika igralca?**

Na začetku bi vsaj pomagala spodbuditi trg, vendar to še ne pomeni, da kateri od njih pozneje ne bo izginil. To se lahko zgodi, a se trenutna situacija vseeno zdi preveč stabilna za dinamičen razvoj.

### **Slovenskemu filmarju in gledalcu je težko razumeti, zakaj določen naslov tako težko pride v VOD-ponudbo. V čem je težava? Slovenski VOD-ponudniki našim avtorjem pravijo, da z uvrstitvijo filma v svojo ponudbo ne bi pokrili niti stroškov pogodbe. Je to tako drago?**

Najuspešnejše so velike platforme. Če bi delal projekcijo za trg na splošno, bi rekel, da bomo na dolgi rok na trgu imeli nekaj velikih »one stop shop« platform, ki bodo pokrivalo bolj ko ne vse, ter peščico nišnih ponudb. Vendar pa imajo vse enak problem. Potrebujejo namreč veliko vsebin, za vsako posamezno vsebino pa je treba imeti urejeno licenco, kar je enostavno neizvedljivo oziroma nemogoče, saj bi vsaka družba morala pripraviti na tisoče, deset tisoče pogodb ter se pogajati za vsak film posebej.

### **Je pa to mogoče narediti za 500 filmov, kolikor jih je na primer na slovenskem Voyu.**

Točno, vendar za te stvari obstajajo posebni posredniki, ki sklepajo pogodbe s posameznimi nosilci licenc in platformam potem posredujejo večje pakete vsebin. Četudi govorite o zgolj dvostranskem dokumentu, ga je treba pripraviti za vsak film posebej. Če bi to počeli za platformo s pet tisoč, deset tisoč filmi, bi to pomenilo res veliko dela. Poleg stroškov licenciranja je treba paziti tudi, da se ne ustvarja nepotrebnih stroškov niti na tehnični strani, ki zajema posredovanje filmov in metapodatke.

### **O kakšnih stroških govoriva?**

Vedno obstajajo stroški licenčne pogodbe in stroški posredovanja, pri katerem je dokument treba pretvoriti v obliko, ki ustreza posamezni platformi, obenem pa je treba poskrbeti še za prenos metapodatkov, torej dodatnih informacij o filmu, kot so leto nastanka, produkcija, dolžina trajanja, igralska zasedba. Ker na žalost ni enotnih standardov za posredovanje filmov in metapodatkov, je vsako platformo treba obravnavati individualno. Če torej isti film posredujem desetim različnim platformam, moram desetkrat skozi proces posredovanja. V grobem smo izračunali, da so stroški prenosa enega filma na posamezno platformo okoli 500 evrov.

### **Za en film? Vključno s podnapisi?**

Ne, samo za pretvorbo filmskega dokumenta in prenos metapodatkov, potem pa so tu še stroški sestavljanja pogodbe. Vse to je treba upravičiti z ekonomskega vidika, kar pojasnjuje to, zakaj včasih ni smiselno hoditi na zelo majhne platforme, še posebno če je film treba pretvoriti v drugo obliko, saj nikoli ne bo povrnil vloženega denarja.

### **To je torej razlog, zakaj se enega filma ne da poslati na vse platforme?**

Točno. Če imaš denar, zakaj ne, ampak kdo bo to počel?

### **Kako naj filmski avtor izbere pravo platformo?**

Poskuša naj najti veliko platformo, ki svoje vsebine uredniško razporeja in jih do določene mere tudi promovira. Če gre za manjšo platformo, naj se potruži najti takšno z ustreznim profilom, ki ima prave filme oziroma pravi tip gledalcev, s katerimi se sklada njegov film, da ni kot riba na suhem.

### **Številke VOD-servisov so osupljive. Samo v Evropi jih je 2733 oziroma 3087. Kaj pomeni prva številka in kaj druga?**

Številke je maja letos objavil European Audiovisual Observatory. Manjša številka predstavlja VOD-servise v Evropski uniji, druga pa število VOD-servisov, ki so dostopni v Evropski uniji, vendar nimajo baze v Evropi. 447 servisov od vseh je posvečenih filmom.

### **Zakaj Netflix ni prisoten v vsej Evropi?**

Iz istega razloga, kot ni prisoten iTunes – zaradi fragmentiranega trga. Lansiranje VOD-platforme na posameznem trgu je zelo drago. Gre za strateško odločitev, če in kdaj se bodo podali v investicijo, je pa treba povedati, da Netflix ni prisoten niti v vseh večjih evropskih državah in ga ni niti v Nemčiji.

### **Bi bila možna skupna evropska VOD-platforma?**

Teoretično da, v praksi pa imamo vsi enak problem. Ne glede na to, kako majhna je platforma, se vsaka spopada s kompleksnim licenciranjem filmov, tako da lahko najdem sto odličnih filmov za Francijo, a ne vem, če bom za te iste filme lahko uredil licenco v Nemčiji.

### **Kaj pa če bi vse države imele isto zakonodajo?**

Ta problem niti ni nujno vezan na zakonodajo posameznih držav, temveč gre za vprašanje licenčnih struktur. Licenciranje deluje teritorialno, tako da bi moral hoditi od enega teritorija do drugega, da bi dobil licenco za moje filme, to pa pomeni izjemno veliko dela, zato bolj ali manj verjamem, da bomo čez čas videli več nacionalnih in manj panevropskih igralcev.

### **Kot je recimo slovenski Voyo?**

Točno.

### **Kakšne so navade VOD-uporabnikov? Ali filme več gledajo na pametnih tablicah ali na televiziji?**

Gre za stvar generacij. Sam nisem tako star, a veliko raje gledam filme na večjem zaslonu, na televiziji. Vedno sem presenečen, da mladi veliko raje gledajo filme na manjših zaslonih, tablicah pa tudi telefonih, a se temu ne da izogniti. Zame to ni užitek in tega ne bi počel, za mnoge pa je, kar je treba sprejeti. Za preboj VOD-platform pa je bilo kljub temu ključno, da so imele tudi tehnološki most do TV-sprejemnikov oziroma da so omogočile dostop do svojih filmov tudi na velikem zaslonu.

### **Koliko VOD-uporabnikov je v Evropi?**

Ne vem, ker je o tem dostopnih tako malo točnih podatkov.

### **Kako to? Pro Plus je razkril, da so z Voyom prisotni v šestih odstotkih gospodinjstev.**

Neverjetno odkrito. Veliko drugih ponudnikov ne govori o splošnih številkah, zato ne vem, v koliko gospodinjstev so prišli,

poleg tega pa je vprašanje tudi, koliko članov gospodinjstva, če to že ima dostop do VOD-platforme, uporablja njeno ponudbo.

### **Katero VOD-platformo uporabljate vi?**

Če sem pošten, jih veliko, ker nisem linearni gledalec televizije in hočem gledati vsebine, ko imam čas.

### **Imate svojega najljubšega ponudnika?**

Da, a vam ne bom povedal, katerega.

### **Imajo VOD-ponudniki v evropskih državah podobno ponudbo?**

Seveda obstajajo filmi, ki so priljubljeni povsod, kot so recimo ameriški hiti, velik del ponudbe pa je odvisen tudi od lokalnega okusa oziroma pomembnosti lokalnih filmov. Kar se tiče razvoja trga, pa ta vedno poteka enako. Ko pride do lansiranja VOD-platforme, so uporabniki na začetku večinoma mlajši moški, ki so bolj fokusirani na žanr in mainstream filme, ko se trg razvije, pa se bolj odpre za nišne ponudbe.

### **Ste bili presenečeni, da so na naših platformah tako gledane telenovele?**

Nikakor.

### **Obstaja splošen recept za uspešno VOD-platformo?**

Ne, ne obstaja.

### **Kako pomembno je uredniško razporejanje vsebin na VOD-platformi?**

Neverjetno pomembno, ker gledalce vodi do filma. Urejanje vsebin na VOD-platformi oziroma priprava strategije, s katero bo prišel moj film do publike, je ključna stvar, na katero se lahko zanašam kot nosilec avtorskih pravic.

### **VOD-platforme lahko, presenetljivo, spreminjajo naslove filmov, da pritegnejo gledalce. Producentov to ne moti?**

Producenti tega ne marajo, vendar ne gre za splošno prakso. To se zgodi le včasih, in sicer potem ko na offline trgu odpove vse drugo in je to edini način, da se ustvari zavest o nekem filmu.

### **Kako pomembna je za povečanje števila naročnikov vsebina, ki jo VOD-platforme ustvarjajo same, tako kot to počneta Amazon in Netflix, ki snemata svoje serije?**

Do neke mere je lahko pomembno, a se to dogaja le na zelo velikih trgih, ko se platforme spremenijo iz pasivnega spremljevalca trga, ki skrbi zgolj za licenciranje, v aktivnejšega igralca. Sicer pa obstaja veliko načinov, kako ponuditi že obstoječe vsebine.

### **Nekaterim avtorjem je s svojim filmom težko priti na platformo, četudi bi bili svoj film pripravljeni dati zastonj.**

Res je, a je treba poudariti, da je na spletu ogromna konkurenca, veliko hujša kot kjerkoli drugje, poleg tega pa boš ne glede na to, kako velik ali majhen je tvoj film, vedno moral najti pravo strategijo in pravi prostor za svoj film, saj ni dovolj, da daš film zastonj na splet ter potem upaš, da ga bodo ljudje našli. Ne gre tako. VOD-prostor ni brezmejni rezervoar za vse tisto, kar ne deluje v offline svetu, in nikoli ne bo.

**Kako pa deluje?**

Dobri filmi bodo našli dobro publiko, a se celo VOD-prostor ne more izogniti preobsežni produkciji filmov. Boljši je marketing, uspešnejši bo film, in to na vseh distribucijskih platformah. A bo treba na novo premisliti marketinške strategije.

**Kakšna vrsta trženja je najpomembnejša, kar se tiče vsebin na VOD-platformah?**

Najboljši način je, da VOD-platforma, ko film enkrat pride v njeno ponudbo, promovira film znotraj svojih uporabnikov, zato je za film izjemno pomembno tudi pogajanje o promociji na platformi.

**Kot zanimiv primer ste omenili film Arbitraža (Arbitrage, 2013, Nicholas Jarecki) z Richardom Gerom.**

Šlo je za *day and date* izid filma z veliko zvezdo in je bilo zanimivo spremljati njegov izjemen uspeh na VOD-platformi, in to čeprav sočasen izid filma na VOD-platformi ob prihodu filma v kinematografe sploh ni bil oglaševan na promocijskih plakatih.

**Day and date pomeni, da film ob istem času pride na VOD-platformo in v kinematografe. Se producenti vedno pogosteje odločajo za takšno strategijo?**

To za zdaj počnejo le v nekaterih državah, predvsem v Ameriki in Veliki Britaniji, in zagotovo velja za možnost, o kateri je vredno razmisliti, vendar pa to ni ultimativna rešitev za vse filme, saj je v nekaterih primerih to smiselno, v nekaterih pa ne.

**In kako se o tem odločiti?**

To še ni jasno. Stvar je treba preizkusiti in se učiti skozi izkušnje. Potrebujemo druga orodja, kot smo jih imeli v preteklosti, kakšna, pa bo treba ugotoviti v naslednjih nekaj letih.

**Zdaj je to torej varneje početi z indie kot z mainstream filmi?**

Zagotovo se bo na določeni točki enako začelo dogajati tudi z mainstream filmi, o tem sem prepričan, za zdaj pa je to, da se preizkusi stvari in vidi, kako delujejo, ne da bi filmi izgubili tržno vrednost, še na plečih neodvisnih ustvarjalcev.

**Kakšna je situacija, kar se tiče VOD-platform, na azijskem trgu?**

Če sem pošten, o tem ne vem veliko, ker se z azijskim trgom ne ukvarjam.

**Omenili ste, da se je veliki pok VOD-platform v Evropi zgodil z marketinško izjemno agresivnim prihodom družbe Watchever.**

Da. Ne vem, če je družba Watchever hotela doseči prav to, je pa trg zagotovo pripeljala do točke, na kateri se je začel masovno razvijati, saj je Watchever s svojim prihodom poskrbel za ključni poriv.

**Za VOD-platformo se smatra tudi Youtube. Kaj menite, v katero smer se bo razvijal? V zaračunavanje naročnine za določeno ponudbo?**

Morda. Ne vem. Jasno je, da imajo vedno več premium vsebin, čeprav menim, da so bolj na koncu verige. Bomo videli. Kar se tiče določenih vsebin, zagotovo velja za velikega igralca, ne predvidevam pa, da bi bil na Youtubeu recimo premierno objavljen blockbuster.

**Na kateri VOD-platformi si lahko predstavljate, da bi izšel holivudski hit?**

Potencialno bi lahko prišle v poštev vse platforme, ki svojim uporabnikom ponujajo premium vsebine.

**Kakšne tipe zaračunavanja vsebin uporabljajo platforme?**

VOD po sistemu plačila za ogled (transactional/pay-per-view VOD), pri katerem uporabnik plačuje za posamezne ogledne, naročniški VOD (subscriptional VOD), pri katerem platforma za dostop do vseh svojih vsebin zaračunava naročnino, in oglaševani VOD (advertised VOD), ki vsebino ponuja brezplačno, a so na njej oglaš.

**Najpopularnejše so platforme, ki zaračunavajo naročnino?**

Trenutno, da.

**In kakšno je najpogostejše licenciranje vsebin?**

V 90 odstotkih gre za dveletne pogodbe.

**Kaj točno je vaše delo VOD-svetovalca?**

Sestavljam programske pakete za posamezne VOD-platforme in urejam licence, in sicer vedno v luči tega, kaj lahko določen film doseže na določeni VOD-platformi in kakšno promocijo lahko dobi. Če je film star, promocije ne bo veliko, če gre za nov naslov, pa je druga zgodba.

**Kaj so glavne strateške naloge VOD-platform?**

Naučiti se moramo, kako privabiti publiko in kako doseči določen tip gledalcev. Od teritorija do teritorija rešitve že imamo, najti pa moramo še rešitve za tiste stvari, ki veljajo mednarodno. Mislim, da še vedno obstaja pomanjkanje poslovnih modelov, saj jih še nismo razvili.

**Kaj pa prihodnost kina?**

Nedvomno bodo kinematografi preživeli, mislim pa, da bi se morali bolj zavedati svoje moči in tega, kaj lahko ponudijo, saj tega nima nihče drug v licenčni verigi.

**Kaj menite o prihodnosti televizije?**

Vedno bo obstajala tudi linearna televizija, a bo ta model prav tako pod pritiskom, ker gledalci, sploh mlajše generacije, niso več vajeni, da morajo nekaj gledati ob točno določenem času. Ne vem, do kod bodo šle spremembe, bodo pa zagotovo.

**Mislite, da bo kdaj prišlo do tega, da bodo producenti oziroma studii film namesto v kinematografe dali samo na VOD-platformo, ker bodo menili, da v kinih ne bo imel gledalcev?**

Da, bolj kot danes.

**Bo enako počela tudi televizija?**

Seveda, to se lahko zgodi, a se bodo o tem odločali za vsak primer posebej. Vsak avtor oziroma nosilec licence se mora vprašati, kaj je njegov film in kaj je pravi prostor zanj, in ta odgovor mora do določene mere vedno biti individualen.

PRO PLUS JE LETA 2010 LANSIRAL SPLETNO VIDEOTEKO VOYO, KI JE PRAVZAPRAV EDINA AVTONOMNA VOD-PLATFORMA V SLOVENIJI, POLEG TEGA PA JE TUDI NAJBOLJ ZNANA SLOVENSKA VIDEOTEKA, SAJ JO JE V RAZISKAVI PRO PLUSA KOT PRVO NAVEDLO KAR 45 Odstotkov ANKETIRANCEV. O NJEJ JE SPREGOVORIL VODJA VOYA BLAŽ BEZEK.

### **V kakšnem primeru je slovenski film zanimiv za vas?**

Na izbor vpliva veliko dejavnikov, a če poskušam poenostaviti, nas zanimajo predvsem filmi, ki so ali tržno uspešni ali pa jih lahko predstavimo skozi enotno zgodbo – na primer festivalski filmi, družinski filmi. Filma ne predvajamo, če programski urednik glede na pretekle rezultate gledanosti podobne vsebine oceni, da ni zanimiv za naše uporabnike; sicer pa na izbor vpliva več dejavnikov, predvsem v procesu nakupa paketov vsebin s strani distributerjev.

### **Ali kupujete programske pakete, posamezne vsebine ali oboje?**

Kupujemo predvsem programske pakete, v nekaterih redkih primerih pa tudi posamezno vsebino, vendar je to prej izjema kot pravilo.

### **Koliko filmov je običajno vključenih v en programski paket, ki ga kupite?**

Programski paketi so zelo različni, odvisno od naših potreb in ponudbe distributerja. V zadnjem mesecu smo podpisali paket za tri filme na eni strani ter paket za 150 na drugi.

### **Koliko stane opremljanje enega samega filma, torej pretvorba formata, podatki o filmu, podnaslavljanje?**

V skladu z našo poslovno politiko teh podatkov ne komuniciramo.

### **Katere vsebine največ gledajo vaši uporabniki?**

Najvišjo gledanost dosega domača produkcija, sledijo telenovele, filmi in sinhronizirane risanke.

### **Katera vsebina je bila najbolj gledana meseca novembra in v zadnjem trimesečju?**

V mesecu novembru in v zadnjem trimesečju je najvišjo gledanost dosegal resničnostni šov *Gostilna išče šefa*, ki so ga uporabniki storitve Voyo lahko spremljali prek 30 kamer 24 ur na dan. Sicer pa vsak dan 20 odstotkov gledanosti predstavljajo filmi, 20 risanke, 30 telenovele, preostalih 30 pa druge TV-vsebine: serije, oddaje, glasba in šport.

### **Kateri je bil najbolj gledan film meseca novembra in v zadnjem trimesečju?**

Najbolj gledan tuj film meseca novembra je *Divjakinja* (Sydney White, 2007, Joe Nussbaum), med slovenskimi filmi pa *Gremo mi po svoje*.

### **Katera serija je bila najbolj gledana meseca novembra in v zadnjem trimesečju?**

Najbolj gledana serija novembra in v zadnjem trimesečju je bila *TV Dober dan*, med tujimi pa *Kriva pota* (Breaking Bad, 2008–2013).

### **Ali svoje vsebine tudi uredniško razporejate?**

Vse vsebine uredniško razporejamo, poleg programskega urednika



### **Kako uporabniki lahko dostopajo do vaše VOD-ponudbe?**

Za dostop do spletne videoteke Voyo uporabniki potrebujejo internetno povezavo, z naročilom storitve pa lahko dostopajo do vseh 2500 TV-vsebin, in sicer prek računalnika, tablice, pametnega telefona in prek pametnega televizorja. Z naročilom videoteke prek TV-operaterja pa je ta na voljo tudi na TV-komunikatorju.

### **Katere vsebine ponujate?**

Filme, serije, oddaje, sinhronizirane risanke, telenovele, resničnostne šove, glasbo in ekskluzivne športne prenose.

### **Koliko filmov in koliko serij imate v svoji ponudbi?**

Trenutno prek 450 filmov in 20 serij.

### **Koliko je slovenske produkcije?**

V mesecu novembru smo dopolnili izbor slovenskih filmov, prav tako predvajamo »evergreen« serijo *TV Dober dan* (1999–2002), kar predstavlja več kot štiri odstotke vseh Voyo vsebin. Če upoštevamo še vse vsebine domače produkcije, kot so dnevnoinformativne oddaje, šovi in oddaje *Pozor, priden pes*, *Ana kuha*, *Okusi brez meja*, *TOP 4 s Tjašo Kokalj* itd., ta delež zraste prek 24 odstotkov.

### **Kako pogosto svojo ponudbo osvežujete z novimi vsebinami?**

Filme osvežujemo tedensko, druge vsebine pa načeloma mesečno, odvisno od pravic. Uporabnikom so dnevno na voljo dnevnoinformativne oddaje, oddaje domače produkcije in izjemno priljubljene telenovele.

### **Ali imajo slovenski filmarji možnost, da svoje filme predstavijo na vaši platformi?**

Da, slovenski filmi dosegajo dobro gledanost, tako da si želimo njihov nabor še povečati. Med posameznimi naslovi so v samem vrhu priljubljenosti filmi *Gremo mi po svoje* (2010, Miha Hočevar), *Dvojina* (2013, Nejc Gazvoda) in *Srečen za umret* (2012, Matevž Luzar).

pa ima Voyo tudi urednika platforme, ki dnevno umešča vsebine na naslovnico in v različne sekcije glede na podatke gledanosti – to je število klikov, število unikatnih obiskovalcev ter povprečen čas, ki ga uporabniki namenijo določeni vsebini.

### **Imate na platformi kakšne vsebinske sklope in katere?**

Sklopi so pomemben del, ki obiskovalcem olajša izbor vsebine. Na naslovnici imamo glavno izpostavitveno okno, kjer uredništvo predstavlja najbolj aktualne, gledane in zanimive vsebine. V rubriki Priporočamo prikazujemo vsebine po izboru urednika, medtem ko se rubriki Najbolj gledani in Izteka se dopolnjujeta samodejno. Prihajajoče vsebine pa napovedujemo v rubriki Ne spreglej. Sicer pa uporabniki v 90 odstotkih uporabljajo menijsko funkcijo Izberi+poglej, kjer iščejo in izbirajo željeno vsebino.

### **Koliko na ogled vsebin vpliva forma, torej opis filma, naslov ter slikovna in video oprema?**

Pri znanih in tržno uspešnih vsebinah forma ni tako pomembna, še najpomembnejša je slika, ki prikazuje znano igralsko zasedbo ali druge prepoznavne ikone. Pri filmu, ki ni splošno prepoznan, pa je prav zanimiv, nenavaden ali provokativen naslov najpomembnejši del forme, ki mu sledita še slika ter opis.

### **Kako zaračunavate za vsebino na svoji VOD-platformi in koliko stane dostop?**

Vse vsebine so na voljo na vseh napravah za mesečno naročnino pet evrov na mesec, ki jo obračunavamo prek SMS, PayPala ali TV-operatorjev (Telekom Slovenije, Telemach, T2 ali Amis), prav tako pa je predplačniški dostop možno kupiti na bencinskih črpalkah Petrol in OMV ter v trafikah 3DVA.

### **Koliko gospodinjstev ima dostop do vaše platforme?**

V letu 2013 smo beležili rekordno rast. Število naročnikov smo od 1. januarja 2013 do sredine decembra povečali za 40 odstotkov. Z rezultati smo izjemno zadovoljni.

### **Ali število uporabnikov niha glede na ponudbo?**

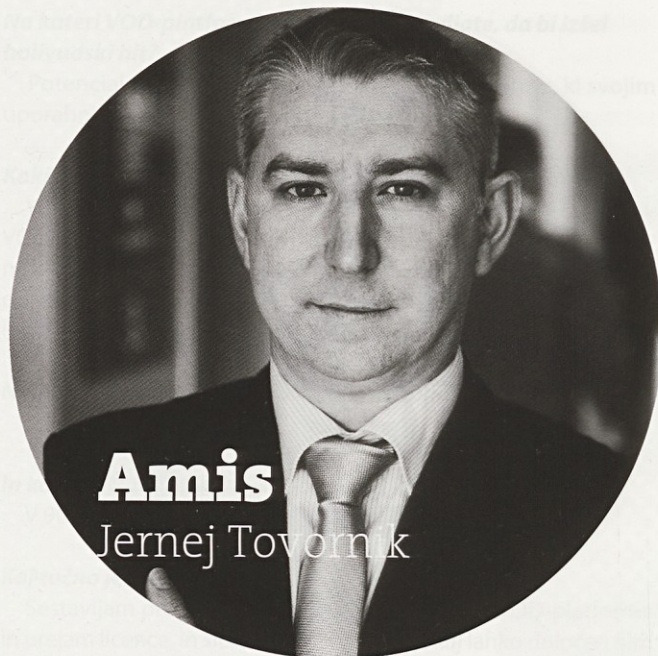
Število naročnikov rahlo niha glede na televizijsko sezono, vendar imamo močno in veliko bazo zvestih naročnikov, tako da na rahla nihanja nismo nepripravljeni.

### **Kakšni so vaši načrti v prihodnje?**

V letu 2014 načrtujemo grafično prenovu spletne videoteke, tako da bo uporabniku še prijaznejša z več programskimi sklopi in različnimi načini obveščanja po meri uporabnika. Programsko pa bomo skušali pridobiti še več ekskluzivnih športnih prenosov, kot so španski kraljevi pokal, ekskluzivne tuje serije, ki bodo na Voyu na voljo takoj po predvajanju v ZDA, in ponudbo dodatnih vsebin domače produkcije, ki so na voljo ekskluzivno na Voyu, kot je na primer ogled šova *Gostilna išče šefa* 24/7.

### **Kaj je največja ovira pri razvoju vaše platforme?**

Razen trenutne gospodarske situacije večjih ovir ni; vedno manj, a še vedno se srečujemo z mišljenjem, da so medijske vsebine na internetu brezplačne, kar seveda ni res. Medijske vsebine se lahko financirajo ali z oglaševanjem ali z naročnino oziroma enkratnim plačilom. Vse ostalo pa je ljubiteljsko, umetniško ali hobi ustvarjanje. No, ter piratstvo.



AMIS JE PLATFORMO, NA KATERI LAHKO UPORABNIKI GLEDAJO STORITVE AMIS TELEVIZIJE, POIMENOVAL AMISTV, VIDEOTEKO PA VIDEOSVET. O NJEJ JE VEČ PAVEDAL PRODUKTNI VODJA ZA IPTV PRI AMISU JERNEJ TOVORNIK, KI JE POUDARIL, DA JE NAJVEČJA TEŽAVA PRI RAZVOJU NJIHOVE PLATFORME TO, DA JE VEČINA FILMOV NA VOLJO POD CENOVNIMI POGOJI, KI SO ZANJE ZARADI PRENIZKEGA ŠTEVILA NAROČNIKOV TEŽKO DOSEGLJIVI, ČEPRAV JE TEH ŽE VEČ KOT 20 TISOČ.

### **Kako uporabniki lahko dostopajo do vaše VOD-ponudbe?**

Uporabniki lahko pri gledanju televizije prek glavnega menija izbirajo med TV-programi v živo, VideoSvet videotekami, TV-nastavitvami in pomočjo, do videovsebin pa lahko enostavno dostopajo tudi neposredno prek tipke Movie na daljinskem upravljalniku.

### **Katere vsebine ponujate?**

Amis v videoteki ponuja pretežno filme. Uporabnikom so na voljo skoraj vsi žanri, veliko število serij in dokumentarcev.

### **Koliko filmov in koliko serij imate v svoji ponudbi?**

V VideoSvetu si lahko ogledajo preko 1000 filmov, serije pa so v večini na voljo v okviru naročniške videoteke HBO OD, kjer pa se ponudba osvežuje tedensko.

### **Koliko je slovenske produkcije?**

V videoteki je tudi manjše število filmov v slovenski produkciji.

### **Kako pogosto svojo ponudbo osvežujete z novimi vsebinami?**

V Amisu vedno skrbimo za svežo ponudbo vsebin za zabavo, nekatere knjižnice osvežujemo dnevno, HBO tedensko, knjižnica DKino pa se osvežujejo mesečno.

### **Ali imajo slovenski filmarji možnost, da svoje filme predstavijo na vaši platformi?**

Da. Trenutno je na voljo več slovenskih filmov prek videoteke

Voyo, obstaja pa tudi možnost neposrednega dogovora s filmskimi producenti.

### **V katerem primeru je slovenski film zanimiv za vas?**

Slovenski film je vedno zanimiv. Izpolnjene mora imeti le določene tehnične zahteve.

### **Ali kupujete programske pakete, posamezne vsebine ali oboje?**

Večinoma zakupimo programske pakete.

### **Koliko filmov je po navadi vključenih v en programski paket, ki ga kupite?**

Glavnino naše ponudbe predstavlja videoteka Dkino.

### **Koliko stane opremljanje enega samega filma, torej pretvorba formata, podatki o filmu, podnaslavljanje?**

Amis se s podnaslavljanjem ne ukvarja. Naša zahteva je, da je film opremljen z metapodatki in da je dobavljen v ustrezni kakovosti (kodirni sistem MPEG4).

### **Katere vsebine največ gledajo vaši uporabniki?**

Kot posamezna kategorija vodilno mesto zavzemajo vsebine za odrasle, sledijo pa filmi lahkotnejših žanrov, komedije in vsebine za najmlajše.

### **Ali svoje vsebine tudi uredniško razporejate?**

Vsebine so razporejene po žanru, znotraj posameznega žanra pa po abecedi. Drugih uredniških posegov ni.

### **Imate na platformi kakšne vsebinske sklope?**

Celotna videoteka je razdeljena po vsebinskih sklopih: HBO, Voyo, vsebine za najmlajše, vsebine za odrasle, DKino in videoteka s starejšimi naslovi.

### **Koliko na ogled vsebin vpliva forma, torej opis filma, naslov, slikovna in videooprema?**

Na izposajo vplivajo predvsem opis filma, pravilni prevod naslova in mesto v meniju.

### **Kako zaračunavate za vsebino in koliko stane dostop?**

Vse vsebine se plačujejo po ogledu, razen programskih paketov (HBO, Voyo, Minimax), kjer je ogled vsebin že vključen v mesečno naročnino. Cena posameznega filma je od 1,5 do 4 evre. Dostop do videoteke je za vse naročnike brezplačen.

### **Koliko gospodinjstev ima dostop do vaše platforme?**

Dostop do videotek VideoSvet ima že več kot 20.000 naročnikov.

### **Ali število uporabnikov niha glede na ponudbo?**

Z vedno svežo ponudbo in izpostavljenimi filmskimi hiti skrbimo za zadovoljstvo vseh uporabnikov.

### **Kakšni so vaši načrti v prihodnje?**

VOD-ponudbo bomo v prihodnje še širili predvsem na področju SVOD (naročniške videoteke).

### **Kaj je največja ovira pri razvoju?**

Velikost naše celotne IPTV-platforme je ključnega pomena pri razvoju storitev videa na zahtevo. Velika večina filmov je namreč na voljo pod cenovnimi pogoji, ki so za nas težko dosegljivi, saj je za uvrstitev filma v ponudbo treba plačati znesek, ki bi zahteval preveliko število izposoj, da bi ga z našim številom naročnikov lahko dosegli.



RTV SLOVENIJA PONUJA AVDIO-VIDEO NA ZAHTEVO PREK STORITVE RTV 4D. NJHOVO VIDEOTEKO BI BOLJ KOT VOD-PLATFORMO LAHKO OPISALI KOT SPLETNI ARHIV VSEBIN, KI NASTAJAJO V PRODUKCIJI RADIA IN TELEVIZIJE SLOVENIJA, OBENEM PA RTV 4D OMOGOČA TUDI NEPOSREDNI OGLED NEKATERIH, ZLASTI DNEVNOINFORMATIVNIH VSEBIN. O RTV4D JE SPREGOVORIL VODJA MULTIMEDIJSKEGA CENTRA RTV SLOVENIJA LUKA ZEBEC, KI JE POUDARIL, DA JE PRIMER RTV SLOVENIJA SPECIFIČEN, IN SICER PREDVSEM V SMISLU, DA NJEN ARHIV BAZIRA NA DOMAČI PRODUKCIJI IN JE NA VOLJO BREZPLAČNO TER DA VSEBIN POSEBEJ V TA NAMEN PRAVILOMA NE KUPUJEJO, ZATO ZANJE NISO AKTUALNA NEKATERA OD VPRAŠANJ, KI VELJAJO ZA DRUGE VOD-PONUJDIKE.

### **Kako lahko uporabniki dostopajo do vaše VOD-ponudbe?**

Prek spleta, mobilnih naprav (pametnih telefonov, tablic) ter nekaterih naprednejših TV-sprejemnikov (Philips, Samsung, LG).

### **Katere vsebine ponujate?**

Preko storitve RTV4D ponujamo informativne, športne, kulturno-umetniške, otroške, mladinske, izobraževalne, dokumentarne, verske in razvedrilne vsebine lastne produkcije.

### **Koliko filmov in koliko serij imate v svoji ponudbi?**

Ponujamo zgolj serije lastne produkcije, filmov praktično ne.

### **Koliko je slovenske produkcije?**

Praktično vse vsebine, ki jih ponujamo, so lastne produkcije.

**Kako pogosto svojo ponudbo osvežujete z novimi vsebinami?**

Dnevno, prek 100 novih vsebin – oddaj in prispevkov iz oddaj.

**Ali imajo slovenski filmarji možnost, da svoje filme predstavijo na vaši platformi?**

Filmov za splet ne kupujemo. Izjemoma so nekateri filmi včasih na voljo za omejen čas.

**Katere vsebine največ gledajo vaši uporabniki?**

Informativne in športne.

**Katera vsebina je bila najbolj gledana meseca novembra in v zadnjem trimesečju?**

Trenutno ne beležimo podrobne statistike. Med najbolj gledanimi vsebinami so sicer informativne (Dnevnik, Odmevi, Studio City, Tednik, Tarča), razvedrilne oddaje (Radio Ga-Ga, Zaigraj še enkrat, sam) in športne oddaje.

**Katera serija je bila najbolj gledana meseca novembra in v zadnjem trimesečju?**

Nova dvajseta.

**Ali svoje vsebine tudi uredniško razporejate?**

Da.

**Koliko na ogled vsebin vpliva forma, torej opis filma, naslov, slikovna in videooprema?**

Po našem mnenju vpliva, tako pri oddajah (prepoznavnost) kot prispevkih (tematika).

**Koliko gospodinjstev ima dostop do vaše platforme?**

Potencialni uporabniki so vsi uporabniki spleta ter pametnih mobilnih naprav. Mesečno beležimo med 300.000 in 500.000 uporabnikov spletnega arhiva. Število namestitev mobilne aplikacije na vseh platformah je preko 80.000. Število uporabnikov se dviga, predvsem tako imenovanih mobilnih uporabnikov.

**Ali število uporabnikov niha glede na ponudbo?**

Praviloma ne. Večje število uporabnikov beležimo ob pomembnejših dogodkih (politične afere, volitve, športne prireditve, zabavni dogodki ...).

**Kakšni so vaši načrti v prihodnje?**

Načrtujemo vsebinske in tehnološke izboljšave na vseh platformah: spletni arhiv, mobilne aplikacije ter aplikacije za pametno TV.

**Kaj je največja ovira pri razvoju vaše platforme?**

Ni večjih ovir.



TELEKOM SLOVENIJE TRENUTNO PONUJA DEVET PLATFORM ZA VIDEO NA ZAHTEVO Z VEČ KOT 2500 NASLOVI. TO SO DKINO HITI, DKINO, VIDEOMANIJA, DAJMEDOL IN DAJMEDOL+, DRUGE PLATFORME, KI JIH UPORABLJAJO, PA SO ŠE HBO ON DEMAND, HBO GO, MINIMAX PLUS IN VOYO. O NJIH JE SPREGOVORIL SIMON SLONJŠAK, PRODUKTNI VODJA PRI TELEKOMU SLOVENIJE.

**Kako lahko uporabniki dostopajo do vaše VOD-ponudbe?**

Prek televizije, mobilnih telefonov, tablic in osebnih računalnikov.

**Katere vsebine ponujate?**

Na naših platformah ponujamo večino tržno zanimivih vsebin: od najnovejših holivudskih uspešnic do bolj umetniških filmov, risank, resničnostnih šovov, serij, vsebin za odrasle ...

**Koliko filmov in serij imate v svoji ponudbi?**

Prek 2500 naslovov.

**Koliko je slovenske produkcije?**

Slovenske produkcije je na žalost malo, zato je njena zastopanost temu primerna. Največ ogledov doslej pa je dosegel film *Gremo mi po svoje* (2010, Miha Hočevar); njegov drugi del nestrpno pričakujemo v videoteki DKino HITI v začetku leta 2014.

**Kako pogosto svojo ponudbo osvežujete z novimi vsebinami?**

Videoteke osvežujemo 24/7. Nekatere vsebine se osvežujejo samodejno, na primer nadaljevanja serij, nekatere filme pa objavljamo ročno. Pri tem poskušamo dosegati cilj – vsak dan nekaj novega.

**Ali imajo slovenski filmarji možnost, da svoje filme predstavijo na vaši platformi?**

Seveda, vendar je to odvisno predvsem od tržnega potenciala filma. Tako na primer podpis pogodb zgolj za en film ni optimalen, saj želimo svojim uporabnikom vsak dan zagotoviti nekaj novega.

Zato slovenskim filmarjem svetujemo, da se povežejo s slovenskimi distributerji, s katerimi že imamo sklenjene pogodbe, in v naše videoteke vstopijo prek njih.

### **V katerem primeru je slovenski film zanimiv za vas?**

Film je zanimiv, če je bil predvajan v kinu oziroma ima tržni potencial. V svoji ponudbi smo doslej imeli skoraj vse slovenske uspešnice. Filmov, ki komercialno niso zanimivi, v ponudbo ne uvrščamo. To seveda ne pomeni, da ponujamo le najbolj komercialne filme, navsezadnje smo imeli ta mesec v ponudbi tudi lanske filme s festivala LIFFE, vendar pa morajo izdelki dosegati kriterije kakovosti.

### **Ali kupujete programske pakete, posamezne vsebine ali oboje?**

Kupujemo le programske pakete, saj je to stroškovno učinkoviteje.

### **Koliko filmov je običajno vključenih v en programski paket, ki ga kupite?**

Od 5 do 250. Najmanj 10 filmov letno pa je kriterij, da se z nekom spleta sodelovati.

### **Koliko stane opremljanje enega samega filma, torej pretvorba formata, podatki o filmu, podnaslavljanje?**

Film za distribucijo pripravi dobavitelj, mi pa ga prilagodimo formatom in različnim platformam. Konkretnih stroškov ne moremo razkrivati, gre pa pri tem za pomembno investicijo v strojno in programsko delo, potrebujemo pa tudi vrhunške strokovnjake, ki so sposobni zagotavljati optimalno kakovost predvajanja.

### **Katere vsebine največ gledajo vaši uporabniki?**

Uporabniki gledajo praktično vse. Najbolj priljubljene so komedije, produkcijsko zahtevni filmski hiti in serije. Rekorder med slovenskimi filmi je film *Gremo mi po svoje*, prav tako pa se dobro prodajajo tudi vsebine za odrasle.

### **Katera vsebina je bila najbolj gledana meseca novembra in v zadnjem trimesečju?**

Najbolj gledana izmed vsebin v vseh videotekah v novembru je bil film *Hitri in drzni: Tokio Drift* (The Fast and the Furious: Tokyo Drift, 2006, Justin Lin), v zadnjem trimesečju pa risanka *Hotel Transilvanija* (Hotel Transylvania, 2012, Genndy Tartakovsky). Obe vsebini sta bili dostopni v videoteki HBO On Demand, kjer lahko uporabnik za mesečno naročnino 10,20 evra poleg kanalov HBO, HBO Comedy, Cinemax1 in Cinemax2 neomejeno gleda vse vsebine na zahtevo, kolikokrat hoče, brez dodatnega plačila.

### **Kateri je bil najbolj gledan film meseca novembra in v zadnjem trimesečju?**

Če se osredotočimo le na plačljive filme na zahtevo (pay-per-view), je bil novembra najuspešnejši film za odrasle *Slovenka in hrvaški žrebec* (Slovenka i hrvatski razarač, 2013, Max Wild), med običajnimi filmi pa je bil najbolj gledan film *Zavetje* (Safe Haven, 2013, Lasse Hallström). V zadnjem trimesečju je absolutni zmagovalec film *Prekrokana noč 3* (The Hangover Part III, 2013, Todd Phillips)

### **Katera serija je bila najbolj gledana meseca novembra in v zadnjem trimesečju?**

Med serijami vodi *Puja Pepa* (Peppa Pig, 2004–) v videoteki Minimax Plus ter *Imperij pregrehe* (Boardwalk Empire, 2010–) na HBO On Demand.

### **Ali svoje vsebine tudi uredniško razporejate?**

Seveda. Pri tem sodelujemo s strokovnjaki s področja filma in izvajamo kompleksno podatkovno rudarjenje (data-mining).

### **Imate na platformi kakšne vsebinske sklope?**

Vsebine imamo v različnih videotekah razporejene različno, načeloma pa so razporejene po zvrsteh oziroma žanrih. Razvrstitev je odvisna od vsebine. Običajni filmi, serije, filmi za odrasle in risanke imajo namreč popolnoma drugačne zvrsti.

### **Koliko na ogled vsebin vpliva forma, torej opis filma, naslov ter slikovna in video oprema?**

Menimo, da zelo. Zato temu posvečamo veliko pozornosti, vsebine opremimo z napovedniki, s slikovnim materialom in z dobrimi opisi.

### **Kako zaračunavate za vsebino in koliko stane dostop?**

Imamo dva modela: zaračunavanje za ogled (DKino, Dkino HITI, Dajmedol) in mesečno naročnino (Dajmedol+, Minimax Plus, Voyo). Poleg tega imamo tudi brezplačne videoteke kot dodatek k posameznim programskim opcijam (HBO On Demand, HBO GO, Videomanija).

### **Koliko gospodinjestev ima dostop do vaše platforme?**

Vsi naročniki na SiOL TV prek IPTV-platforme ter vsi uporabniki storitev SiOL in storitev Mobitel prek storitve TviN. Število uporabnikov pa se povečuje.

### **Ali število uporabnikov niha glede na ponudbo?**

Nedvomno. Slaba ponudba ali na primer neprimerno razvrščena vsebina zelo vpliva na prodajo. Najpomembnejša je uporabniška izkušnja.

### **Kakšni so vaši načrti v prihodnje?**

Zaradi varovanja konkurenčnosti konkretnih načrtov ne moremo razkrivati. Lahko pa povemo, da bo ponudba v prihodnje še boljša in pestrejša.

### **Kaj je največja ovira pri razvoju?**

Glavni zaviralniki razvoja so nelegalno nalaganje vsebin prek spleta, izjemno drage programske pravice in birokratizacija postopkov s strani državnih institucij.

---

Avtorji fotografij

Blaž Bezek, foto: Pro Plus

Jernej Tovornik, foto: arhiv Amisa

Luka Zebec, foto: Stane Sršen/RTV Slovenija

Simon Slonjšak, foto: Telekom Slovenije



Ne!

# Čile, moja dežela

Intelektualna  
emancipacija  
v razmerah  
spektakla

Marko Bauer

*Ne!* (No, 2012, Pablo Larraín) je na prvi pogled videti kot še eden izmed retrofilmov, ki zgodovino reducirajo na zaporedje estetskih slogov, a bolje bi bilo reči, da se vrne – v maniri *back to the future* – ogledat rojstvo, zaploditev lastne forme, zgodovino svoje zgodovinskosti oz. protizgodovinskosti, saj je leto čilskega državnega udara tudi leto, ko so v kina prišli *Ameriški grafiti* (American Graffiti, 1973, George Lucas), »*inavguralni film tega novega estetskega diskurza*«.<sup>1</sup>

Lahko bi se pisalo o liberalnem režimu, ki ga je vpeljal oglas Slovenija, moja dežela (1986). Podobnost s čilsko inačico je tlikšna, da obema tudi zaradi tega pritiče fightclubovska pripomba odtujene partnerke glavnega protagonista *Ne!* Renéja Saavedra: »*Kopija kopije kopije kopije kopije kopije*«. *Nekoč je bila dežela pridnih* (2012) režiserke Urše Menart in producenta Janija Severja je mogoče brati kot opombo k *Ne!* ali še bolj kot obrambni refleksi. Liberalom ZSMS-jevske formacije in nadaljnjih permutacij – punkerjem (-anarhistom), ki si pripenjajo državotvorne zasluge, copywriterjem-publicistom-svetovalcem, »poklicnim mladostnikom«, ki se občutijo kot avantgarda angažiranosti in subverzivnosti, z njihovimi besedami, vest družbe, a se ne odpovedo niti vulgarnoničejanskemu onkraj dobrega in zlega, ki ga *kul* tudi dandanes najbolj povzema – pride ta neo- pri neoliberalizmu še kako prav. Bili so instrumentalni pri projektu, imenovanem Slovenija, in so še danes njegovi vidni protagonisti oziroma face, kar jim ne preprečuje, da se ne bi distancirano, izvzeto obregali obenj. Avatarji kreativnosti, na katero se sklicuje režiserka, ko pravi »*portret dežele, ki (še?) ni uspela uresničiti svojega potenciala*«. Aranžma, ki se lahko sklene le z ugotovitvijo, da bi Slovenija morala biti podjetnejša, bolj inovativna, bolj premeteno kapitalistična.

Lahko bi se pisalo o neoliberalizmu, katerega prva eksperimentalna faza, uvedena s strmoglavljenjem Allendejeve vlade, je bil ravno Čile<sup>2</sup>, ki od določenega trenutka naprej ni več potreboval diktatorja. Nihče ne pravi, da ga ne bo spet ali da ga ne potrebujejo drugje, vselej nekje drugje, tam, stran od tu, zato da je tu, ker ni tam, lahko demokracija.

Lahko bi se delalo primerjavo z zadnjimi predsedniškimi volitvami, kjer je Pahorjeva mavričasta paradigma (in Türkov »*gospod predsednik*«) nanesla večino oddanih glasov, vendar večino, ki je zanemarljiva, klavrnomanjšinska, sploh kolikor označuje manjšino, ki je tako patetično oblastna, da se nastavlja, naslavlja kot večina.

Namesto vsega tega se gre *Ne!* lotiti z metodo (ki to ni) intelektualne emancipacije Josepha Jacotota, kot (si) jo predstavlja knjiga Jacquesa Rancièra *Nevedni učitelj*. Ne zato, da bi ta vidik prevladal, temveč zato, da bi bilo ohranjeno, vzdrževano nekakšno stanje nedoločenosti, neodločljivosti, ki ga vzdržuje tudi sam film, ne da bi to nujno vodilo v t. i. svobodomiselnost, bolj dvomljivost kot dvomnost odprtosti.

Čile, leto 1988. Osnovna dilema pisane družine 17 političnih strank je: se podati na plebiscit, ki ga je »pod naraščajočim mednarodnim pritiskom« razpisal režim in ki odloča o tem, ali se Pinochetu dodeli mandat za nadaljnjih osem let, in če da, ali v ta namen najeti pomoč zunanjega človeka z »*zunanjim mnenjem*«, nekoga, ki obvlada žargon/kod pravšnosti – pop, kreativca, spin-off Dr. Noja? Jacotot-Rancière to gotovo misli še nepopustljiveje, zavrača sleherno specializacijo, izvedenstvo, v duhu tistega Benjaminovega poziva, da se morajo pisci, če hočejo preseči neizogibnost, po kateri fotografija vselej postavi, da je svet lep, naučiti fotografirati, pri čemer bi morala biti spodnešena tudi sama predpostavka, da pisce obeležuje kakršnakoli prednost pred fotografi.

Odločilna je perspektiva Joséja Tomása Urrutia, vodje kampanje »*Ne*« in kot takega nujno pragmatičnega »političnega delavca«, ki se ga izmenjujoče, glede na kontekst poslušalstva, opredeljuje za komunista, socialista, krščanskega demokrata ali preprosto »*tistega drugega*«. Ne dovoli, da bi se demokracijo kot srečo označevalo za produkt, a pogojno privoli v to, da se jo obravnava kot koncept, nad čimer se v uvodu Kaj je filozofija? hudujeta Deleuze in Guattari. Politično vprašanje postane vprašanje marketinga – kako doseči demografski »čudež« ter na svojo stran pridobiti 60–65 let stare gospe srednjega sloja, ki se bojijo vrnitve socializma, gospodarske krize in vrst, ter mladino, ki je prepričana, da je plebiscit nateg? Kako jih ogovoriti, pri čemer je vseeno, ali se to dogaja na sodišču, skupščini ali plebiscitu? Rečeno z Jacototom-Rancièrom:

»*Um ne bi bil to, kar je, če ne bi zagotavljal zmožnosti govorjenja pred skupščino tako kot na katerem koli drugem kraju. Um je zmožnost učenja vseh jezikov. Torej se bo naučil jezika skupščine in sodišča. Naučil se bo brezumnega govora.*

*Razsoditi moramo torej z Aristotelom in proti Platonu: za umnega človeka je sramotno, če se pusti premagati na sodišču, za Sokrata je sramotno, da je zmago prepuštil Meletu in Anitu. Naučiti se je treba Anitovega in Meletovega jezika, jezika govornikov.*«

René Saavedra, ki ga koalicija najame za kampanjo, je zunanji človek. Ne, ker bi bil ciničen, prej nezainteresiran, na sledi znamenite idealistične brezinteresnosti. Čeravno sin disidenta, ki je mladost preživel v ekspatriaciji, ni videti, da bi ga reči, ki so se dogajale v Čilu, posebej zanimala ali ganile. Kolikor je »mož brez posebnosti«, je to lahko tudi fetišistična oblika »vse me zanima, nič me ne briga«. Ko se na ekranu pojavljajo podobe nasilja režima, umakne pogled in raje snuje kampanjo, v kateri manekenke v večernih oblekah na vrhu nebotičnika sredi dneva pričakujejo v Jamesa Bonda našemljenega igralca. Ko vodni topovi in druga policijsko-vojaška mehanizacija hiti naproti »*Ne*« množici, je edino, kar izdavi, »*pizda, moj avto!*«, s čimer se približa kričanju »*moja Hermès torbica!*« ob piramidi trčenih, gorečih avtomobilov v Godardovem *Vikendu* (Week-End, 1967). Njegovo ogibanje fizičnosti/materialnosti, ki deluje kot strahopetnost, je indic detachmenta, odmaknjenosti, odtegnitve, ki se ji pripisuje poblagovljenost (ali, nazadnje, omreženost-internetiziranost), a je vselej lahko tudi nadaljevanje personalnega/subjektivnega idealizma<sup>3</sup>, ki sleherni koncept družbe in materializem preganja, straši že najmanj od Georgea Berkeleyja naprej.

1 Jameson, Fredric: *Postmodernizem, Kulturna logika poznega kapitalizma*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001. Str. 27.

2 Harvey, David: *Kratka zgodovina neoliberalizma*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2012. Str. 14-17.

3 Vprašanje, v kolikšni meri ta odmeva tudi v Jacototovih-Rancièrovih izjavljanjih.



Drzni in lepi

V nekaj Saavedra gotovo verjame: oglaševanje dosega učinke, če se ga dela tako, kot je prav. Na uvodnem sestanku s taborom »Ne« vpraša, ali mislijo, da s prvotno zamišljeno kampanjo, ki prešteva mučene, izgnane, usmrčene in izginule, lahko zmagajo. Vprašanje razkrije razcep, vrzel znotraj same koalicije; del je prepričan, ne le da ne morejo, temveč tudi nočejo zmagati, saj sodelovanje na plebiscitu opravičuje režim. Kot Saavedri zabrusi odtujena partnerka Verónica, sprva figura nepomirljive levice: »Legitimiral boš Pinochetovo prevaro. Rekel boš: 'Da, to je moj predsednik, to je moja ustava.' Plačanec.« Ali kot zatrdi predstavnik allendejevske levice: »Mislim, da je, čeprav si želimo zmagati na plebiscitu, resnični problem v tem, da si nekateri med nami želijo le zmagati in ne zares temeljno spremeniti Čila. Želimo si drugo obliko zmage.« S predsmrtnimi besedami Karla Liebkechta<sup>4</sup>: »Nekateri porazi so dejansko zmage in nekatere zmage so bolj sramotne od porazov.« Ali se je plebiscita mogoče udeležiti, ne da bi se zgodila redukcija na realpolitiko, znotrajsistemski boj oziroma še manj kot to? Če gre (zgolj) za prehod iz avtoritarnega v demokratični kapitalizem, koliko je politika spriči upravljanja sploh še mogoča?

V letu, ko Debord v Komentarjih razglasi totalno prevlado integriranega spektakla, in leto preden David Hasselhoff, ki smo ga zaradi revije Bravo in videza vsa 80. leta imeli za Nemca, na ostanku Berlinskega zidu v disko-tannenbaum jakni zapoje Looking for Freedom, kar bo Francis Fukuyama veselo oznanil za konec zgodovine, se član čilske koalicije ni pripravil vdati v stanje, v katerem je kapital akumuliran do stopnje, ko postane podoba, ter zavrne produkcijo pozabe<sup>5</sup>, zavrne »nex«, ki ni zmožen reči drugega kot »jak«:

»/.../ popolnoma razumem, da obstaja semiologija, ki sodi v oglaševanje. To je kampanja. Razumem, da moramo imeti pragmatično držo. Kaj je bolj pragmatično od tega, da se pustimo vključiti v plebiscit, ki je ukrojen po meri diktature? Veliko tvegamo. Pojma nimamo, kaj se bo zgodilo. Razumem. A razumem tudi, da obstajajo določene etične omejitve, ne? /.../ René, morda si, v svoji montažni sobi, ko delaš velike oglase za korporacije, izgubil nekaj uvida. Mi tukaj smo doživeli, na lastni koži, nasilje te diktature. Imam brata, ki je izginil. Moji najboljši prijatelji so bili obglavljeni. To je kampanja molka. /.../ Nisem idiot, José Tomás, popolnoma razumem, za kaj gre. Vse to je maškarada. To je kampanja, s katero se bo zamoščalo tisto, kar se je resnično zgodilo.«

Saavedra ostane brez argumenta, ko se zagovarja ad hominem: »Tudi sam sem živel v izgnanstvu.« Ko je kdo obtožen antisemitizma, se pogostokrat zagovarja tako, da začne prešteti, naštevati prijatelje Jude ali kar sebe samega okliče za Juda, kot bi to dokazovalo karkoli in kot da Jud ne bi mogel biti antisemit. Intelektualna emancipacija se zagovora loti drugače: »ni mi do tega« kot etični razlog je izgovor, znamenje napuha, ki se prikazuje kot skromnost. Le kako si potem tolmačiti Bartlebyjevo formulo »raje bi, da ne«, to voljno-ničvoljno metamorfozo v slepo ulico ali, z Deleuzovini besedami, »zid iz prostih, ne-zacementiranih kamnov, kjer je vsak element vreden sam zase in vendar v odnosu do drugih«? Rancière se naveže na mavrico, ko v Deleuze, Bartleby in literarna formula zapiše: »In ta zid iz prostih kamnov je kot tiste večbarvne mavrice, kot tisti zračni mostovi, ki jih je Zaratustra moral vreči v prihodnost, čeravno je s tem tvegaj, da bi se mu zazdeli prepodobni ponaredek, kakršne iz njih delajo zaklinjevalci in bedaki.« Deleuzeov esej Bartleby ali formula se zaključi ravno s takšno neodločenostjo/neodločljivostjo – imamo opravka z brati ali goljufi, s preveliko lahkovernostjo ali preveliko nezaupljivostjo? Jacotot-Rancière vztraja, da se je te umetnosti (artisty), četudi bi bila *con(-fidence)*, treba naučiti:

»Sokrat ni hotel govoriti, da bi ugajal ljudstvu, da bi zapeljal 'velikansko žival!'. Ni hotel preučevati umetnosti ovaduhov Anita in Meleta. Menil je – in zaradi tega mu skoraj vsi pojejo hvalo –, da bi s tem zakrivil padec filozofije same. A v ozadju njegovega mnenja je tole: Anit in Melet sta bebava ovaduha. V njunem govorjenju torej ni nobene umetnosti, ampak samo kuhinja. Iz tega se ni mogoče ničesar naučiti. A Anitovi in Meletovi govori so tako kot Sokratova manifestacija človekove inteligence. Ne bomo rekli, da so prav tako dobri. Rekli bomo samo, da izhajajo iz enake inteligence. Sokrat, 'nevednež', je sam o sebi mislil, da je nadrejen govornikom s sodišča, bil je prelen, da bi se naučil njihove umetnosti, privolil je v brezumnost sveta.«

Kampanja ni zgolj razvedrilni program, temno ga presejajo pričevanja, kjer se besede spreminjajo v pesem in kretnje v ples, pričevanja sorodnikov izginulih/umorjenih, ki kažejo, da izgube niso izničile njihovih občutij, čutnosti njihove bolečine, z mrtvaškega prta se dviga elegična radost. Ker Saavedra še naprej zahteva »nekaj lažjega, nekaj bolj simpatičnega«, »manj testimonialov, več humorja«, izbruhne spor okoli kreativne kontrole, ki je pravzaprav vzporejanje paradigem/konceptov sreče. Ta ni ena sama, kaj šele nujno veselje, in je lahko nedoločena ali celo odsotna, presežena:

4 Vsaj kot ga citira Situacionistična Internacionala v O bedi študentskega življenja.

5 Debord, Guy: Komentarji k Družbi spektakla, stran 155: »Prvi namen spektakelske dominacije je bil doseči splošno izginotje zgodovinske zavesti /.../« Ljubljana: ŠOU, študentska založba, 1999.

»Kdo tukaj odloča?«

»Ne vem, kaj so ti povedali, ampak tu nisi šef.«

»Glede tega sranja se ne bom pregovarjal s tabo.«

»Kakšnega sranja, pizdun? Kakšnega sranja, človek? Mi delamo, zakaj si ...«

»Umiri se! Ne jemlji tega osebno!«

»Tvoja sreča je drugačna od moje.«

»Res? Kakšna pa je moja?«

»Ne vem. Toda stvari, ki so se v tej deželi dogajale v zadnjih 15 letih in ki niso bile na televiziji ... Dejstvo, da gredo v eter, to je moja sreča, človek.«

»Ja, toda če gre narobe, če bomo to slabo naredili, bo videti pomilovanja vredno, videti bo jamravo.«

Saavedra ne popusti glede tega, da se ne sme vleči, da ne sme biti dolgovozno, da, skratka, ne sme vzeti preveč večerov, kakor se je glede socializma izrazil Oscar Wilde. Sreča/demokracija kot slogan, jingle, skeč. »Ne« je proaktiven, pozitiven, kratkočasen, afirmativen, »Da« se omeji na reakcijo, negativnost, sovražnost, paranoidno ustrahovalnost, diktatura se pomanjša do otroškega vozička, ki je tik pred tem, da ga zgazi valjar. Morda bi moral biti invalidski; kampanja nemoči. Slabo razumljena Jacototova-Rancièrova iztočnica: »Kdor zna za enako pozornostjo za potrebe stvari sestavljati sramotilne spise Apija Klavdija ali basni [kot bestiarij nasprotnikov, op. p.] Menenija Agripe, je učenec univerzalnega poučevanja.« Saavedra pove svojemu šefu z agencije, ki vmes prevzame »Da« agitacijo, da so njegovi oglasi obupni, ne more verjeti, da je konkurenca tako brez domišljije, občutka, elegance, kot bi bila v tem njegova edina frustracija nad režimom. Slog, v flaubertovskem smislu, »absolutni način videnja stvari«, je edino, kar ga zanima. Ne slog kot ornament, a vsekakor slog kot pozorno, precizno tempirano in plasirano ustvarjanje distrakcij, oziroma z Jacototom-Rancièrom:

»Vemo pa tudi, da nabuhlost period in okrašen slog nista kvintesenca govorniške umetnosti. Njuna funkcija ni prepričati duhove, ampak jih raztresti. O usodi odloka – in tudi trdnjave – odločijo napad, beseda, odločilna kretnja. Izid skupščine pogosto prevesi drznež, ki zato, da bi zadušil razpravljanje, prvi zakliče: H glasovanju! Torej se tudi mi naučimo umetnosti, da v pravem trenutku zakličemo: H glasovanju!«

**Ravno oglaševanje je, kot trikrat zatrdi Saavedra, Peter pred vrati novega sveta, povsem »v skladu z aktualnim družbenim kontekstom« in signalizira pohod lifestyle paradigme, mikrovalovnega novega vala, s katerim Pinochetovi starčevsko zabuhli, piskajoči govori in kuševanja otrok, paradiranja vojaškega osebja in njihovih »prenakičanih, predebelih bab« ter obzorniki industrijskega napredka niso več kompatibilni.**

»Menimo, da je dežela pripravljena za komunikacijo takega tipa,« pove na prezentaciji na začetku (Free, čilska verzija kokakole), na sredini (vodilni oglas za kampanjo »Ne«) in na koncu (nothing really changes, business as usual – a celota je vselej neresnično, bi pristavil Adorno). Oglaševalski dispozitiv je za vse priložnosti. Pinochet se skrči do osamljene, provincialne, anahronistične figure, ki si lahko pri sebi le še ponavlja besede preminulega zaveznika Borgesa, da je demokracija »vraževerje«. Imperij mu je obrnil hrbet, ZDA financirajo (tudi) kampanjo »Ne«, ki jo – mimo filma in pod pokroviteljstvom



Vikend

Soroseve fundacije<sup>6</sup> – definirajo svetovalci z avenije Madison, iz česar nujno sledi podpora holivudskih zvezdnikov in superherojev (Richard Dreyfuss, Jane Fonda, Christopher Reeve aka Superman) ter Saavedrovo vzporedno in prav nič neshizofreno izvajanje kampanje za daytime soap opero *Drzni in lepi* (The Bold and the Beautiful, 1987–). Tudi odtujena partnerka spremeni stališče in njen ljubimec nosi majico z logom mavrice, iz katerega se je v inicialni fazi norčevala. Obrat že ves čas napoveduje njena oprava, ki je videti, kot bi prišla iz omare American Apparel, podoba radikalne levice, poblagovljene v radical hip, s certifikatom sweatshop-free Made in USA, saj ga šivajo Mehičani, živeči v Los Angelesu. Zmaga na plebiscitu je zmaga na pitchu, najbolj sveža referenca v CV-ju agencije za zapeljevanje naročnikov (da so zaposleni delali za »Ne« in lastniki za »Da«, je morda celo dobrodošla komplikacija, t. i. popestritev), tako kot je bila v izhodišču nekoliko tvegana, a intrigantna ekscentričnost.

Plebiscit odloča o neizogibnem in izbere edino izbiro. Ob razglasitvi zmage Saavedra deluje nedostopno, distancirano, ostaja zunanji človek. Ne ploska, ne objema se, ne nazdravlja, ne prepeva, ne skandira in ne skače (»Kdor ne skače, je Pinochet!«), med evforično množico se giblje kakor duh, štab zapusti nemudoma po razglasitvi zmage. Reklo bi se, da je razočaran nad tem, da se je ljudstvo pustilo prepričati, raztresti, če bi mu bilo razočaranje mogoče pripisati. Se kot Jacotot-Rancièra sprašuje: »Kakšne koristi ima zmagoslavje na javnem trgu, ko pa tako ali tako vemo, da ne more nič spremeniti družbenega reda?« Odgovor je stvaren, zadovoljen z majhnim, točneje, infinitezimalnim, kar je preskromno in prepohlepno hkrati, a še vedno na strani človeškega oziroma njegovega postajanja: »Stranka, skupščina ali družba emancipiranih ne more obstajati. A vsak človek se lahko vedno, v vsakem trenutku emancipira in emancipira nekoga drugega, drugim naznani ugodnost in poveča število ljudi, ki se poznajo kot ljudje in ne igrajo več komedije podrejenih nadrejenih. Družba, ljudstvo, država bodo vedno brezumni. Vendar pa je mogoče povečati število ljudi, ki bodo kot individui uporabljali um in bodo znali kot državljani razviti umetnost čim bolj umnega brezumnega govoričenja.«

<sup>6</sup> Spletna povezava The Atlantic: <http://bit.ly/1YvjqD>.

# FILMAR RAZPETOSTI

Dušan Rebolj

## Neil Jordan in njegovi iracionalni kraji

Neil Jordan na snemanju filma  
Zajtrk na Plutonu

Neil Jordan je s prvcem *Angel* (1982) razrazil pisateljske kolege, ker je zapustil romanopisje in se posvetil filmu; filmskim ustvarjalcem se je zdelo za malo, da se romanopisec sili z režijo; irska filmska javnost mu je zamerila tudi, da je bil njegov prvenec prvi film, ki ga je financirala novoustanovljena Irska filmska komisija<sup>1</sup> – ker da je bil varovanec Johna Boormana,<sup>2</sup> angleškega priseljence, ki je kljub svoji narodnosti postal njen prvi predsednik; na Irskem so ga kritiki karali, češ da je s filmom tratil denar davkopllačevalcev, da je Irce upodobil kot obsedence z atavističnim nasiljem in da je tako zgolj podkrepil kolonialne stereotipe o svojih sonarodnjakih; za povrh je *Angela* – pripoved o saksofonistu Dannyju, ki se pripadnikom neimenovane paravojaške združbe serijsko maščuje za umora svojega menedžerja in gluhoneme najstnice – pohvalila večina angleških recenzentov.

Film je bil tako odmeven, da je producent David Puttnam Jordanu ponudil režijo filmske adaptacije romana *Cal* Bernarda McLavertyja. Jordan v predgovoru k dnevniku s snemanja biografije *Michael Collins* (1996) pripoveduje, da je Puttnamu pisal z naslednjim predlogom: zgodbo o fantu iz Derryja, ki je zaljubljen v vdovo policista, pri umoru katerega je sodeloval, bi nekoliko spremenil. Ljubezen v Jordanovi različici ne bi bila polna trpljenja in krivde, temveč bi se iztekla v srečen konec. Izkazalo bi se namreč, da je šel vdovi soprog na jetra in da jo je fant pravzaprav odrešil.

### Samopodoba

Tako vsebina *Angela* kot predlagani popravi McLavertyjevega romana – Puttnam mu ni niti odpisal – kažejo na poglobljeno značilnost pripovedi, ki jih Jordan piše in režira. Izhaja iz izkušnje odraščanja v Republiki Irski v 50. in 60. letih, preden se je gospodarsko in ideološko odprla.<sup>3</sup> Med drugim zato, ker je spremljal porodne krče sodobne Irske, se zaposluje z minevanjem in s preobrazbo izročil in identitet ter z razpetostjo likov, ki medtem ko izstopajo iz okvirov enega izročila oziroma identitete, že skušajo izumiti novo.

<sup>1</sup> Irish Film Board oz. Bord Scannán na hÉireann.

<sup>2</sup> Jordan je sodeloval pri pisanju dialogov za Boormanov *Excalibur – meč kralja Arturja* (Excalibur, 1981) in režiral dokumentarec o snemanju filma.

<sup>3</sup> Homoseksualnost so na Irskem dekriminalizirali leta 1993, ločitve pa so z ustavnim amandmajem dovolili šele leta 1996.

Te preobrazbe in tipanja so v njegovih filmih redko le melodramatičnega značaja. Jordana privlačijo zgodbe, »ob katerih mora občinstvo spremeniti svoj zorni kot. (...) Vedno gre za situacije in like, ki tvoja čustva pripeljejo na kakšen iracionalen kraj – kjer moraš prevprašati svoj čut za to, kaj je prav in kaj narobe.« Tako je v času največje zaostritve odnosov med severnoirskimi republikanci, lojalisti in britansko vlado,<sup>4</sup> ko je javnost razpravljala o nacionalni suverenosti, političnem statusu zaprtih paramilitarcev in odzivih na terorizem, posnel film »o golem eksistencialnem dejstvu pokončanja drugega človeka. To je v okvirih tedanjega političnega dialoga na Irskem povzročilo precej težav. Tega ni hotel nihče videti.«<sup>5</sup>

Tisto, česar ni hotel nihče videti, je bilo torej konkretno, posamezno ubijanje, brez spremljave velikih pripovedi o zgodovini in naciji, s katerimi so šušmarile strani, vpletene v spor na Severnem Irskem oziroma v Ulstru. Estetski vtis teh pripovedi je stoletja napajal irsko pripovedništvo in pesništvo (in obratno). »Zdi se, da ne pripadamo kulturi, ki bi stvari gledala,« pravi Jordan. »Pripadamo kulturi, ki jih sliši. To je bilo očitno že, ko sem odraščal, in še vedno je tako.« Prav vzajemni krepitvi irskega pesništva in politične ideologije je Jordan ironično pomežiknil, ko je dal vodilnemu liku *Angela* ime Danny. Danny Boy, skladba, ki jo protagonist filma gode na saksofon, sodi med najbolj znane in med mnogimi Irski najbolj priljubljene popevke o mladih fantih, ki odhajajo v vojno. Konstrukcijo naroda, rojenega iz ene vstaje za drugo ter vekomaj prekaljenega v krvi, med drugim podpira posplošujoči in enotnost ohranjajoči učinek uglasbenega, zapetega, skratka *slišanega*. Tej prividni poenotenosti se je Jordan uprl. V filmskem mediju, v mediju, ki upodablja in zato konkretizira, je pokazal, nad kakšno razdejano grudo plapolajo sektaške zastave.

Jordan Dannyja vodi skozi vse bolj razkrojeno krajino, dokler ga na koncu ne pripelje na kraj umorov, ki ju vseskozi maščuje. Toda nekdanja plesna dvorana je zdaj ožgana lupina. Maščevanje, bodisi iz političnih bodisi iz kakšnih drugih vzgibov, storilca vedno vrne k samemu sebi, le da sta on sam in okolje, v

<sup>4</sup> Med drugim gladovnih stavk, ki jih je Steve McQueen upodobil v *Lakoti* (*Hunger*, 2008).

<sup>5</sup> Navedek je iz intervjuja z Jordanom iz revije *Sight & Sound*, junij 2013.



Angel

katero posega, vse bolj opustošena. Jordan se v že omenjenem uvodu v filmski dnevnik spominja, kako sta se z ženo nekaj let pred snemanjem *Angela* iz Londona vračala v Dublin pokopat njeno teto, ki je umrla v bombni eksploziji. Na trajektu sta spoznala več ljudi, ki so šli domov po podobnih opravkih. »Se vedno se spomnim ogromne Dublinčanke s slamnatimi lasmi. Preklinjala je deželo, ki jo je pred dvajsetimi leti brezposelno pognala v Anglijo, zdaj pa jo je zvelkla nazaj prepoznat kup ostankov, ki so bili včasih njen oče.« Nadloge,<sup>6</sup> kot se imenuje obdobje med razmahom sovražnosti v Belfastu in Derryju konec 60. let ter sprejetjem Velikonočnega sporazuma leta 1998, so dodobra skrhale izročila boja za irsko samostojnost ter njegovega vrednotenja. Tovrstnih sprevrnitev samopodobe – izročilo je navsezadnje samopodoba – ter poskusov izumiti novo je v Jordanovih filmih vse polno.

## Razpeti Rea

Izumitelj neke nove ali za svoje okolje vsaj neobičajne samopodobe je Jordanov stalni sodelavec in igralec Stephen Rea. Vrsto let je bil namreč poročen s članico »začasne«<sup>7</sup> irske republikanske armade Dolours Price, ki je leta 1973 sodelovala v bombnem napadu na Old Bailey, osrednje angleško in valižansko kazensko sodišče v Londonu. Tudi Rea je po političnem prepričanju republikanec, a je vsaj nominalno protestant, kar je pomenilo, da je bil v kontekstu Severne Irske (oba z ženo sta bila iz Belfasta) precej nevsakdanji



Volčja družina

krizanec. Tako je bil biografsko kot nalašč za like v tranziciji, kakršne mu je v svojih zgodnejših filmih – v *Angelu*, *Volčji družini* (The Company of Wolves, 1984)<sup>8</sup> in *Igri solz* (The Crying Game, 1992) – namenjal Jordan.

Kot smo pokazali, se Danny v *Angelu* z maščevalnim pohodom navznotraj in navzven iztrga iz občestva, ki s pripovedmi o lastni veličini in zgodovinski upravičenosti normalizira in posvečuje morilska dejanja. V še bolj vročičen klobčič prehodov in preobrazb je zapleten mladi ženin, lik iz ene od povesti, ki se nizajo v *Volčji družini*. Prvič, v okvirih Evrope pred razsvetljenstvom – Evrope, ki je rodila pripovedi, preoblikovane v literarni predlogi filma<sup>9</sup> – je stigmatiziran kot »popotnik«, se pravi kot Rom. Babica, nosilka tradicije in vseh njenih tabujev, pripoveduje vnučinki zgodbo o njegovi poroki z mlado vaščanko in ga oblepi z ustreznimi etiketami tujosti, nedostopnosti, mračnosti in nestanovitnosti. Toda mnogo bolj kakor s »popotništvom« je vse to zvezano z njegovo seksualnostjo in s spolom. Preden z nevesto užije zakonsko zvezo, pod vtisom polne lune zbeži od hiše, ker da ga »kliče narava«. Čez leta odsotnosti, med katerimi se je nevesta znova poročila misleč, da so ga požrli volkovi, se vrne k njej, jo ozmerja s kurbo ter se od jeze spremeni v zver; nevestin novi mož ga še pravi čas obglavi. Ko se besna volčja glava v golidi mleka preobrazi nazaj v pomirjeno človeško in se nevesta nad njo znova razneži,<sup>10</sup> ji soprog

8 Oba slovenska prevoda naslova, *Volčja družina* in *Volčja družina*, sta povsem neustrezna. Glede na vsebino, ki se tiče deklisnega zorenja ter prvega srečanja deklet z lastno in moško seksualnostjo, bi se pravilen prevod glasil denimo *Volčja družba*, *Družba volkov*, *V družbi volkov* ali kaj podobnega.

9 Gre za predelave povesti, zbranih v knjigi *Krvava kamra* (The Bloody Chamber, 1979) Angele Carter, tudi soavtorice scenarija. Jordanov film najbolj temelji na tisti povesti, po kateri je dobil naslov ter s katero se Carterjeva vrača k predgrimmovski motiviki in neizgovorjenim implikacijam Rdeče kapice.

10 Moški in ženska sta zapletena v igro vlog širokorsne matere ter egocentričnega otroka, ki ga je



Neustrašna

ljubosumno primaže klofuto. Torej: moških, uči babica, se je treba bati in varovati, ker jih živalska natura vleče od ognjišča, hkrati pa zahtevajo, da ženske zanje vseskozi in kljub vsemu ohranjajo ogenj.

Zanimivo je, da babičino stališče (kljub tradicionalnim svarilom pred moško seksualnostjo) dotlej vsaj približno sovпада s kritiko patriarhata. Patriarhalni red je v biti skorumpiran, ker njegovi »vladarji« lažejo o ženskah, predvsem pa o samih sebi. Daleč od tega, da bi bili poroki za varnost in spodobnost žensk, ne morejo jamčiti ničesar, saj venomer begajo med nasprotujočimi si vlogami in pripadnostmi. Še njihovo nasilje sploh ni sistematično, pač pa je arbitrarno in pogojeno z opisano nestanovitnostjo. Patriarhat je torej privid, moški pa je v okvirih lastnega reda – v občestvu, ukrojenem po svoji meri – hibridni spaček in izobčenec.

Jordan in Carterjeva pokažeta pot iz zagatne vpetosti v arbitrarna in okostenela izročila: na koncu protagonistka Rosaleen prevzame volčjo podobo in z volčjim drugom pobegne pred babičinih zgledi. Torej bi bilo v *Volčji družini* volčjost morda zmotno razumeti le kot nebrzdano, neopredeljivo moško in žensko seksualnost. Pravilneje bi bilo v njej videti pripoznanje človekovega (tudi) seksualnega značaja, *kakršen koli že je*.

Pripoved scenarista skleneta s spotikom lastne strukture. Do konca se nam zdi, da gledamo niz utrinkov iz sanj spečega dekleta. Nenadoma pa začnejo volkovi, znanilci sprememb in preroda, množično vdirati prav v družinsko hišo dekleta, ki se mu vse skupaj sanja – ne da bi se deklet zbudilo. Torej je vsaka nakazana rešitev podvržena premenam, sanjska in neobstoja, človeški in kulturni značaji pa so nenehno razpeti med svojo preteklo in prihodnjo fazo.

mogoče še v trenutkih največje razjarjenosti in prevzetosti s samim sabo nevtralizirati z mlekem.

6 The Troubles.

7 Provisional IRA. Gre za eno od dveh frakcij, na kateri se je leta 1969 razcepila dotlej enotna, iz tradicije velikonočne vstaje izhajajoča IRA. Med Nadlogami je bila glavna zagrešiteljica sektaškega nasilja na republikanski strani. Druga frakcija, »uradna« IRA (Official IRA), je bila v tistem času izrazito marksistična in je nasilju nad lojalisti oporekala, češ da bo razdvojilo irski delavski razred – čeprav so lojalistične paravojaške formacije, ki so napadale katoliške sosese v Belfastu in Derryju, novačile člane večinoma iz delavskih slojev.

Neobstojnost obojih identitet, političnih in seksualnih, je glavna tema *Igre solz* in z njo se zopet ubada Stephen Rea. Jordan je po lastnih besedah iz že navedenega intervjuja hotel posneti film, »ki bi se začel s specifičnimi političnimi okoliščinami tistega časa, nato pa bi svoj lik popeljal na področje, ki bi zamajalo sam temelj te politike.« Tako je Rea zaigral Fergusa, pripadnika IRE, ki ga v osebno krizo pahne srečanje z zajetim britanskim vojakom Jodyjem in kasneje, v Londonu, z njegovim dekletom Dil. Medtem ko Fergus straži Jodyja, se z njim spoprijatelji in ga izgubi, ko ga po nesreči ubijejo britanske sile, ki napadejo skrivališče Fergusove republikanske enote. Fergus pred napadalcami pobegne in odpotuje v London. Tam spozna Dil in skuša z njeno pomočjo razčistiti vse večje notranje dvome, hkrati pa se otepa poskusov nekdanjih soborcev, da bi ga spet vpletli v vojno. Vse globlje razmerje z Dil ga prisili, da se na novo opredeli do lastnega seksualnega značaja in spolne vloge, preko razhoda z nasilnimi republikanci pa se skrha njegov odnos do upravičenosti političnega nasilja.

### Postmoderna gotika

Pri Jordanu se raziskovanje in izumljanje identitet dogaja v žanrskem kontekstu, ki ga filmska teoretičarka Maria Pramaggiore, avtorica obsežne študije o njegovem delu, imenuje »postmoderna gotika«. Gotika naj bi se v Jordanovih filmih in romanih uveljavljala »skozi pripovedi o smrti in izgubi, v katerih duhovi, zveri, pošasti, dvojniki in alter egi strašijo moške like ali pa se le-ti vanje spreminjajo.«

Gotika, pravi Pramaggiorejeva, se je kot irska in angleška podzvrst romantične literature upirala tradiciji razsvetljenstva. Med drugim tako, da je razsvetljenski ideji napredka v linearnem času postavljala nasproti pojem krožnega časa. Izražale so jo pripovedi o vračanju duhov – znanilcev preteklih grehov ter prekletstva z njimi. Velik del gotske literature govori o protagonistih, ki jim preteklost greni življenje in jih žene v norost. Jordan je motiv takšnih duhov vključil v *Grajske duhove* (High Spirits, 1988). Toda izraziteje kakor v tej komediji, katere udarnost in sporočilnost je okrnilo vmešavanje producentov, se opisano načelo kaže v mnogih njegovih filmih, kjer nadležna, vztrajna preteklost ni zakrinkana v prisposodbo duha, temveč lahko za svojevrstnega duha štejemo kar njo samo – izraženo v spominu na mrtve,

v krivdnih čustvih, v zamolčanih dogodkih, v željah po maščevanju. »Igro solz,« piše Pramaggiorejeva, »je Jordan zajel iz gotske tradicije v tolikšni meri, kolikor je Fergus oblegan protagonist, ki odtava daleč od doma iskat način, da bi iz sebe izgnal (Jodyjevega) duha, ki ga je obsedel.«

Borgijce v istoimenski televizijski seriji (The Borgias, 2011–2013) – Jordanovi upodobitvi papeževanja Rodriga Borgie, papeža Aleksandra IV. – obsedajo duhovi pobitih, izdanih in premaganih nasprotnikov. Med temi izstopajo izgnani kardinal Giovanni della Rovere, forlijska grofica Caterina Sforza in seveda Rodrigov sin Juan, ki ga umori brat Cesare. Rodrigo Cesarejevo razlago, da je bratomor storil v dobro družine, sprejme in jo s tem ovrže: med dovoljenimi sredstvi za ohranjanje vtisa družinske neoporečnosti je celo morjenje najožjih družinskih članov. Kakor patriarhat v *Volčji družini* je red, upodobljen v *Borgijcih*, lastno protislovje. Serija kaže trenje lažnih identitet, izhajajočih iz izročil fevdalizma, družinskega nasledstva in katolištva. V vsa ta izročila je zakrinkano golo hlepenje po moči, Rodriga in njegovo družino pa omenjeni duhovi ovirajo pri prizadevanjih, da bi uspešno nosili krinke.

Medtem ko so duhovi, ki preganjajo Borgijce in Fergusa, prisposodbe preteklosti, ki napada sedanost, je Jordan v trilerju *Neustrašna* (The Brave One, 2007) z vpeljavo gotskega motiva dvojnika poudaril hrbtno plat istega procesa. Protagonistko in antijunakinjo filma bega lastno stapljanje s srhljivo dvojnico, ki deluje kot prisposodba za – film je tematsko soroden *Angelu* – vdor nasilja v prej miroljubni subjekt. Erica Bain je radijska napovedovalka, ki si po tem, ko ji tolpa v Central Parku ubije zaročenca in ukrade psa, omisli pištolo in začne po newyorških ulicah kaznovati zločince. Dozdeva se ji, da se je z vsakim kaznovalnim dejanjem bolj polasti nova, tuja osebnost, ki jo imenuje Neznanka. Če sta duhova Jodyja in Juana prisposodbi za preteklost, ki zalezuje sedanost, je nastop Neznanke podoba sedanosti, ki se otepa preteklosti.<sup>11</sup>

11 Ericin preplet z Neznanko je izid nekega spopada s preteklostjo, iz katerega je edina pot ponovna samoopredelitev. A tokrat se samoopredelitev izteče mnogo bolj kočljivo kakor v *Angelu*. Jordanova dramaturgija namreč potegne gledalca v hujšo moralno dvomnost, saj je pridih zadoščenja ob maščevanju v *Neustrašni* neprimerno močnejši.

Upodabljanje preteklosti kot duha oziroma njenega izida kot dvojnika je med glavnimi kazalci, da Jordanova gotika ni le gotika, temveč je tudi postmoderna. Ustreza namreč ugotovitvi Marka Edmundsona, da je »eden od kritiško pomembnih vidikov postmoderne gotike (...) raba gotskih elementov izven konteksta grozljivke.«

Maria Pramaggiore trdi, da je postmoderna tudi Jordanova »nagnjenost do kršenja reprezentacijskega okvira«, zaradi katere da zavrača avtoriteto filmskega realizma. Neprijeten, a zgovoren primer so naravnost debilni kadri bega iz zapora v burki *Nisva angela* (We're No Angels, 1989), predelavi izvornika iz leta 1955, za katero je scenarij napisal David Mamet. Manj moteč in neprimerno učinkovitejši primer je število nasilnih situacij, na katere po naključju naleti Erica Bain. V *Neustrašni* se Bloombergov New York, vzor počiščenosti ter premočne vladavine zakonov in predpisov, sprevrže nazaj v anarhično, mračno prostranstvo iz Scorsesejevega in Schraderjevega *Taksista* (Taxi Driver, 1976).

Sorodnost *Neustrašne* s *Taksistom* se s tem ne konča, tako kot nerealističnost ni zadnji znak postmodernizma v njegovem delu. Le-to se večkrat skliče samo nase, na svojega ustvarjalca oziroma ustvarjalce ter na tuja filmska dela. *Neustrašno* lahko mirno gledamo kot *Taksistov* zrcalni odsev. Dež še vedno ni spral gnoja z ulic, toda tokrat si Jodie Foster, nosilka glavne vloge, pomaga sama. In spotoma reši še nemočno, pasivno prostitutko, kakršno je igrala v *Taksistu*. Podoben, a še popolnejši obrat *Taksista* je Jordanova *Mona Lisa* (1986). Vodilni lik tega filma, nekdanji kaznjenelec George, je šofer prostitutke Simone – ženske, ki mu kakor Dil Fergusu razblini utvare o moškosti in njenem dejanskem odnosu ter se kakor Erica Bain sama osvobodí psihopatskih zatiralcev.

In nazadnje, Jordan z gotsko motiviko razrvanih duševnih stanj, norosti in »okrepjene subjektivnosti« pogosto povzroči postmoderni zlom avtoritete pripovedovalca. Nekateri njegovi protagonisti gredo v izumljanju samih sebe, v izpahnenosti iz izročil in ustreznih občestev tako daleč, da je njihov pogled vse bolj skregan z dejanskim sukanjem pripovednega sveta. V tem oziru izstopata filma *Mesarček* (The Butcher Boy, 1997) in *Zajtrk na Plutonu* (Breakfast on Pluto, 2005), posneta po istoimenskih romanih



Grajski duhovi

Patricka McCaba. Kontrast med naracijo njenih blodnih protagonistov ter strašnimi dogodki, v katerih nastopata, Jordan primerja s Kubrickovima ironičnima pripovedovalcema *Peklenske pomaranče* (A Clockwork Orange, 1971) in *Barryja Lyndona* (1975). Medtem ko sta slednja z raznimi retoričnimi prijemi pripovedma vcepljala dodatno plast racionalnosti, ju osmišljala, Francie Brady in Patrick »Mucka« Braden svojih zgodb ne pojasnjujeta. Racionalnost je v *Mesarčku* in *Zajtrku na Plutonu* zožena na naš pogled, nju- no pripovedovanje pa je vseskozi posvečeno divjemu trganju družbenih in duševnih spon.

### Byzantium in sklep

*Byzantium* (2012), Jordanov zadnji celovečerec, je po njegovih lastnih besedah nekakšen zbornik njegovih doslejnjih motivov. Pripoved je vsekakor gotska, pogojena pa je tudi s postmoderno avtorefleksivnostjo, saj je svojevrstna repriza njegovega *Intervjuja z vampirjem* (Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles, 1994).

Oba filma slonita na enaki postavitvi protagonističnega para. V *Intervjuju* radoživi oziroma rado-nemrtvi Lestat med vampirje potegne žalobnega in skesanega Louisa. V *Byzantiumu* nastopata npravstveno enako zasnovani Clara ter njena človeška in vampirska potomka Eleanor, dasiravno se vampirizem v *Byzantiumu* ne prenaša z ugrizom, temveč z magičnim obredom. Oba filma sta posneta po literarnih predlogah ter scenarijih ženskih avtoric: *Intervju* po romanu Anne Rice, *Byzantium* pa po gledališki igri Moire Buffini. Oba filma imata strukturo pripovedi znotraj pripovedi: *Intervju* je kakopak zasnovan kot intervju mladega novinarja z Louisom, *Byzantium* pa kot mešanica sedanjega dogajanja ter spominov na preteklost, ki jih zvečine pripoveduje Eleanor.<sup>12</sup> V obeh filmih je pri-



Mona Lisa

povedovanje bistveno za zaplet in razplet, pa tudi usodno za nedolžne poslušalce oziroma bralce. V obeh se protagonisti spopadajo s starejšimi vampirskim združbami, ki so okostenele, dekadentne, reakcionarne in mizogine. V obeh nastopata izvedbi gotske graščine – v *Intervjuju* pariško gledališče vampirjev s kletjo, polno grobnic in zakopanih strahot; v *Byzantiumu* naslovni penzion, le da v njem življenjske razmere predstavljajo svojevrsten preobrat gotskega žanra. Graščak ni skrivnosten, mogočen moški, ki zasužnjuje seksualno podložne ženske, temveč seksualno dominantne ženske okupirajo graščino in sčasoma pogubijo graščaka, ki je izgubljeno in šibko ničè. In še najizrecnejši poklon tradiciji gotike: oba filma sta zadolžena pri liku lorda Byrona, ki je bil navdih za Polidorijevo novelo *Vampir* (The Vampyre, 1819) oziroma za njenega glavnega antagonistista lorda Ruthvena. Anne Rice je Ruthven služil kot izhodišče za Lestata, v *Byzantiumu* pa ima celo soimenjaka.<sup>13</sup>

Najtrdneje pa je Jordan umestil *Byzantium* v svoj celotni opus s tem, da je dogajanje postavil v obmorsko letovišče. Namreč, z izostritvijo tistih potez, ki omogočajo postavitev Jordanovih del v kontekst gotike in postmodernizma, je moč do neke mere pojasniti tipično razpoloženje, ki preveva največ njegovih filmov. Ker je Jordan ob-

ni in Clarini samoopredelitvi, a ni dezorientirano kakor pripovedovanje v *Mesarčku* in *Zajtrku na Plutonu*.

<sup>13</sup> John William Polidori, sicer Byronov zdravnik, se ni opiral le na Byronovo osebnost, temveč tudi na njegovo nedokončano delo *Fragment of a Novel* (1819), v katerem je bilo glavnemu liku ime Augustus Darvell. V *Byzantiumu* se lika, ki Clara in Eleanor uvedeta med vampirje, imenujeta Darvell in Ruthven, z literarnima predhodnikoma pa ju veže tudi motiv smrti v tujini ter vampirskega povratka domov. Dodatna referenčna plast: obe deli, Byronovo in Polidorijevo, sta začeli nastajati na dopustu ob Ženevskem jezeru, preživetem v družbi Percyja Shelleyja in njegove žene Mary Shelley – avtorice, ki so jo iste počitnice navdihnile, da je začela pisati Frankenstein (1818). Ken Russell je o tem usodnem druženju posnel srhljivko *Gotika* (Gothic, 1986).



Byzantium

seden z nestanovitnostjo protagonistov in pripovednih svetov, s postmoderno igro »fluidnih in nezakoreninjenih identitet«, so njegove pripovedi ovite v sanjsko vzdušje nenehne minevanja in sprotne nostalgije.<sup>14</sup> Ustrezno fluidnosti identitet se mnoge njihove premene v Jordanovih filmih vršijo ob rekah, jezerih in morjih. To velja za že omenjene filme *Mona Lisa*, *Nisva angela* (v katerem si protagonista vseskozi simbolično prizadevata, da bi prečkala most), *Igra solz*, *Intervju z vampirjem* (tu se je simbolika vode ter z njo povezanih sprememb še okrepila, saj je Louis človeško in dobršen kos vampirskega (ne)življenja prebil v New Orleansu), *Zajtrk na Plutonu*, *Neustrašna* in *Byzantium* ter še za neomenjene *Čudež* (The Miracle, 1990), *Vsanjah* (In Dreams, 1999), *Konec afere* (The End of the Affair, 1999), *Hazarder* (The Good Thief, 2002) in *Ondine* (2009).

Če k prisposodni vlogi vode prištejemo še nostalgičnost in praznino dotrajanih letovišč – poleg *Byzantiuma* se v njih vsaj delno dogajajo *Mona Lisa*, *Čudež*, *Konec afere* in *Hazarder* – ki sta usodno zvezani z včasih bolj, včasih manj srečnimi spomini, je vsota že znani sklep. Pretekle identitete so lahko še tako prazne, še tako utemeljene zgolj na vodi; njihove prikazni se zato iz metafizičnih globin ne zaganjajo nič manj trmoglavo ter nič manj ne ovirajo izumljanja novih.

Ne le Jordanovi liki – tudi on je kot režiser, scenarist in pisatelj, ki ustvarja v pestrem žanrskem in produkcijskem spektru, razpršen med najrazličnejšimi načini bivanja. Je filmar razpetosti, ki redno tipa po neopredeljenih prostorih, medtem ko ga od spodaj in zadaj grizeta preteklo in poreklo.

<sup>14</sup> Ta učinek včasih podkrepi z glasbeno podlago – *Mona Lisa* in *Igra solz* si delita naslova s skladbama Nata Kinga Cola in Dava Berryja, Jordan pa z njuno vpadljivo rabo ponazarja usode svojih likov.

<sup>12</sup> Pripovedovanje sicer odigra bistveno vlogi v nje-



# Najboljši filmi leta

WWW.EKRAN.SI

41

2013 →

Razredni sovrazi

V SREDIŠČU

**Zemira Alajbegović**

*Obramba in zaščita* (Obrana i zaštita, 2013, Bobo Jelčić)  
*Zeleno kolo* (Wadjda, 2012, Haifaa al-Mansour)  
*Ginger in Rosa* (Ginger & Rosa, 2012, Sally Potter)  
*Grad v Italiji* (Un château en Italie, 2013, Valerie Bruni Tedeschi)  
*Gravitacija* (Gravity, 2013, Alfonso Cuarón)  
*Kapitan Phillips* (Captain Phillips, 2013, Paul Greengrass)

**Koen van Daele**

Rezultat po nekajdnevni torturi ... Preprosto preveč je briljantnih naslovov.

1. *Nebraska* (2013, Alexander Payne)
2. *Na Berkeleyju* (At Berkeley, 2013, Frederick Wiseman) & *Norte, the End of History* (Norte, hangganan ng kasaysayan, 2013, Lav Diaz)
3. *Vse je mirno* (Boven is het stil, 2013, Nanouk Leopold) & *Borgman* (2013, Alex van Warmerdam)

**Ana Jurc**

5. *Paradiž: Upanje* (Paradies: Hoffnung, 2013, Ulrich Seidl)
4. *Adelino življenje* (La vie d'Adèle – chapitre 1 et 2, 2013, Abdellatif Kechiche)
3. *Učne ure harmonije* (Uroki garmonii, 2013, Emir Baigazin)
2. *Llewyn Davis* (Inside Llewyn Davis, 2013, Ethan in Joel Coen)
1. *Teater ubijanja* (The Act of Killing, 2012, Joshua Oppenheimer)

**Matic Majcen**

Izjemno leto za film. Po abecedi.

- Adelino življenje* (La vie d'Adèle – chapitre 1 et 2, 2013, Abdellatif Kechiche)  
*Gravitacija* (Gravity, 2013, Alfonso Cuarón)  
*Laboratorij groze* (Upstream Color, 2013, Shane Carruth)  
*Llewyn Davis* (Inside Llewyn Davis, 2013, Joel in Ethan Coen)  
*Na Berkeleyju* (At Berkeley, 2013, Frederick Wiseman)

**Tina Bernik**

*Teater ubijanja* (The Act of Killing, 2013, Joshua Oppenheimer)  
*Adelino življenje* (La vie d'Adèle – chapitre 1 et 2, 2013, Abdellatif Kechiche)  
*Borgman* (2013, Alex van Warmerdam)  
*Pred polnočjo* (Before Midnight, 2013, Richard Linklater)  
*Zeleno kolo* (Wadjda, 2012, Haifaa al-Mansour)  
 Posebna omemba: *The Americans* (2013–)

**Živa Emeršič Mali**

*Otožna Jasmine* (Blue Jasmine, 2013, Woody Allen)  
 Najbolj krut Allenov film doslej, povsem v skladu z globalnim angstrom.  
*The Towrope* (La Sirga, 2012, William Vega)  
 Film o ljubezni in vojni brez poljubov in brez pušk, samo strah.  
*Nebraska* (2013, Alexander Payne)  
 Očetje in sinovi, arhetipski motiv in Bruce Dern, ki ga lahko imamo radi, prvič sploh.  
*Zeleno kolo* (Wadjda, 2012, Haifaa al-Mansour)  
 Ženski manifest iz države, kjer je ženski vse prepovedano.  
*Zagrnjena zavesa* (Pardé, 2013, Jafar Panahi)  
 Silovita in prefinjena parabola o represiji nad umetnostjo in umom.

**Bojan Kavčič**

*V hiši* (Dans la maison, 2012, François Ozon)  
 Vrhunska demonstracija pripovedne tehnike in domišljene vizualizacije.  
*Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček)  
 Izjemen prvenec, dosežek, ki ima le to »napako«, da ga bo težko ponoviti.  
*Gravitacija* (Gravity, 2013, Alfonso Cuarón)  
 Magična vizualizacija v doslej najpopolnejši 3D izvedbi.  
*Ljubezen* (Amour, 2012, Michael Haneke)  
 Pretanjena komorna drama o ljubezni, dostojanstvu in agoniji.  
*Tabu* (2012, Miguel Gomes)  
 Hipnotično potovanje v živi svet spominov.



Adelino življenje



Gravitacija

## Aleš Blatnik

*Stranski učinki* (Side Effects, 2013, Steven Soderbergh)  
*Harry Dean Stanton: Delno fikcija* (Harry Dean Stanton: Partly Fiction, 2012, Sophie Huber)  
*Daleč za griči* (După dealuri, 2012, Cristian Mungiu)  
*Gospodar* (The Master, 2012, Paul Thomas Anderson)  
*Llewyn Davis* (Inside Llewyn Davis, 2013, Ethan in Joel Coen)

## Andrej Gustinčič

Najboljši v redni distribuciji po abecedi.  
*Daleč za griči* (După dealuri, 2012, Cristian Mungiu)  
Veličasten primer kinematografije, ki bi jo Pavlovič označil za »amorfno«. Pa še *Izganjalca hudiča* nikoli več ne boste gledali na isti način.  
*Lincoln* (2012, Steven Spielberg)  
Inteligentno, sijajno napisano, zrežirano, posneto in odigrano moralko iz demokracije je žal videlo premalo Slovencev.  
*Otožna Jasmine* (Blue Jasmine, 2013, Woody Allen)  
Kristalno jasna in zabavno kruta parabola našega časa.  
*Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček)  
Upor na Slovenskem je dvoumna stvar.  
*Vse je izgubljeno* (All Is Lost, 2013, J.C. Chandor)  
Režiserju sem hvaležen, ker sem s ponovnim ogledom Redfordovih filmov prišel do zaključka, da je eden najboljših igralcev sploh.

## Peter Kolšek

*Araf. Somewhere in Between* (Araf, 2012, Yeşim Ustaoglu)  
Ker že dolgo nisem videl tako temeljito izdelane podobe dekleta, ki ljubi.  
*Duh leta '45* (The Spirit of '45, 2013, Ken Loach)  
Ker je do kraja jasno, kako je bilo, je in bo z liberalnim kapitalizmom.  
*Obramba in zaščita* (Obrana i zaštita, 2013, Bobo Jelčić)  
Ker je izvrsten psihološki komentar postdaytonske BiH.  
*Pred polnočjo* (Before Midnight, 2013, Richard Linklater)  
Ker je tako lep primer statične zgodbe z epskim okvirjem in dinamičnim notranjim fabuliranjem.  
*Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček)  
Ne samo zato, ker je dober slovenski film.

## Nina Cvar

1. *Karpopotnik* (2013, Matjaž Ivanišin)  
2. *Duh leta '45* (The Spirit of '45, 2013, Ken Loach)  
3. *Adelino življenje* (La vie d'Adèle – chapitre 1 et 2, 2013, Abdellatif Kechiche)  
4. *12 let suženj* (12 Years a Slave, 2013, Steve McQueen)  
5. *Django brez okovov* (Django Unchained, 2012, Quentin Tarantino)  
Posebna omemba: *Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček)

## Igor Harb

Najboljši iz redne kinematografske distribucije po vrstnem redu.  
*Blokada* (2012, Igor Bezinovič)  
*Lore* (2012, Cate Shortland)  
*Gravitacija* (Gravity, 2013, Alfonso Cuarón)  
*Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček)  
*Pred polnočjo* (Before Midnight, 2013, Richard Linklater)  
Posebna omemba: *Teater ubijanja* (The Act of Killing, 2013, Joshua Oppenheimer)

## Ingrid Kovač Brus

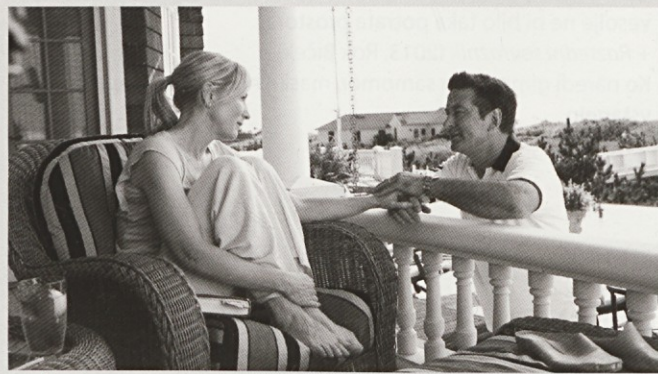
*Neskončna lepota* (La grande bellezza, 2013, Paolo Sorrentino)  
*Učne ure harmonije* (Uroki garmonii, 2013, Emir Baigazin)  
*Philomena* (2013, Stephen Frears)  
*Zadnji nepravičnik* (Le dernier des injustes, 2013, Claude Lanzmann)  
*Na Berkeleyju* (At Berkeley, 2013, Frederick Wiseman)  
in še *Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček)

## Jurij Meden

Filmi, ki so me v letu 2013 najbolj prevzeli, po abecednem vrstnem redu.  
*Drug War* (Du zhan, 2012, Johnnie To)  
*Filmski obzornik 55* (2013, Nika Autor)  
*Samo bog odpušča* (Only God Forgives, 2013, Nicolas Winding Refn)  
*Prince Avalanche* (2013, David Gordon Green)  
*Priseljenka* (The Immigrant, 2013, James Gray)  
*Wagon Wheel* (2013, Davorin Marc)



Teater ubijanja



Otožna Jasmine

**Neva Mužič**

Pet naj filmov za 2013.

*Večna ljubimca* (Only Lovers Left Alive, 2013, Jim Jarmusch)

Film, ki se skuša spraševati o izvoru zvoka (glasbe) in njegovem delovanju na različnih ravneh.

*Harry Dean Stanton: Delno fikcija* (Harry Dean Stanton: Partly Fiction, 2012, Sophie Huber)

Končno nam je nekdo odkril, da je igralčeva drugačnost vezana na glasbo.

*Popotne pesmi* (Hiking Songs, 2013, Klaus Betzl)

Glasba (in izvajalci) kot povezava snovnega sveta s kozmičnimi dimenzijami.

*Jan Plestenjak: Priznam* (2013, Bojan Dovrtel)

Dokumentarec, ki uspe povezati glasbenike z ustvarjalnim procesom.

*Moje lepe noge* (2013, Coralie Girard)

Zvočna besedna kulisa kot trostavčna sonata, podlaga za vizualno nadgradnjo.

**Dušan Rebolj**

Po abecedi, kriterij: možnost ogleda v letu 2013.

*12 let suženj* (12 Years A Slave, 2013, Steve McQueen)

*A Field in England* (2013, Ben Wheatley)

*Leviatan* (Leviathan, 2012, Lucien Castaing-Taylor in Véréna Paravel)

*Duh leta '45* (The Spirit of '45, 2013, Ken Loach)

*Slamnat štiti* (Wara no Tate, 2013, Takashi Miike)

Častna omemba: *Michael Shannon Reads the Insane Delta*

*Gamma Sorority Letter* (2013, Danny Jelinek in Bryan Safi)

**Marcel Štefančič, jr.**

Top 5 redno distribuiranih.

*Django brez okovov* (Django Unchained, 2012, Quentin Tarantino)

Ne boste verjeli, koliko krvi je v enem rasistu.

*Zveri južne divjine* (Beasts of the Southern Wild, 2012, Benh Zeitlin)

Prelet distopične utopije, ob kateri bi Marx reformuliral odgovor na vprašanje, kdo je danes subjekt revolucije.

*Llewyn Davis* (Inside Llewyn Davis, 2013, Joel in Ethan Coen)

Zgodba o neuspehu je mit – tako kot zgodba o uspehu.

*Gospodar* (The Master, 2012, Paul Thomas Anderson)

Ni tega, ki bi lahko rezimiral vse vidike človeške zavoženosti.

*Gravitacija* (Gravity, 2013, Alfonso Cuarón)

Če bi znal Bog z vesoljem početi to, kar zna tale film, potem vesolje ne bi bilo taka potrata prostora.

+ *Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček)

Ko naredi gimnazijka samomor, maske ne padejo, ampak vstanejo.

**Dejan Ognjanović**

1. *Teater ubijanja* (The Act of Killing, 2012, Joshua Oppenheimer)  
Resnično življenje je lahko bolj groteskno in nadrealno od scenarija – kot da bi se srečali Verhoeven, Herzog in Jodorowsky.

2. *A Touch of Sin* (Tian zhu ding, 2013, Zhangke Jia)

Freska spektakularno epskega zamaha daje širši kulturni kontekst štirim intimnim, tragičnim zgodbam (anti)junakov v svetu greha in nasilja.

3. *Gravitacija* (Gravity, 2013, Alfonso Cuarón)

Istočasno visceralen in inteligenten *rollearcoaster*, v katerem se ideje bližine, privlačnosti, humanosti in žrtvovanja odvijajo na kozmičnem ozadju.

4. *Adelino življenje* (La vie d'Adèle – chapitre 1 et 2, 2013, Abdellatif Kechiche)

Univerzalna ljubezenska zgodba s fascinantno ravno intimnostjo, naravnostjo, in nevsiljive intenzivnosti para protagonistk.

5. *Ljudožerec vegetarijanec* (Ljudožder vegetarijanec, 2012, Branko Schmidt)

Najboljši film zadnjih let na prostoru bivše Juge je socio-antropološka satira znanih tem: korupcija, nesposobnost, negativna selekcija, nemoralnost, kriminal ...

**Samo Rugelj**

*Gravitacija* (Gravity, 2013, Alfonso Cuarón)

Za film v vesolju sta dovolj en moški in ena ženska.

*Kapitan Phillips* (Captain Phillips, 2013, Paul Greengrass)

Mož na moža sredi oceana.

*Preteklost* (Le passé, 2013, Asghar Farhadi)

Iranska ločitev po francosko.

*Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček)

Slovenski film leta.

*Vse je izgubljeno* (All Is Lost, 2013, J.C. Chandor)

Za film na oceanu je dovolj en moški in njegova barka.

**Agata Tomažič**

V poljubnem vrstnem redu.

*Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček)

Ne iz domoljubja, ampak ker je film res dober; sicer z nekaj drobnimi spodrsjlaji, ampak kar spregledamo tujim, lahko tudi domačim, mar ne?

*Paradiž Vera, Upanje* (Paradies: Glaube/Hoffnung, 2012/2013, Ulrich Seidl)

Ker gre v resnici za dokumentarec in ker Seidl medčloveške odnose v sodobni (avstrijski?) družbi prikazuje v tako brezupni luči, da se moraš smejeti.

*Kraljica Versaillesa* (The Queen of Versailles, 2012, Lauren Greenfield)

Ker se imenitno prilega mojim predsodkom o Američanih kot sila trapasti naciji, ki jo bo potrošništvo nekoč dokončno pogubilo.

*Trapped* (Darband, 2013, Parviz Shahbazi)

Ker je bilo gledati iranski film v iranskem kinu, brez podnapisov nepozabna izkušnja in ker se danes ne vem zagotovo, o čem pripoveduje.

*Wakolda* (2013, Lucía Puenzo)

Ker omogoča fascinanten vpogled v možgane psihopata (Josefa Mengeleja), ki ne loči dobrega od zlega in čigar očarljivosti se ni mogoče upreti.

## Tina Poglajen

Prvo mesto:

*Frances Ha* (2013, Noah Baumbach)

*Neskončna lepota* (La grande bellezza, 2013, Paolo Sorrentino)

*Teater ubijanja* (The Act of Killing, 2012, Joshua Oppenheimer)

Drugo mesto:

*Llewyn Davis* (Inside Llewyn Davis, 2013, Ethan in Joel Coen)

*Neznanec z jezera* (L'inconnu du lac, 2013, Alain Guiraudie)

*Otožna Jasmine* (Blue Jasmine, 2013, Woody Allen)

---

## Zoran Smiljanić

Božanskih 5+1.

*Gravitacija* (Gravity, 2013, Alfonso Cuarón)

Ogenj, voda, zrak, svoboda; manjka le še Bog.

*Samo bog odpušča* (Only God Forgives, 2013, Nicolas Winding Refn)

Proti Bogu se ni dobro boriti.

*Django brez okovov* (Django Unchained, 2012, Quentin Tarantino)

Bog je vse ljudi ustvaril enake, kdor ne misli tako, bo imel opravka z Djangom.

*Gospodar* (The Master, 2012, Paul Thomas Anderson)

Tako zahojen junak, da mu niti Bog ne more pomagati.

*Svetovalec* (The Counselor, 2013, Ridley Scott)

Odvetnik z božjim kompleksom pade iz raja v pekel.

*Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček)

Za božjo voljo, vražje dober slovenski film!

---

## Gorazd Trušnovec

Slučajno s sporeda kinodvoran, namenoma po abecedi.

*Borgman* (2013, Alex van Warmerdam)

*Gravitacija* (Gravity, 2013, Alfonso Cuarón)

*Neznanec z jezera* (L'inconnu du lac, 2013, Alain Guiraudie)

*Teater ubijanja* (The Act of Killing, 2012, Joshua Oppenheimer)

*Vse je izgubljeno* (All Is Lost, 2013, J.C. Chandor)

+ *Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček)

---

## Nina Zagoričnik

*Locke* (2013, Steven Knight)

V realnem času fenomenalno posneta urbana zgodba, kjer med vožnjo Toma Hardyja po avtocesti izvemo vse.

*Neskončna lepota* (La grande bellezza, 2013, Paolo Sorrentino)

Zajem univerzalnosti mesta Rim, v katerem odkrivamo vsa naša življenja.

*Gravitacija* (Gravity, 2013, Alfonso Cuarón)

»Pravo« vesoljno doživetje, kjer s fatalnim pogledom na Zemljo povsem pozabiš, da je vse računalniška animacija.

*Na Berkeleyju* (At Berkeley, 2013, Frederick Wiseman)

Dokumentaren prikaz življenja ene najbolj slovitih univerz, na način, ki sploh ne potrebuje komentarjev.

*Veliki mojster* (Yi dai zong shi, 2013, Wong Kar Wai)

Film, ki me je povsem prevzel z zgodbo, s svojo vizualnostjo, učinki svetlobe in vode, z glasbo in izjemnimi igralci.

*Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček)

Presune zaradi mladosti in iskrenosti režiserja, scenaristov in igralcev.

## Simon Popek

Najljubših pet, leta 2013 tako ali drugače prikazanih v slovenskih kinih.

1. *Neskončna lepota* (La grande bellezza, 2013, Paolo Sorrentino)

2. *Neznanec z jezera* (L'inconnu du lac, 2013, Alain Guiraudie)

3. *Mladenič je živel: Združena rdeča armada* (The Young Man Was, Part 1: United Red Army, 2011, Naeem Mohaiemen)

4. *Zgodbe, ki jih pripovedujemo* (Stories We Tell, 2012, Sarah Polley)

5. *Teater ubijanja* (The Act of Killing, 2012, Joshua Oppenheimer)

---

## Irena Štaudohar

*Gravitacija* (Gravity, 2013, Alfonso Cuarón)

Najboljši film o vesolju.

*Krogi* (Krugovi, 2013, Srđan Golubović)

Najboljši film o vojni.

*Položaj otroka* (Pozitja copilului, 2013, Călin Peter Netzer)

Romuni so še vedno v najboljši filmski formi.

*Moje življenje z Liberacejem* (Behind the Candelabra, 2013, Steven Soderbergh)

Najboljša igra.

*Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček)

Najboljši slovenski film.

---

## Mateja Valentinčič

1. *Adelino življenje* (La vie d'Adèle – chapitre 1 et 2, 2013,

Abdellatif Kechiche)

Film, ki pove vse o mukah prve ljubezni in nelagodju odrasčanja in ga ni strah pokazati seks naturalistično.

2. *Django brez okovov* (Django Unchained, 2012, Quentin Tarantino)

Ko postane jasno, zakaj sta suženjstvo in rasna diskriminacija zločin.

3. *Teater ubijanja* (The Act of Killing, 2012, Joshua Oppenheimer)  
Eden najbolj inventivnih dokumentarcev, ki priča, kako zločinski režim vpreže subjektivne psihopatologije za svoje politične cilje. Resnično grozljiva izkušnja.

4. *Obramba in zaščita* (Obrana i zaštita, 2013, Bobo Jelčić)

Mojstrska pripoved o odnosih med dvema etnijama v povojnem Mostarju. Pomembna tema, subtilna režija in brezmadežna izvedba.

5. *Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček)

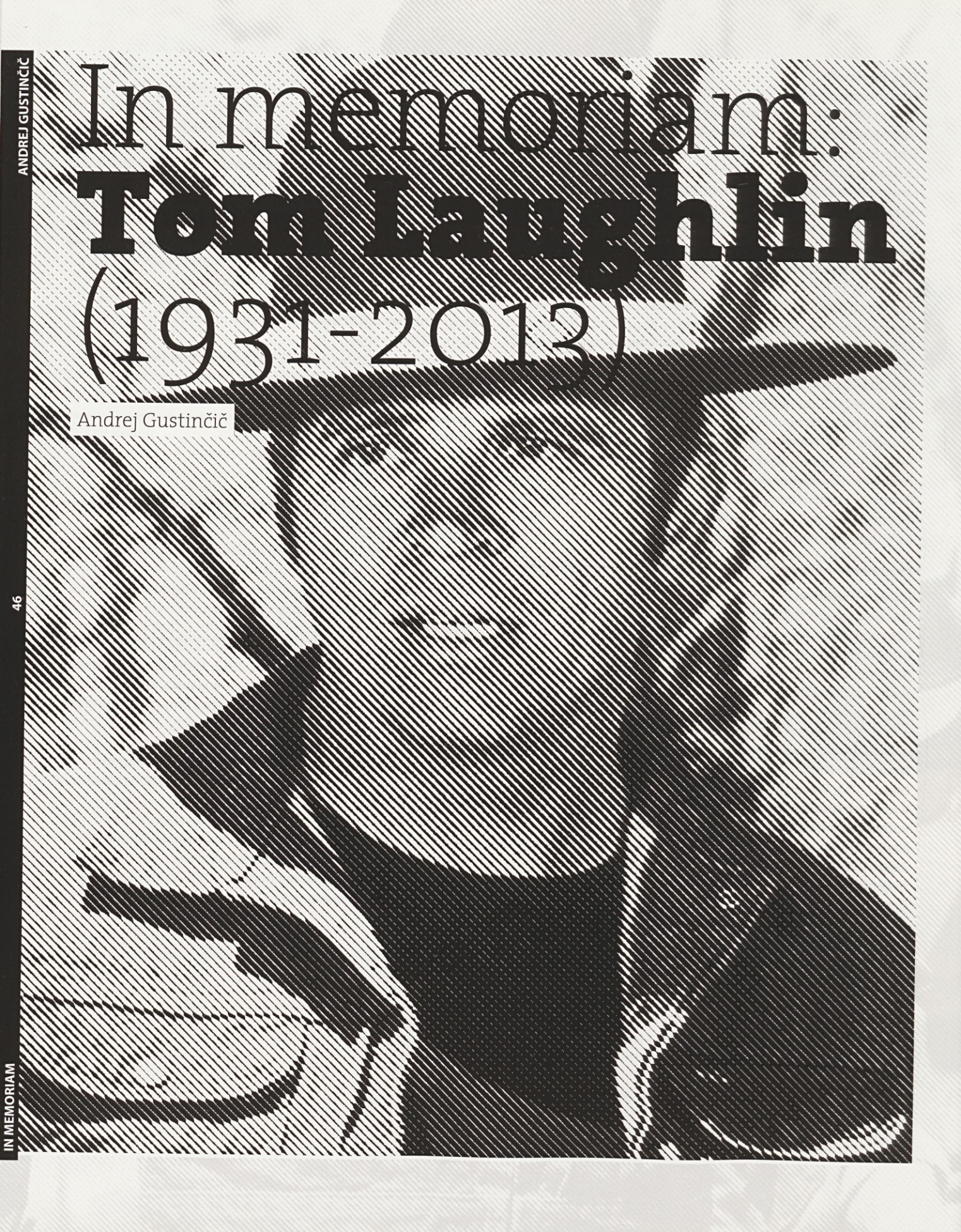
Po več kot desetletju končno spet sijajen slovenski film, ki se ukvarja s temami, pomembnejšimi od malomeščanskih preokupacij ali šolskih žanrskih poskusov.

+ *Hard to Be a God* (Trydno byt bogom, 2013, Aleksej German)

Vsak kader je mojstrovina.

# In memoriam: **Tom Laughlin** (1931-2013)

Andrej Gustinčič



**Sredi decembra je v triinosemdesetem letu umrl Tom Laughlin, legenda ameriške neodvisne kinematografije ter človek, ki je za vedno spremenil način promocije in prikazovanja filmov. Billy Jack, lik, ki ga je igral v štirih filmih, ki jih je tudi napisal in režiral, je bil ena največjih popkulturnih senzacij v Ameriki 70. let prejšnjega stoletja. Kot napol Indijanec in bivša zelena baretka v Vietnamu, mojster borilnih veščin ter človek, v katerem prekipava zaradi nepravilnosti v Ameriki, je bil Laughlinov Billy Jack kontrakulturni odgovor na junake, ki so jih takrat igrali Clint Eastwood, Charles Bronson in Joe Don Baker. Filmi o Billyju Jacku so se lotili najbolj boleče ameriške tematike svojega časa.**

Laughlin je režiral nekaj dobro sprejetih mladinskih filmov na začetku 60. let. Billy Jack se prvič pojavi v njegovem tretjem filmu *Rojeni poraženi* (*The Born Losers*, 1967), ki ga je posnel pod svojim stalnim psevdonimom T. C. Frank za American International Pictures. V tem prvovrstnem B-filmu se Billy bori s tolpo motociklistov, ki terorizirajo neko kalifornijsko mesto.

Uspeh filma je omogočil Laughlinu, da z lastnimi sredstvi posname svoj sanjski projekt, film *Billy Jack* (1971), v katerem je Billy ščitil dijake progresivne šole Montessori metode. Jean, ravnateljica Freedom School, je igrala njegova žena in poslovna partnerka Delores Taylor. Film je bil patetičen in didaktičen, a tudi igriv, angažiran in za povrh akcijski. Billy Jack se je predstavil kot zaščitnik družbeno marginaliziranih domorodcev, afroameričanov, nosečih najstnic, travmatiziranih otrok in neprilagojenih nasploh. Ščitil jih je pred normalno (ali belo) družbo, Nixonovo »tiho večino«.

Kot drugi akcijski junaki je imel tudi Billy Jack svoj slog. Pred vsakim pretepom jim je dal lekcijo. Billy bi pogledal nasprotnike, snel klobuk, glasno izdihnil, pogladil lase in obraz in pojasnil, zakaj jih bo pretepel. Potem so začeli opletati udi.

V filmu sta bila Jean in Billy pravi par za prehod iz 60. v 70. leta: pacifistka, ki še vedno verjame v načela Martina Luthra Kinga in Bobbyja Kennedyja, in po drugi strani mož, ki jo opominja, da so bili King in brata Kennedy ubiti, in verjame, da sila razume zgolj

silu. Billy se je izučil pri junakih filma *Goli v sedlu* (*Easy Rider*, 1969, Dennis Hopper), dveh hipijih, ki ju na koncu ubijejo ruralni kmetavzarji. Nauk je, da sta mir in ljubezen nedvomno zaželeni zadevi, obenem pa je dobro obvladati hapkido in imeti puško pri sebi. Spoj kolektivnega optimizma 60. let in samotarskega nihilizma 70., ki ga je ponujal *Billy Jack*, se je mnogim gledalcem, predvsem mladim, zdel samoumeven.

### Pot do občinstva

AIP bi moral prikazovati *Billyja Jacka* leta 1971, a jih je odvrnila ideološka vsebina filma. Richard Zanuck, takrat šef studia 20th Century Fox, je ponudil denar za dokončanje produkcije. Ko je Laughlin izvedel, da želi Zanuck film premontirati in zamenjati glasbo, je ukradel zvočni trak filma in tako prisilil Zanucka, da mu proda negativ za 100.000 dolarjev. Laughlin je podpisal pogodbo za distribucijo z Warner Brothers, studio pa je film brez promocije poslal v drugorazredne dvorane, drive-in kina in porno kinematografe. Ko sta Laughlin in Delores Taylor prišla na premiero v Cincinnatiju, sta videla, da Warner kinu ni poslal niti plakata. Na kosu kartona je bilo s črnim flomastrom zapisano: »*Billy Jack zvečer!*«

Film je doživel uspeh tudi brez reklame, a Laughlin je verjel, da bi lahko bil še večji. Tožil je Warner Brothers, da mu vrnejo film, in zahteval, da mu dopustijo nadzor nad ponovno distribucijo filma leta 1973 v treh ameriških mestih po njihovi izbiri. Če dobiček ne bi presegel uradne napovedi studia, je bil Laughlin pripravljen odpovedati se filmu in ga povsem prepustiti Warnerju. Če pa bi mu uspelo, bi Warner Brothers moral pustiti Laughlinu nadzor nad nacionalno distribucijo, ki bi jo tudi financiral.

Največja težava je bila, da lastnikov kinematografov ni zanimal dve leti star film. Laughlin se je lotil distribucije na način, radikalen za leto 1973: za prikazovanje filma je najel kinematografe. V času, ko je bilo oglaševanje filmov na televiziji izredno redko, je posnel niz »regionalnih« reklam za mesta, v katerih se je prikazoval film. Reklame so bile sestavljene iz skrajšanih ključnih prizorov filma: romantičnih, akcijskih, socialno angažiranih. Spremljale so jih besede: »*Billy Jack vsebuje nekaj posebnega. Morate si ga ogledati, da bi razumeli.*« Doživel je ogromen uspeh.

Laughlin se je lotil nadaljevanja: *Billy Jack na sodišču* (*The Trial of Billy Jack*, 1974). Film je spet sam financiral in tokrat tudi distribuiral. Za razliko od večine tedanjih filmov, ki so imeli premiere le v nekaj mestih, preden so se začeli širiti po ZDA, je Laughlin organiziral hkratne premiere po vsej Ameriki. Tokrat je oglaševal na nacionalni televiziji v udarnem terminu: med glavnim večernim dnevnikom. Baje je porabil tri milijone dolarjev za oglaševanje, a film je zaslužil devet milijonov dolarjev v prvih petih dneh. Revija *Variety* je na naslovnici napisala, da je Laughlin osupnil stare profesionalce filmske industrije.

Naslednji film, ki so ga prikazovali in oglaševali na tak način, je bil *Žrelo* (*Jaws*, 1975) Stevena Spielberga. Laughlin je uvedel radikalno nov način oglaševanja in distribucije ameriškega filma, ki je danes še vedno aktualen.

### Smrt ameriške vesti

Če pomislimo na današnje »blockbusterje«, je osupljivo, da je bil *Billy Jack na sodišču* eden prvih. Laughlin je pokazal nadarjenost za snemanje kompaktnih B-filmov. V tem filmu pa se je lotil skoraj triurnega epa, katerega tema je bila nič manj kot smrt ameriške vesti. Film nam pokaže Billyjev čas v Vietnamu, ko je zavrnil sodelovanje v masakru kmetov. Še vedno je zaščitnik Freedom School. Ta se je razvila v univerzo s študentsko televizijsko postajo, ki razkriva politično korupcijo in prese Washington. Pride do spopada z narodno gardo.

Zgodba je predstavljena tako nekoherentno, da potrebujemo nekaj časa za razumevanje, da v filmu ne gre le za eno sojenje, ampak za vsaj tri. Niti raznih zgodb se izgubijo, začenjajo se nove. Nelinearnost zaradi pogoste uporabe flashbackov še bolj zaplete vse skupaj, tako da občasno ne vemo, kdaj se dogaja prikazano oziroma kaj se sploh dogaja. Igra je ali povprečna (Laughlin in Taylorjeva) ali obupna (vsi drugi). Ko narodna garda krvavo zaduši protest študentov Freedom School, se ne spomnimo več, zakaj so pravzaprav protestirali. Film deluje kot amaterska norost. Je tudi kričeči politični pamflet, a niti za hip dolgočasen, tako da je težko prekiniti z ogledom.



Billy Jack

In to ne samo zaradi osupljivih posnetkov Arizone ali drugih privlačnih prizorov: Indijanci pridejo z baklami ponoči varovat študente pred narodno gardo, v nadrealistični epizodi pa Billy sreča Jezusa v Dolini spomenikov. Kar zares pritegne je predstavitev množstva tém, ki so mučile in delile tedanjo Ameriko. Česa vsega se Laughlin ne loti: My Lai in Kent State pokolov, COINTELPRO-ja, razlašanja Indijancev, Watergatea, podkupljenih policistov, rasizma, zlorabe otrok, nezaslužene udobja ameriških množic, spopadov med mirnim pristopom k protestu in nasiljem, državnega terorja in tipa nasilja, ki ni značilen le za Ameriko, ampak je stalnica ameriškega filma: nasilja množice.

Prizor, v katerem ameriški vojaki streljajo v jamo, polno nebogljenih Vietnamcev, je zadel v najbolj bolečo točko. Laughlin se je pogumno in brezobzirno lotil najtežjega: soočenja z zločini lastne države, naroda ali rase proti drugim in izredno čustvenega vprašanja zločinov ameriških vojakov ter pa-

sivne krivde ameriškega ljudstva. »Legitimni« Holivud se je tako neposrednemu ukvarjanju z vojno v Vietnamu dolgo izogibal, razen v obliki alegoričnih vesternov, v katerih so Indijanci prevzeli vlogo Vietnamcev.

### Zbogom, Billy

*Billy Jack na sodišču* je bil Laughlinov zadnji uspeh. Poskus stvaritve novega lika v vesternu *The Master Gunfighter* (1975), ki je remake japonskega filma *Krvavo zlato* (Goyôkin, 1969, Hideo Gosha), ni pustil sledi. *Billy Jack v Washingtonu* (Billy Jack Goes to Washington, 1977) pa je komaj prišel v kina. Laughlin je trdil, da zaradi političnega pritiska. Peti film o Billyju Jacku je propadel, ko se je Laughlin poškodovao med snemanjem. Čeprav je skoraj do smrti govoril o novem filmu s tem junakom, ni več režiral ničesar.

Laughlin je bil človek številnih interesov. Z ženo sta bila privrženca Montessorijeve metode poučevanja otrok in sta ustanovila

ter bila ravnateljica ene prvih Montessori šol v ZDA, otroškega vrtca v Santa Monici v Kaliforniji. Laughlin je napisal nekaj knjig o jungovski psihologiji in o raku in trikrat kandidiral za predsednika ZDA, leta 1992 in 2008 kot demokrat in leta 2004 kot protivojni republikanec.

Laughlinove umetniške ambicije so bile gotovo večje od njegove umetniške nadarjenosti. Enako gotovo je, da ni bil hinavec. Bil je pristen ameriški politični filmar.



*Much Joy  
Audrey Totter*

Audrey Totter

JOE VALENCIČ

Joe Valenčič, prevod: Renata Zamida

# Audrey Totter (1917-2013)

Spomin na fatalko  
holivudskega filma noir



49

IN MEMORIAM

Med zlato dobo holivudskih filmskih studiev je v množici igralk izstopala tudi ena slovenskih korenin – Audrey Totter. Bila je privlačna in vsestranska igralka, večša tako dramskih vlog kot lahkotnih komedij. Filmskim gledalcem je verjetno najbolj ostala v spominu v vlogah hladne in brezobzirne blondinke v žanru noir, temnih kriminalnih dramah torej, ki so bile tako priljubljene v 40. in 50. letih prejšnjega stoletja. A Totterjeva večinoma ni igrala fatalk, ki so moške zapeljevale v pogubo, temveč neusmiljene spletkarke, ki so želele potegniti kar največ koristi iz zapletenih situacij. Med letoma 1944 in 1987 je Totterjeva nastopila v več kot štiridesetih celovečernih in TV-filmih, pogosto v glavnih ženskih vlogah ob boku tedaj najslavnejšim imenom kot so Ray Milland, Robert Taylor ali Clark Gable. Delala je z nekaterimi največjimi režiserskimi legendami, kot so Robert Wise, Michael Curtiz, John Frankenheimer ali Mervyn LeRoy. »Kritiki so zmeraj pisali, da vlogo najboljše odigram s pištolo,« je rada povedala v kasnejših letih.

Totterjeva je v eni izmed losangeških bolnišnic umrla 12. decembra 2013, le nekaj dni pred svojim 96. rojstnim dnevom. Pred nekaj leti sem lahko na svoje veselje z njo opravil telefonski intervju, v katerem sva govorila tako o njenih filmih kot o njeni družini in koreninah. Njen topel in žlahten glas sem takoj prepoznal – sprva je namreč zaslovela kot radijska igralka in dobila vzdevek »dekle tisočih govoric«. Govorila sva skoraj dve uri in Audrey je bila polna zgodb o svojih filmih, soigralcih in o odraščanju v mestu Joliet v Illinoisu, v bližini Chicaga, kjer živi znatno število potomcev slovenskih priseljencev.

Audrey Mary Totter se je v Jolietu rodila leta 1917. Njen oče John (rojen kot Janez) je bil voznik tramvaja, ki se je v ZDA priselil iz avstrijskega Gradca. Njegova mama je bila Slovenka. »Bil je čeden moški,« se je spominjala, »podoben je bil Charlesu Boyerju«. V mestu je obstajala močna slovenska skupnost in katoliška župnija. Audrey se je zavedala svojih slovenskih korenin, a mama, potomka švedskih priseljencev, ju je skupaj z bratom vzgajala v strogem protestantskem duhu. Audrey se je celo tako dobro naučila švedsko, da se je lahko pogovarjala v tem jeziku. »Poznala sem



Dama v jezeru

Slovence v Jolietu, a zares se nismo družili,« se je spominjala.

Že v srednji šoli jo je zanimalo igrilstvo in kmalu po koncu šolanja, leta 1938, je debitirala na enem od čikaških gledaliških odrov. Zaradi izjemnega posluha in občutka za karakterizacijo glasov je dobivala vedno več radijskih vlog in kmalu so jo povabili v New York, kjer je zaslovela po vseh ZDA z več radijskimi oddajami v živo dnevno. Njene izrazite poteze, stas in uspeh na radiu so kmalu zbudili zanimanje tudi v Holivudu. Ni trajalo dolgo, da je podpisala pogodbo z najbolj prefinjenim in uspešnim filmskim studiem tistega časa, MGM.

V studiu so svojo novo igralko najprej preizkusili za voiceover in v manjših vlogah, večinoma komedijah. V filmu *The Sailor Takes a Wife* (1945, Richard Whorf) si nadene rjavo lasuljo in balkanski naglas ter zaigra vročekrvno in eksotično sosedo June Allyson in Roberta Walkerja. Svojo prvo »bad girl« vlogo je dobila v filmu *Main Street after Dark* (1945, Edward Cahn) in zaigrala zagrenjeno malo prevarantko, ki preži na vojake. »Igrati 'bad girl' vloge je bilo zmeraj tako zabavno!« je povedala v intervjuju za *The New York Times* leta 1999.

Gledalci so Totterjevo prvič zares opazili v vlogi kokete ob boku Johna Garfie-

lda v filmu *Poštar zvoni vedno dvakrat* (The Postman Always Rings Twice, 1946, Tay Garnett), ki je postal ena največjih uspešnic MGM tistih let. Garfield ji v filmu ponudi pomoč pri popravilu njenega kabrioleta in ona izstopi iz avta. »Počakala bom stoje,« mu reče. »Dan je vroč in tole je usnjen sedež, jaz pa nosim zelo tanko krilo«. O tej opazki je razmišljala v enem od kasnejših intervjujev in dejala: »Kako so cenzorji to spregledali, mi ne bo nikoli jasno«. Njena vloga v *Poštariju* ni bila velika, a je ostala v spominu in tako je dobro izkoristila svojo prvo veliko produkcijo.

Obe njeni največji vloge sta ji bili tudi najljubši: noir kriminalka *Dama v jezeru* (Lady in the Lake, 1947, Robert Montgomery) in surova boksarska drama *Podtikanje* (The Set-Up, 1949, Robert Wise). V prvem je igralec Robert Montgomery režiral samega sebe v filmski priredbi detektivskega romana Raymonda Chandlerja. Za tisti čas neobičajno se je odločil film posneti iz gledišča glavnega junaka, tako da so igralci nagovarjali direktno kamero. Glavna vloga elegantne in vzvišene založnice cenenih romančkov je bila namenjena Lani Turner, takrat najbolj vroči MGM žemljici. A nobena od njihovih zvezdnic ni hotela ogroziti kariere s to čudaško produkcijo. »Zdelo se mi je, da nimam kaj izgubiti,« je dejala Totterjeva, »a studio je menil, da nisem dovolj izkušena«. Montgomeryju pa se je zdelo idealna prav



The Unsuspected

zaradi njenih radijskih izkušenj. Menil je, da po letih govorjenja v mikrofoni ne bo imela težav igrati neposredno v kamero. Še zmeraj skeptični so studijski šefi le dodelili glavno vlogo Totterjevi, kar je zanjo pomenilo veliko prelomnico v karieri in prodor, na katerega je čakala. Frontalna tehnika snemanja se ji je odlično prilegala, tako je lahko prikazala vso paleto svojih izrazov, ekspresivne oči in poudarjene ličnice. Navduševala je v vsakem prizoru, včasih mucka, drugič tigrica. Ljubezenski prizor je zahteval, da dobesedno poljubi lečo kamere, in ta prizor ji je zagotovil mesto v filmskih leksikonih. Sicer pa ta nenavaden film odtlej med poznavalci zaseda kulturno mesto. »Res sem imela srečo, da sem dobila to vlogo,« je izjavila.

Tudi za boksarsko klasiko *Podtikanje* ni bila prva izbira za vlogo potrpežljive, ljubeče žene iztrošenega boksarja Roberta Ryana. Režiser Rober Wise si je za vlogo želel prizemljeno in izkušeno igralko Joan Blondell. Howard Hughes, tedaj novi lastnik studia RKO, je temu nasprotoval z argumentom, da je Blondellova videti »kot izstreljena iz napačne strani topa«. Hughes mu je poslal seznam igralk, ki so se mu zdele primerne. Medtem ko je Wise izbiral kakovostne igralkke tipa Sylvia Sydney, je Hughes favoriziral glamurozne in maneenske tipe, ki so jim bolj pristajali tesni puloverji kot zahtevne vloge. Le nekaj dni pred začetkom snemanja je Wise na

seznamu Hughesovih priporočil zagledal ime Totterjeve in ji poslal scenarij. MGM je bojda zahteval precejšnjo vsoto, da so Totterjevo posodili studiu RKO. »Če je to res, nisem nikoli videla niti ficka,« je odvrnila na te govornice. Film je na festivalu v Cannesu prejel nagrado kritikov.

V vlogi boksarjeve žene se zaveda, da je kariera njenega moža v zatonu in ga roti, naj ring obesi na klin. »Zmeraj boš za en udarec prekratek,« ga opominja. Ko jo zavrne, mu pove, da ne bo gledala njegove naslednje borbe. Medtem ko se Ryan pripravlja na dvoboj v ringu, nemirna pohajkuje po ulicah zanemarjenega Paradise Cityja in razmišlja, ali bi morala stati možu ob strani ali ne. Ob koncu filma, ko najde Ryana, ki so ga suroveži pretepli na ulici in mu zdrobili roki, ga prosi odpuščanja in mu zagotavlja, da sta tisti večer oba zmagala ter se tako skrbi kot veseli zaradi moževe zadnje zmage. Ryan je v svoji vlogi sicer nosilec zgodbe, a je Totterjeva izjemno učinkovita, posebej v prizorih brez dialogov, kot sta tisti v pasaji z igralnimi avtomati, ali na pločniku ob postaji tramvaja, kjer razcefra vstopnico za možev dvoboj in se papirnati koščki v znak poraza razletijo po progi.

Igralec Lionel Barrymore je imel Audrey za eno najboljših igralk, kar jih je kdaj videl. »A nikoli ne boš zvezda,« ji je rekel, »preveč si vsestranska«. Res je na platnu

ustvarila vrsto zelo raznolikih ženskih likov. V filmu *High Wall* (1947, Curtis Bernhardt) je zaigrala dinamično in odločno psihiatrinjo pacientu Robertu Taylorju, ki je izgubil spomin. V *Alias Nick Beal* (1949, John Farrow), filmu, navdahnjenim z legendo o Faustu, zaigra prostitutko, ki jo je najel hudič pod krinko, da bi nastavil past politiku. V kriminalki *The Unsuspected* (1947, Michael Curtiz) je kot naveličana dama iz visoke družbe doživela ves blišč, ki ga je na setu nudil studio MGM in si izmenjavala duhovite replike s Claudeom Rainsom. Po mnenju mnogih je njena najboljša vloga v filmih noir tista v *Tension* (1949, John Berry), ko je igrala brezvestno in manipulativno zoprnico, poročeno z mehkužnim lekarnarjem Richardom Basehartom. »Če nisi dovolj pameten, da se strinjaš z mano, raje molči,« ali: »od tega trenutka bom jaz odgovarjala na vsa vprašanja, jasno?« so njene replike. Eddie Muller v svoji knjigi *Dark City Dames: The Wicked Women of Film Noir* (Regan Books, 2001) njeno vlogo v tem filmu opiše z besedami nizkotna pohotnica – utelešenje pregrehe (a vile voluptuary — sin incarnate).

Totterjeva je igrala glavne vloge v B-filmih in bolj ali manj stranske v A-produkcijah. Kritiki so se odzivali pozitivno na vsako njeno vlogo, a kot je napovedal Barrymore, jo je MGM težko dojemal kot določen »tip« igralkke, kar bi jo poneslo k veliki slavi. »Poskusila sem zasnovati zvezdniško osebnost,« je razlagala, »a nekako ni šlo«. Ko je podpisala pogodbo z MGM je imela 26 let, ravno preveč, da bi jo predstavljali kot obetajočo starleto. Tako ji je razložil Louis B. Mayer in jo zasedal v vloge trdih deklet mehkega srca, kot je to počel z njenima studijskima kolegicama, Avo Gardner in Glorio Grahame. Namesto, da bi ustvarjali vloge, ki bi izražale njen talent, so jo pogosto posojali drugim studiem. Ob tem so jo tudi osmolili za nekaj dobrih priložnosti. Zaradi zamud pri snemanju *Dame v jezeru* ni mogla prevzeti glavne ženske vloge ob Burtu Lancasteru v noir klasiki *Morilci* (The Killers, 1946, Robert Siodmak). Namesto nje je s tem filmom zaslovela Ava Gardner. Totterjevi so obljubili tudi vloge v filmih *Prostor na soncu* (A Place in the Sun, 1951, George Stevens) in *Od tod do večnosti* (From Here to Eternity, 1953, Fred Zinnemann, 1953), a je prvi oskarjevsko nominacijo prinesel

Shelley Winters, drugi pa oskarja Donni Reed. Kot mnogi holivudski igralci v 50. letih je dobivala tudi ponudbe za vloge v italijanskih produkcijah, a jih je zavračala.

MGM je Totterjevo leta 1951 odvezal vseh pogodbenih obveznosti, kar ni bilo presenečenje. Ponujene vloge so jo vedno znova razočarale in studiu je dala vedeti, da je nezadovoljna. Ko je krmilo studia prevzel Dore Schary, se je MGM začel osredotočati na družinske komedije in drame ter na zgodbe »s sporočilom«. Studijski sistem je bil v zatonu in produciralo se je vedno manj filmov, televizija pa je praznila sedeže kinodvoran. Ena njenih zadnjih vlog za MGM je bila hazarderska drama **Any Number Can Play** (1949, Mervyn LeRoy) s Clarkom Gableom. Nato je delala s studii Columbia in 20th Century Fox, kjer je v glavnem igrala v nizkopračunskih filmih in vlogah, svetlobna leta oddaljenih od tistih v MGM produkcijah, npr. **FBI Girl** (1951, William Berke), **Woman They Almost Lynched** (1953, Allan Dwan), in **Massacre Canyon** (1954, Fred F. Sears). V tematičnem **Women's Prison** (1955, Lewis Seiler) jo muči in do smrti pretepe paznica, ki jo igra Ida Lupino. V **Assignment: Paris** (1952, Robert Parrish) je Totterjeva nosila francosko visoko modo v vlogi modne urednice časopisa, ki je raziskoval zgodbo o domnevnem Titovem poskusu strmoglavljenja komunistične vlade na Madžarskem. Med odmori se je imela priložnost v švedščini pogovarjati s soigralko Märto Torén in njun soigralec George Sanders ji je nekega dne potožil: »Draga moja, kaj za vraga počneva v tem šundu?«.

Po nekem nenavadnem naključju je Totterjeva igrala simpatijo slovenskega igralca, Georgea Dolenza, v filmu **A Bullet for Joey** (1955, Lewis Allen). Prav v tem filmu Dolenz, rojen Tržačan, spregovori prve slovenske besede v holivudskem filmu, in to prav soigralki slovenskih korenin! V vlogi atomskega fizika, ki bi ga naj ugrabil George Raft, Dolenzu Audrey, ki igra gangsterjevo dekle, nastavi past v vlogi zapeljivke. V restavraciji ji Dolenz izpoveduje svojo ljubezen v več jeziki: »My darling, I love you ... Yo te quiero ... Ich liebe dich ... Jaz te imam rad ... Je t'aime«. Totterjeva se je spominjala tega prizora, a se ni zavedala njenih skupnih korenin, pa



Woman They Almost Lynched

tudi tega ne, da je George repliko dopolnil s slovenščino. »Zagotovo tega ni bilo v scenariju,« je presenečena pripomnila. »Bil je zelo prijazen možakar. Zelo metafizičen. In čeden. Zdelo se mi je, da bi lahko dosegel veliko več.«

Zelo si je želela poroke in družine, a se je sprva bala, da bi to lahko ogrozilo njeno holivudsko kariero. Bila je na številnih zmenkih s pomembneži iz filmskega sveta, tudi z Johnom Payneom in Rossom Hunterjem. Zmeraj je imela sloves dobrega dekleta, kljub njenim diametralno nasprotnim vlogam na platnu. Nekaj časa, v letih po smrti svoje žene Carole Lombard, je bil njen stalni spremljevalec Clark Gable. Kralj MGM je Audrey iskreno občudoval in užival v njeni družbi. Nekoč sta skupaj obiskala zabavo, na kateri se je Lana Turner spogledovala z njim in mu razkazovala svoje diamante. Na Audrey so naredili precejšen vtis, kar je tudi opazil. »Ti imaš nekaj veliko pomembnejšega,« ji je rekel, »ti imaš dragulje v sebi«. Gable jo je celo zasnil, a ga je Audrey zavrnila, želela si je nekoga izven filmskega sveta.

Ko je nastopala za ameriške vojake v Koreji je spoznala kirurga, dr. Lea Freda. Čez nekaj časa sta se slučajno srečala v losangeleški veleblagovnici. Medtem je postal pomočnik dekana na medicinski fakulteti lokalne univerze. Poročila sta se leta 1953 in leto kasneje se jima je rodila hči Mary Elizabeth. Družino je postavila na prvo mesto in kariero umaknila na stranski tir. Občasni nastopi na televiziji so ji omogočali ravno dovolj fleksibilnosti za sproščeno družinsko življenje. Nikoli ni

ničesar obžalovala, nasprotno, doživela je tisto, kar se je izmaknilo marsikateri filmski divi: dolg in srečen zakon, materinstvo in vnuce.

Vedno znova se je pojavljala v TV vlogah, vse do konca 80. let. Igrala je v dveh nanizankah in njena soigralca na malih zaslonih sta bila med drugimi Joseph Cotten in Clint Eastwood. V maloštevilnih filmih je imela v glavnem manjše vloge. Njena najbolj znana TV vloga je bila tista medicinske sestre Wilcox v popularni nanizanki **Medical Center** (1969–1976). Leta 1987 se je pri sedemdesetih upokojila, po gostujoči vlogi v popularni nanizanki **Umor, je napisala** (Murder, She Wrote, 1984–1996) s svojo nekdanjo kolegico pri MGM, Angelo Lansbury.

Njeno filmsko pojavnost so ponovno odkrili v 90. letih in sledili so številni intervjuji, v katerih se je rada razgovorila o svojem delu. Njen mož je umrl leta 1995. Zadnja leta je živela v oskrbovani stanovanjski sozeski, imenovani Motion Picture and Television Country House and Hospital. Lani je doživela srčno kap in decembra umrla zaradi zastoja srca. O njeni smrti so poročali vsi večji ameriški mediji.

Film noir je predstavljal temno stran holivudskega ameriškega sna. Ustvaril je novo žensko ikono, ki je bila odločna, poželjiva in nevarna. Audrey Totter, igralca slovenskih korenin, je bila nadarjena ustvarjalka, ki je s svojimi filmskimi vlogami pomagala utrditi to podobo in pustila trajni pečat kot ena najbolj privlačnih in očarljivih žensk na velikem platnu.

Vitomil Zupan z ženo Nikolajo

ALENKA PUHAR

Alenka Puhar

# »» Kriminalna kariera «« Vitomila Zupana

Odlomek iz knjige *Važno je priti na grič* (biografija, dokumenti, novele, pričevanja), ki bo pri založbi Mladinska knjiga izšla januarja 2014, ob stoletnici rojstva Vitomila Zupana.

FOTO  
Holynski

POSREČENO

ZA UVOD BI BILE NAJBOLJŠE TRI KLASIČNE POLICIJSKE FOTOGRAFIJE – EN FACE, PROFIL IN POLPROFIL. AMPAK TEH FOTOGRAFIJ NI (ALI JIH ŠE NI BILO MOGOČE NAJTI), ČEPRAV SO BILE ZANESLJIVO POSNETE – DNE 31. AVGUSTA 1948, V ZAPORU NA POLJANSKEM NASIPU V LJUBLJANI. NO, NE MANJKAJO SAMO ZUPANOVE, TEMVEČ NASPLOH VSI ARESTANTSKI POSNETKI TISTE DOBE.

A ko bi poniknile samo fotografije! Nikjer ni osebne spisa obsojenca Vitomila Zupana ali, z drugimi besedami, njegove kazenske kartoteke, to je tistih listin, ki pričajo o prestopanju kazni – kdaj jo je nastopil, kje, kam je bil premeščen, v kakšnem stanju, kaj in kje je delal, če in kdaj in kako je bil kaznovan, kako je potekala prevzgoja in kakšen je njen rezultat ... Ne ve se, zakaj tega spisa ni, a izginil je. Imena in kartona Vitomila Zupana tudi ni v kartoteki političnih zapornikov, ki so jo poleti 2007 slučajno našli v kleti ministrstva za pravosodje (tam tudi ni kartonov njegovih treh soobtožencev).

Skoraj bi se dalo reči, da bi imel Vitomil Zupan težave, če bi hotel danes uveljavljati status preganjane osebe (v skladu z zakonom o popravni krivic, sprejetim jeseni 1996), saj so si člani te komisije ustvarili sloves hude zahtevnosti.

Kaj torej priča o kriminalni karieri Vitomila Zupana?

Vpis v *Knjigo pripornikov*, ki so jo vodili v Centralnem zaporu Ozne. Na Poljanski nasip ob Ljubljani so ga pripeljali 31. avgusta 1948, dobil je zaporedno številko 4673. Tedaj so aretirali tudi njegovega prijatelja, sedem let mlajšega Dušana Pirjevca. Oba so zaprli zaradi »klevetanja ljudske oblasti«, ju dolgo in temeljito zasliševali, nato pa februarja 1949 poslali »na sodišče«, se pravi v sodni zapor na Miklošičevo 9, in na proces. Hkrati sta bila tja poslana še Jože Brejc (ali Jože Javoršek) in Simona Dolenc, soobtoženca na istem procesu. Na tej točki dokumentov ne manjka več. Sodni spis je zelo obsežen in v njem so najrazličnejši papirji: nekaj zajedljivih pesmi na račun pomembnih mož, v rokopisu in v pretipkani obliki. Zapisniki obsežnih zaslišanj, v prečiščeni verziji – pretežno Zupanovih, a tudi Brejčevih, Pirjevčevih in Dolencčev. Fotografije Zupanovega stanovanja s sledovi streljanja. Zbirka političnih vicev. Obtožnica in sodba okrožnega sodišča pa

sodba vrhovnega sodišča. Nekaj pritožb zagovornikov. V sodnem spisu je tudi veliko poznejših dokumentov, nastalih zlasti med prizadevanjem potomcev za rehabilitacijo oziroma za razveljavitev procesa (to se je dogajalo v obrokih). Vmes je nekaj karakteristik, zavrnitev prošenj za znižanje kazni, pa tudi delnih odobritev in podobnega.

Kar v sodni spis ni vključeno – in mogoče ne eksistira – je zapisnik s sojenja. Ni ne magnetograma niti vsaj kratkega poročila ali povzetka dogajanja. Zato ni mogoče preveriti raznolikih, tudi slikovitih govoric o tem, kako je potekalo sojenje, ki je bilo najprej odprto za (izbrano) javnost, nato pa hitro zaprto, kdo je kaj govoril in pričal in priznal, kako so se obsojenci držali, kako so bili videti, kaj se je dalo zaslužit o prestanih, pol leta trajajočih mukah, kaj se je dalo uganiti o njihovih medsebojnih odnosih, kako so nastopali branilci ... Ker tudi v časopisih ni bilo nobenega poročila o procesu, čeprav je šlo za znane, kar razvpite mlade ljudi, ki so jim pred aretacijo napovedovali bleščečo prihodnost, je za dolgo ostalo skrivnost, kaj se je pravzaprav zgodilo, česa so jih dolžili, za kaj obsodili.

Ta osupljivi molk tiska in radia je bil v velikem nasprotju z dogajanjem šestnajst let prej, ko se je pravzaprav začela kriminalna kariera Vitomila Zupana. Razlike povedo marsikaj o radikalnem prelomu v družbi, ki se je zgodil s komunističnim prevzemom oblasti.

### Izzivalec in prestopnik

Maja 1932 se je v Gregorčičevi ulici v Ljubljani zgodila huda nesreča, ki je vzela eno mlado življenje in trajno zaznamovala drugo. Vitomil Zupan je ustrelil prijatelja Fedorja Senekoviča. Po nesreči, med izzivalno, objestno igro, kot je ugotovila preiskava in potrdilo sodišče. S staro, pokvarjeno pištolo, sposojeno pri prijatelju. Ker je imel Zupan šele osemnajst let, je bil obsojen le na kratko pogojno zaporno kazen zaradi malomarnega ravnanja z orožjem in torej ogrožanja varnosti. Vsi trije dnevnikarji, ki so tedaj izhajali v Ljubljani, so temu posvetili veliko pozornosti. Le kako ne bi – v mirnem majhnem mestu je bil ta uboj prava senzacija. Vsi časopisi so uporabili isti vzorec – opis dogodka, poročilo o preiskavi, poročilo o pogrebu in sodnem epilogu. Tako so v *Jutru* najprej 10. maja 1932 naznanili »Dijaška tragedija s samokresom«, v podnaslovu pa

je stalo, da je »v usodni neprevidnosti včeraj mlad dijak ustrelil svojega tovariša – Globoko sočustvovanje z nesrečno družino«. Naslednjega dne so opisali policijsko preiskavo in prve ugotovitve, tretji dan pa poročali o žalostnem pogrebu ter o tem, da so krivca izpustili s policijske postaje in njegov primer predali sodišču. Vsi časopisi so uporabljali isti slog in ton poročanja, ne glede na politično usmerjenost. Sem in tja so si prišli navzkriž pri »branju« kakšnega izraza na obrazu, vsi pa so bili pretreseni, lahko bi rekli dostojni in sočustvujoči – tako z žrtvijo kot s storilcem in z obema družinama.

To sočustvovanje Vitomilu Zupanu ni dosti pomagalo. Za vse življenje je bil v očeh rojakov zaznamovan kot »tisti, ki je ustrelil prijatelja«, seveda pa je bil še huje zaznamovan sam pred sabo. Najprej je pred notranjimi mukami in zunanji očitki pobegnul na morje, v vse mogoče pustolovščine, popivanja, izzivanja. Nato se je obdal z oklepom številnih obrambnih mehanizmov – mešanico odkrite in prikrite napadalnosti, posmeha, temnega byronovskega sloga, treninga boksa ... Pričakovane očitke je rad vnaprej odbijal s samooznakami huligan, prahuligan, gangster in podobno. O samem dogodku pa ni maral govoriti oziroma se je vprašanem o tem ostro postavljajl po robu. Javno je o njem prvič spregovoril šele v poznih letih, v seriji »Moja mlada leta«, ki jo je leta 1977 objavljajl tednik *ITD*.

Uboj oziroma nesreča s smrtnim izidom maja 1932 je pomemben delikt tudi zato, ker ga je tožilstvo leta 1948/49 pošteno izkoristilo, v svojo korist in v obtoženčovo škodo. Prav je prišel, ker je v marsičem ustrezal marksističnim pogledom na kriminaliteto: zločini so vzročno povezani z naravo družbenega sistema, zato je jasno, da krivični družbeni red kvari ljudi in ustvarja zločince. Zupan je bil označen za človeka, pokvarjenega od mladosti, in med preiskavo so dodobra pretresli njegovo življenje, z vsemi stvarnimi, domnevnimi ali le verjetnimi delikti vred. Hkrati so z ostro kritiko »premile kazni« obračunali tudi z meščanskim sodstvom in napovedali ostrino novega, revolucionarnega sodstva.

Med primerjave vrednimi potezami, ki prihajajo na misel, je tudi odnos do orožja. Če sta policija in sodnija leta 1932 usmerili pozornost v to, od kod fantu strelno orožje, kdo mu ga je dal ali posodil, zakaj, ali je vedel, v kakšnem stanju je, (in o tem so zaslišali

več ljudi) ter v končni fazi storilca kaznovali za ogrožanje javne varnosti, se poldrugo desetletje pozneje za to ni nihče zmenil. Med preiskavo leta 1948 se je pokazalo, da je Zupan vso svojo partizansko dobo in po njej rad streljal, tudi za zabavo oziroma kar tako, zlasti v pijanosti; s tem so nato dokazovali njegovo moralno pokvarjenost in agresivnost. Nikdar pa se ni postavilo vprašanje, kako to, da ima nekdo še tri leta po koncu vojne orožje ... Pravzaprav, kako to, da država dopušča, da ima toliko ljudi še vedno orožje. Zupan je bil uslužbenec na radiu in pisatelj – za kaj neki je potreboval pištolo in celo brzostrelko?!

Javna skrivnost je, da je bilo po drugi svetovni vojni zelo veliko nesreč z orožjem, saj je bilo orožja v zasebni ali nikogaršnji lasti bistveno več kot nekoč in je bilo lahka dosegljivo. Ne gre samo za odvržene in najdene granate, naboje in bombe, ki so pohabili in pobili mnogo radovednih fantov, ki se težko uprejo raziskovanju orožja. Nekaj let po vojni so v delovnih brigadah mladim ljudem, tudi mladoletnim, dajali orožje za stražo. Veliko je bilo prenapetih junakov, ki so celo v šolo hodili s pištolo v žepu, to je bilo znamenje prestiža. Strelno orožje je bilo zvečine slabo, nezanesljivo, včasih se je sprožilo ob neznatnem udarcu, drugič je zatajilo. Veliko je bilo nesreč (a o njih ni uradnih podatkov). Marsikateri partizan je ohranil svoje orožje in mnogi so se vedli natanko tako kot Zupan. Kadar so bili jezni, obupani, prevarani, pijani so začeli groziti, rohneti in tudi streljati. Nekaj si jih je s tem ustvarilo povojno slavo, skoraj enakovredno vojni – Stane Semič Dak, recimo, ali Vasja Ocvirk. Prestrašeni ljudje so govorili o partizanski bolezni. In tudi tisti partizani, ki pravzaprav niso sodili v to kategorijo, so se za večji učinek radi zatekali k rožljanju z orožjem; tule je prizor iz začetka 70. let:

*»Začel se je dreti na ves glas, da je donelo po vsej hiši: 'Jaz imam partizansko spomenico, imam brzostrelko, imam pištolo, bom vse to prinesel sem in naredil red v tej bajti, če ne drugače, s pištolo!'«* (Avtor vinjete je Milan Ljubič, portretiranec je Bojan Štih, novi šef Vibe, prepir pa se je vnel zaradi kočljivega posnetka Edvarda Kocbeka; Ljubič je deset let prej posnel veliko umetnikov, tudi Vitomila Zupana.)

Med najbolj pretresljive nesreče z orožjem spada smrt dveh fantov, Jorga in Ire Tavčarja. Zgodila se je konec poletja 1948,

ko so Zupan in njegova družba začenjali življenje na hladnem. Ustreljena sta bila iz ene najuglednejših slovenskih družin, sinova dveh priznanih zdravnikov, dr. Igorja Tavčarja in dr. Anče Konvalinka Tavčar. Oba sta bila dijaka klasične gimnazije in še mladoletna, Jorgu je manjkalo nekaj mesecev do 18. leta, mlajši jih je imel 14. Po govoricah sodeč – saj drugega ni na voljo – je starejši ustrelil mlajšega, potem pa se ustrelil še sam; z očetovim orožjem; ali s partizanskim ali z lovskim, ni znano. Zanesljivo je le to, da so 23. septembra 1948 v domači hiši sredi Ljubljane našli dve trupli.

Njuna strašna smrt je v tem kontekstu vredna nekaj besed, saj marsikaj pove o času. Najprej o molku. Po revoluciji, ki jo je s prevzemom oblasti izvedla komunistična partija, so se popolnoma spremenili pogledi na tisk in njegovo vlogo. Začeli so veljati novi nazori o tem, kaj sploh je novica, o čem se informirajo ljudje in kako. S prevlado historičnega materializma so obveljali tudi posebni nazori o kriminaliteti; kriminalci so veljali za žrtve krivičnega družbenega reda, kriminal, kolikor ga je v novem, socialističnem družbenem redu sploh še bilo, pa je bil pripisan »ostankom starega sistema«. Zato časopisi o zločinih in o družbeni patologiji dolgo niso pisali, če že in kadar že so, pa so merili in skrbno izbrane tarče.

V nasprotju z nizom člankov, ki so maja 1932 obravnavali dejanje Vitomila Zupana, njegovo žrtev in odziv države na to, Jorg in Ira Tavčar nista dobila nobenega poročila, natančneje rečeno, javnost ni dobila nobene informacije o njuni nasilni smrti. Noben časopis ni objavil niti vrste o tem, kaj se je ali naj bi se bilo zgodilo, niti tega, ali je bila uvedena preiskava in kaj je dognala. Medtem ko so bili v Zupanovem primeru objavljeni vsi ključni elementi nesreče – kdo so bili akterji, kakšne so bile okoliščine, kakšno in čigavo orožje, kako se je odzvala policija, kako je bilo okvalificirano dejanje, kaj je odločila sodba, navsezadnje tudi informacija o pogrebu – so se v veliko hujšem primeru Tavčar vsi časopisi vedli tako, kot da se ni nič zgodilo. (Tak je bil standardni vzorec vedenja še za celo vrsto drugih dogodkov in pojavov.) Ljudem je preostalo samo ugibanje, ali je šlo za navadno nesrečo, bratski spor, uboj, ki bi se ga dalo povezati s političnimi turbulencami (zaradi silovitih lomov ob sporu med sovjetsko in jugoslovansko partijo, na primer). In skupaj

z ugibanjem se jim je oblikoval še sklep (o katerem so morali molčati), da si je nova elita med mnogimi privilegiji pridobila tudi varnost pred vdori v zasebne tiske in pred škandali. Fanta sta namreč bila sinova zdravnikov, ki sta se zaradi partizanstva in dela za OF zlahka uvrstila v zgornji sloj nove družbe, za seboj pa sta imela znamenite prednike z imeni Tavčar, Kersnik, Konvalinka ...

Še ena razlika: po prvi svetovni vojni je bila očitna huda zaskrbljenost zaradi velikih družbenih sprememb, nato tudi zaradi gospodarske krize in s tem domnevno povezanih negativnih pojavov. *»Res je naša mladina po vojni vsa drugačna, kakor je bila pred vojno. Ona je zdaj vse preveč pohlepna po užitku, kaže premalo resnosti. Strahovito je število slabih uspehov v šoli,«* je pisal Slovenec po »dijaški tragediji« Zupan-Senekovič, iz revije *Zdravje* pa povzel še: *»Zadnje čase so postali samomori izredno pogosti, zlasti med mladino, in skupni samomori.«* Jutro pa je nekaj dni pozneje trdilo, da je *»manjja samomorov prešla iz mest tudi na deželo«*. Časopisi so opažali porast nezgod iz malomarnosti, v tujini tudi atentatov, denimo atentat na francoskega predsednika v Parizu in na vidnega politika v Sofiji prav v tem maju.

Po drugi svetovni vojni take zaskrbljenosti ni opaziti. Podatkov o nasilju, nesrečah, samomorih, mladoletni delinkvenci ne objavljajo. (Vse to se javno prizna kot problem šele okoli leta 1960.) Članki o mladini so afirmativni, spodbudni, polni občudovanja; težko je ločiti, kdaj govorijo o dejstvih in kdaj gre za propagando. Pozdravljajo borbenost, čvrsto odločenost, usmerjeno sovraštvo ...

Nesrečna Tavčarjeva fanta sta v črno-beli obliki dobila samo dva neznatna drobca v spomin na svoje življenje in smrt: dve žalostni, pa hkrati grozljivi osmrtnici. V tistem času je *Slovenski poročevalec* pri osmrtnicah še dovoljeval uporabo križa in starši so to možnost izkoristili. V nedeljo, 26. septembra 1948, so pod križem objavili:

*Klic nemile usode nama je vzel najina ljuba, ljuba sinova*

*Jorga in Igorja Tavčarja*

*Trupli ležita v kapelici sv. Andreja na Žalah in bosta v ponedeljek, 27. septembra, ob 10h dopoldne po blagoslovitvi prepeljani na Visoko in položeni ob 11h v rodbinsko grobnico.*

*Prosva tihega sožalja*

*Dr. Igor in Anča Tavčar*

Osmrtnico pa so objavile tudi dijaške družbenopolitične organizacije na Klasični gimnaziji (aktiv LMS, grupa SKOJ in celica KPJ), ki so izkoristile priložnost za strumno politično propagando. Ta osmrtnica je bila opremljena z zvezdo, starejši fant je bil označen za skojevca, mlajši za člana Ljudske mladine in sošolci so prisegli: »Ohranili ju bomo kot svetel vzgled, kako se je treba nenehno boriti za socialistično bodočnost...« – S smrtjo?! Z ubojem?! S samomorom?!

### Subverzivnost seksualnih anarhistov

Toda tožilec (ali pa organi državne varnosti) se je odločil nasilna dejanja in strahovanja odriniti v ozadje. Tudi politični vici, ki so bili formalni povod za aretacijo Zupana in Pirjevca, so med preiskavo zgubili nekaj pomena. V ospredje je nenadoma stopilo spodkopavanje države s seksom! Nenehno, a resnično. Zelo verjetno edini tak primer v neslavni sodni praksi ljudskega ali socialističnega sodstva. Za obsojence pa trajen madež. Te preiskave in obsodbe so »prizadele bistvo moje osebnosti,« je grenko ocenil Jože Javoršek, »napravile pa so mi hkrati takšno škodo, da je še do danes nisem mogel odkidati«. Svojemu preiskovalcu je čez trideset let (v literaturi) očital:

»Neke noči ste namreč začeli z brskanjem po mojem najintimnejšem erotičnem življenju. Hoteli ste vedeti vse: kdaj sem imel prve spolne odnose, kako opravljam erotični obred (kar sem moral pokazati na tleh), kje, kdaj, kako, kolikokrat in v kakšnih okoliščinah sem se združil z drugačnim človeškim bitjem. In kaj vse sva počenjala z Volkom.«

Enako se je dogajalo drugim trem. Po polletnem trudu je bilo sklenjeno, da so stvari vredne dominantnega mesta v obtožnici, Okrožno sodišče v Ljubljani pa je temu seveda pritrdilo, zato se je prva točka sodbe glasila:

»Obtoženi Zupan Vitomil, Brejc Jože in Dolenc Simona so od osvoboditve dalje pa vse do aretacije tvorili skupino za izvrševanje zločinov zoper javno moralo; v tem namenu so organizirali skupinske spolne orgije, spolno izživljanje v takozv. 'trikotu' z osebami, ki so jih drug drugemu dovajali in predajali, izvrševali te spolne orgije na način, ki ni v skladu z normalnim fiziološkim udejstvovanjem spolnega nagona...« in tako dalje, precej tudi v latinščini.

Nato je zadevo pretreslo še vrhovno sodišče. Bilo je kritično do okrožnega, češ da »ni pravilno izmerilo družbene nevarnosti« teh erotičnih avantur, v katerih nastopa celo nekaj homoseksualnosti. »Seksualna anarhija, katere apostoli so bili prvi trije obtoženci z Zupanom na čelu, je tipičen pojav zapadnjaške dekadence, je pojav razkroja kapitalistične miselnosti in morale in razkroja kapitalistične družbe sploh. Visoka stopnja družbene nevarnosti tega pojava, ki je v popolnem nasprotju z našo družbeno stvarnostjo [...] Moralna trdnost tudi na področju spolne morale je neobhoden pogoj, da bomo imeli take ljudi, ki [...] Imperialistična reakcija v borbi proti [...] Pogrezanje v razvrat in nemoralo [...] ugodna tla za širjenje zločinstvenosti proti državi,« je rohnal Silverij Pakiž. Vrhovno sodišče je zato vsem zvišalo kazen (z izjemo Dušana Pirjevca, ki je bil obsojen samo zaradi političnih vicev oziroma protidržavne agitacije).

Marsikaj bi se dalo povedati na rob pogledom o zahodnjaški dekadenci in razkroju morale v kapitalizmu ter s tem samooznaki socializma kot asketske, skrajno zadržane družbe ... Proklamirano sovraštvo do seksa je prav v času procesa proti Zupanu in drugim trem doživelo znamenito literarno upodobitev – v Veliki Britaniji je izšel črni roman 1984 Georgea Orwella, ki je potlačitev ljubezenskih čustev in spolnosti vzročno povezal s privržnostjo Partiji in uklanjanjem diktaturi. Ej, ko bi Zupanu v celico lahko dostavili to knjigo ...! Seveda so pomembni tudi pravni vidiki; družba, ki se je postavljala s svojo naprednostjo, se je vedla kot skrajno konservativna, za nameček pa v paragrafih kazenskega zakonika sploh ni imela zapisanih večine deliktov, ki sta jih oba tožilca tako bobneče obsojala; nikjer ni imela definirano, kaj je pravzaprav orgija, kako se spolno občevanje deli na normalno in nenormalno, zakaj bi bilo protizakonito brati stari, še predvojni *Leksikon seksualnosti* (v nemščini) in podobno. Na nekaj pravnih spodrsrljavov so opozarjali tudi odvetniki, a čisto brez haska; zastonj so se spraševali, recimo, kakšna skupina neki je to, ko je eden od njih skoraj vsa zadnja tri leta preživel v Parizu?!

Ta v erotično in seksualno življenje započena radovednost se je zdela čudna in nesprejemljiva celo nekaterim veteranom komunističnega gibanja, ki česa takega niso bili vajeni niti v »gnili« in »farški« predvojni Jugoslaviji. Tako je Ivan Kreft, ki je sodil med

najbolj zavzete raziskovalce usode tako imenovanih dachavcev (to je velike skupine komunistov, ki so jih leta 1948/49 obsodili kot »gestapovce«, družilo pa jih je, da so bili med vojno v nemških koncentracijskih taboriščih), osuplo obstal pri podatku, da so Oskarja Juraniča zasliševalci obtoževali, »da je preveč menjal ženske. Taka obtožba mladega človeka je pravi absurd. Današnja mladina take obtožbe sploh ne more razumeti. Zase lahko povem, da me je stara jugoslovanska policija zasliševala vsaj petdesetkrat, pa me nikoli ni vpraševala o nobenih intimnih zadevah.«

Še bolj čudna, a hkrati zelo razumljiva je naslednja poteza obsodbe. V 3. točki sta bila Zupan in Brejc obsojena, da »sta nepoklicanim osebam izdala podatke o posebnih zaupanih nalogah, ki sta jih prejela od organov oblasti in ki po svoji vsebini predstavljajo posebno varovano državno tajnost,« s tem pa sta »ogrozila zunanjo in notranjo varnost države«. Za kaj gre? »Posebne naloge« so pomenile kratko malo obljubo opazovanja in ovajanja – no, poročanja. Tako Brejc kot Zupan sta v to privolila, toda oba sta okolici relativno kmalu dala vedeti, da sta v navezi z Ozno/Udbo; če doslej znani podatki ne varajo, je Zupan to »izdal« zelo hitro, tako rekoč objestno in v okajenem stanju, Javoršek pa bolj po nesreči, čez čas. Kako je bilo s Pirjevcem, ni jasno, a njegov položaj je bil pred aretacijo tako pomemben in na daleč viden, da pritlehnih poslov za Udbo niti ni mogel opravljati. (Zanimivo je, da Simoni Dolenc tega niso mogli niti dati v obtožnico, kaj šele v sodbo, pa čeprav je bila edina aretirana, ker »je po osvoboditvi vzdrževala zveze z osebami, ki so prihajale iz inozemstva, ter je na osnovi tega podan sum, da je s temi imela ilegalne stike,« in torej osumljena, da dela za neko obveščevalno službo.) A o tem se ni nikdar veliko govorilo, saj se vsi najraje izognemo mučni temi – da se je namreč socialistični projekt začel z množičnim izsiljevanjem provokatorsko-poročevalskih nalog od ljudi ...

Vsekakor je bila sodba sestavljena tako, da je seksualno postavljala v prvi plan, politično v drugega, pa je bilo zato njeno političnost zmeraj možno zanikati – lepa ilustracija perversnosti. Še stavek o zamolčanem delu kazni ... Takoj po obsodbi so družini Zupan vzeli stanovanje. Nika Dolenc se je z dvema malima otrokoma zatekla k staršem. Junija 1949 so aretirali tudi njo.



Pavla Jesih,  
foto: Slovenski planinski muzej

ANDREJ E. SKUBIC

57

# Pavla Jesih in njen prepad

Andrej E. Skubic

TEATER

V SLOVENSKEM MLADINSKEM GLEDALIŠČU IGRA OD DECEMBRA 2013 PREDSTAVA PAVLA NAD PREPADOM, KI TEMELJI NA ŽIVLJENJU PAVLE JESIH, ZNANE PREDVOJNE ALPINISTKE IN KINEMATOGRAFSKE PODJETNICE. KER JE BILA NJENA ZGODBA TOLIKO LET PO KRIVICI ZAMOLČANA IN KER JE PREDSTAVA V PLANINSKIH KROGIH PONOVO OBUDILA ZANIMANJE ZANJO, JE PRAV, DA SE TUDI V REVJI EKRAN SPOMNIMO NJENIH ZASLUG ZA RAZVOJ SLOVENSKE KINEMATOGRAFIJE.

Pavla Jesih (1901–1976) je postala najprej znana kot vrhunska alpinistka, ob boku Mire Marko Debelak (1904–1948) ena prvih žensk na svetu, ki so se moškim enakopravno, kot prve v navezi lotevale najzahtevnejših prvenstvenih plezalskih smeri. Med letoma 1926 in 1934 je v Julijcih začrtala vrsto smeri, ki so še z današnjo, mnogo naprednejšo opremo hud preizkus za marsikaterega plezalca. Po usodnem padcu v steni Mojstrovke leta 1934 z več zlomi, med drugim kolena, je za vrsto let opustila najzahtevnejše plezalske podvige in se preusmerila k drugačnim vrhovom.

Kot hči premožne trgovsko-mesarsko-gostinske družine, v katere cvetočem podjetju je delala dotlej, se je namenila lotiti za družino novega posla – kinematografije. Z začetnim vložkom očeta in matere je v času pred in med drugo svetovno vojno v nekaj letih postala lastnica največje verige kinematografov v Sloveniji: začela je s kinom Metropol v Celju (1936; ta danes še edini – po pestrih vmesnih intermezih – nadaljuje njeno tradicijo neodvisnega art kina), sledili so kino Union (konec 1937, v današnjem Celjskem domu; ne gre ga zamenjevati z ljubljanskim Unionom, katerega najemnik je bil drugi lik iz drame, Milan Kham), ptujski kino Royal (1939, tedaj v stavbi Nemškega društvenega doma; danes mestni kino Ptuj) in končno ljubljanski »elitni kino« Matica (1940, v stavbi današnje Filharmonije), pa še sezonski kino v Dobrni. Družinski vložek v kinematografsko podjetje je obilno pomnožila ne le z zvezami, temveč tudi z za tiste čase izjemnim občutkom (kaj ni Boštjan Hladnik prav v njenem kinu preživel gimnazijskih let in dobil od nje v dar odslužen Matičin kinoprojektor?) in poznavanjem svetovne kinematografije.

In vendar se je zgodilo, da se članek o njej v knjigi *Pozabljena polovica* konča z navedkom: »Pokončno cenjo je ohranjala zgolj za ceno

zaprto vase. Razmere so jo silile v skromno življenje, razmeroma veliko je potrošila le še za krmo golobov na ljubljanskem Starem trgu in za cigarete.« Kako se je to zgodilo – in tudi to, da podatkov o njeni karieri v zgodovini slovenske kinematografije praktično ni najti? Ko sem se med raziskavo za dramo obrnil na Zdenka Vrdlovca, je poznal komajda kaj več kot njeno ime. Kam je vse poniknilo? Seveda, po vojni so bili zasebni lastniki kinematografov razlaščeni – a vseeno? V knjigi enega glavnih akterjev takratnega dogajanja, Franceta Brenka, *Slovenski film, dokumenti in razmišljanja* (1980), je omenjena s skopimi stavki – tudi o razlastitvi, vendar naj bi bil odnos Državnega filmskega podjetja, katerega direktor je bil Brenk, »vsemu navkljub korekten«. A intrigantno zveni, da so oblastniki »v boju za podržavljenje kinematografov[...] odnesli prenekatero rano in je bilo njihove posledice čutiti vsaj še leta 1971 na gledališko-filmski akademiji«. Le za kaj je šlo?

Vrsta naključij in povezav me je kot avtorja pripeljala do informacije, ključne za razvoj drame: Zgodovinski arhiv Ljubljana, Fond Okrožno sodišče v Ljubljani, Ko 689/46. Kazenski spis Milana Khama in Pavle Jesih. Po vrsti skromnih najdb po drugih arhivih se je v tem dosjeju razodela drama plezalke, ki pleza proti prepadu. Po strmenju v to materijo – prijave, ovadbe, zagovore, sodbe, pritožbe, tožbe – je bilo treba le še nekaj strukturnega premisleka in tragedija je bila na dlani.

**PAVLA JESIH JE BILA AMBICIOZNA, IZOBRAŽENA, PODJETNA ŽENSKA, KI SE NI OZIRALA NA DRUŽBENE PREGRADE; STRUPENEGA JEZIKA, A IZJEMNO EMPATIČNA; PRIJATELJICA ŠKOFOV IN KOMUNISTOV; ŽENSKA, KI SE JE ZAVEDALA SVOJE MOČI IN JO JE BILA PRIPRAVLJENA UPORABITI ZA TISTO, KAR SE JI JE ZDELO PRAV.** Nekoč je bil ta »prav« omogočanje preživetja radikalcem, ki so jih vlačili po kaznilnicah predvojne Jugoslavije; v določenem trenutku je bil ta »prav« preživetje slovenskega naroda in kulture in s tem narodnoosvobodilni boj. Med vojno je izdatno podpirala OF, ilegalce in begunce – skoraj do bankrota svojega podjetja. Potem pa se je znašla v svetu revolucionarjev. Ko sem v Trubarjevem antikvariatu med iskanjem podatkov o Pavli povsem slučajno našel Brenkovo knjigo, sploh nisem imel pojma, da mi je prišel v roke izdelek Pavline Nemezis.

France Brenk je bil leta 1945, ob srečanju s Pavlo, star 33 let (Pavla 44). Bil je intelektualec, član OF, med vojno interniran, po kapitulaciji Italije partizan, član Agitpropa in organizator njegove fotosekcije. Po vojni se je z vsem idealizmom in entuziazmom lotil projekta ustanovitve DFP, ki je zanj pomenil ustanovitev slovenske nacionalne kinematografije. Naloga je bila ambiciozna, saj slovenske filmske produkcije pred drugo vojno skoraj ni bilo. Filmi kot *V kraljestvu zlatoroga* (1931, Janko Ravnik) in *Triglavske strmine* (1932, Ferdo Delak) pač niso presegli vrednosti kuriozitet. Brenk pri tem namenu ni imel težav z drobnimi lastniki kinematografov, raztresenimi po vsej Sloveniji, ki so bili pripravljene podjetja odstopiti za majhno odškodnino in službo v državnem podjetju. Težave je imel z dvema največjima igralcema na tem področju, Milanom Khamom in Pavlo Jesih. Oba sta imela s svojimi podjetji lastno vizijo.

Čeprav je Brenk Pavlo v okviru DFP sprva angažiral (10. maja 1945 jo je poslal v Trst, da organizira slovenski kino), jo je že dva tedne kasneje s funkcije odslovil. Pavla – ki je opazila, da se njene kinematografe pri distribuciji sistematično sabotira – je sprva sumila, da gre za intrige predvojnih konkurentov, a bilo je huje. Že z zavestjo, da se nekaj pripravlja, se je komaj mesec in pol po koncu vojne, 26. 6., z velikim zaupnikom Jožo Čopom vendarle odpravila na svojo življenjsko plezarijo v severno steno Triglava, ki tvori tudi hrbenico predstave v SMG. Ko sta se odpravljala proti steni, sta pričakovala le rekreacijsko plezanje po letih prisilnega životarjenja v Ljubljani, a za Pavlo je prav ta vzpon tisti, s katerim se je vpisala med slovenske alpinistične mite. Več kot deset let zaradi zdrobljenega kolena ni plezala prvenstvenih smeri, in čeprav je zaradi slabe kondicije po dveh nočeh v steni v obupnem vremenu sprva omagala, je nazadnje, kot pravi legenda, »izplezala sama«. Zdi se, kot da ji je ravno občutek ponovne ogroženosti dal tisto kljubovalno moč, da izzove življenje samo.

Vsi državni ukrepi proti Pavli Jesih so bili, kot kaže sodni spis, sproženi s strani Franceta Brenka, ki ni našel drugega načina, kako se znebiti obeh kljubovalnih lastnikov vodilnih kinov. Teden dni pred odhodom Pavle in Čopa nad Steber je bil pred sodiščem narodne časti zaslišan Kham, ki razen različnih opravljanj



Pavla nad prepadom, foto: Peter Uhan

o njenih poslovnih metodah ni želel o Pavli povedati nič res kompromitirajočega. Brenk je 14. 7., dva tedna po Pavlinem zmagovitem izplezanju, proti njej in Khamu vložil prijavo s citiranjem istega zapisnika (zanimivi časi, ko so direktorji državnih umetniških podjetij imeli poljuben dostop do sodnih zaznamkov), vendar močno razširjeno z lastnimi, pikantnejšimi dodatki. Obtožbe so se nanašale na domnevno sodelovanje z okupatorjem med vojno, celo simpatiziranje z nacizmom že pred vojno. Pavla je bila 31. 7. zaslišana, na Khamove opazke se je odzivala z enako mero, Brenkove dodatke pa argumentirano zavrnila in se sklicevala na lastna tveganja za pomoč OF; 23. 8. je sodišče narodne časti postopek proti njej ustavilo.

A v tem času je spor med Pavlo in Brenkom prešel na novo raven: začela se je odkrito upirati njegovi avtoriteti, še sploh po tem, ko so ji okrožna sodišča dosodila vračilo od Nemcev zaplenjenih kinov na Štajerskem. Spor je dosegel vrhunec zaradi državnega neplačevanja cenzorskih projekcij v kinu Matica in njene odločitve, da neplačevanje

kompenzira s pridržanjem prihodkov od dveh komercialnih filmov. Brenk je kot direktor DFP za kazen ustavil dobavo filmov Matici, konec novembra pa je proti njej vložil drugo prijavo, tokrat na okrožno sodišče, z bolj ali manj enakimi obtožbami kot prvič.

Tokrat je bilo ukrepanje usodnejše: že 7. 12. je sodišče odobrilo predlog, da Matica zaradi preiskave preide pod začasno državno upravo. Ko je bila 19. 1. 1946 začasna uprava neposredno dodeljena Brenkovemu podjetju, se je Pavla znašla na cesti, s prepovedjo vstopa v poslovne prostore. To je zadoščalo; naslednjega pol leta se ni premaknilo nič: Pavlo so imeli »v paci«.

V tega pol leta se začne padec Pavle Jesih. Ni se uklonila. Plezalski kolega, doktor prava, v novi vladi gospodarski minister (tudi upravnik Železarne Jesenice, kjer Čopu ponudi službeno napredovanje, a ga ta zavrne) in po vojni dolgoletni predsednik Planinske zveze Slovenije, se ne zmeni za njene obupne prošnje za pomoč; ne sprejme je niti v pisarno. Zanj se zavzame drugi soplezalec,

načelnik pravnega oddelka Komisije za upravljanje narodnega premoženja, ki uspe dobiti zanjo ugodno mnenje neposredno iz vlade LRS, a tudi to ne pomaga dosti. Pavla životari, po malem odprodaja inventar drugih nepremičnin, ki jih ima še na voljo, in se tožari za vsako posebej. Za čuda pa njen primer nikakor ne pride do sojenja.

Po osebnem pričevanju nečaka Josipa Jesiha naj bi bil v tistem času Ivan Maček-Matija (kar ni tako nerazumljivo glede na to, da je Pavla med vojno skrivala in podpirala vodilna vosovca Milana Apiha in Vita Kraigherja) osebno angažiran, da se Pavli priskrbi funkcijo v vodstvu načrtovanih novih filmskih podjetij. Če to drži – in Josip Jesih se pri tem sklicuje na osebne Mačkove izjave vrsto let kasneje – je precej jasno, zakaj se je razlástitev Pavle Jesih – v času, ko je revolucionarna oblast s sovražniki in »sovražniki« obračunavala bliskovito – potekala v takem tempu, kot je; zanjo je bil zainteresiran eden najmočnejših ljudi v državi. Pavla je predlog kategorično zavrnila, ker si je želela edino še naprej voditi svoje



Pavla nad prepadam, foto: Peter Uhan

podjetje v skladu z lastnimi merili, ne pa postati državni birokrat. Šele tej dokončni zavrnitvi je sledil prelom.

Brenk vložil 1. 6. proti Pavli zadnjo, tokrat najizčrpnjšo prijavo o domnevni medvojni kolaboraciji. Že pet dni kasneje tožilec na sodišče vložil ovadbo in le mesec dni kasneje, 13. 7., sledi sojenje: Pavla in Kham sta obsojena na zaplembo vsega premoženja. Bliskovit potek po šestih mesecih zavlačevanja! Že septembra sodbo po pritožbah potrdi še vrhovno sodišče in Khamu (ne Pavli) naloži še osem mesecev zapor s prisilnim delom (ki ga zaradi amnestije sicer ne odsluži). V vmesnem času se DFP razdeli na dva dela, produkcijski Triglav film in distribucijski Viba film. Direktor Brenk – ki v svoji knjigi jasno izrazi nejevoljo – ne dobi nobene funkcije. Še več, že 4. 7., še pred začetkom sojenja Pavli in Khamu, proti svoji volji po višjem ukazu odide v zvezni Komite za kinematografijo, tako da sploh ne more biti priča posledicam svojih prijav. Še zgovorneje je,

da ga že januarja 1947 isti Komite odslovi. Povod za odslovitev so bili sicer domnevno spori glede politike ustanavljanje filmskih šol po Jugoslaviji, vendar je bilo več kot očitno, da Brenk v Sloveniji preprosto ni užival politične podpore, kakršno je pričakoval zaradi prizadevanj za slovenski film in nacionalizacijo. Ne le da je ob vrnitvi v Slovenijo ugotavljal, da so se njegove razrešitve »podržavljeni kinematografarji« privoščljivo veselili, sklenil je tudi, da so očitno »božji mlini mleli počasi, toda zanesljivo. Greh podržavljenja je greh, zoper sv. Duha.« Z zagrenjenostjo opisuje, kako mu slovenski oblastniki v letu 1947 »po brezposelnem mesecu, ko nihče pod milim bogom ni vedel, kaj bi z menoj počel,« našli službo profesorskega pripravnika na gimnaziji, dokler mu ni bila konec leta vendarle dodeljena sinekura na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani, daleč od izvršnih funkcij.

Revija *Kino!* je Francetu Brenku pred letom dni posvetila posebno številko, v kateri so

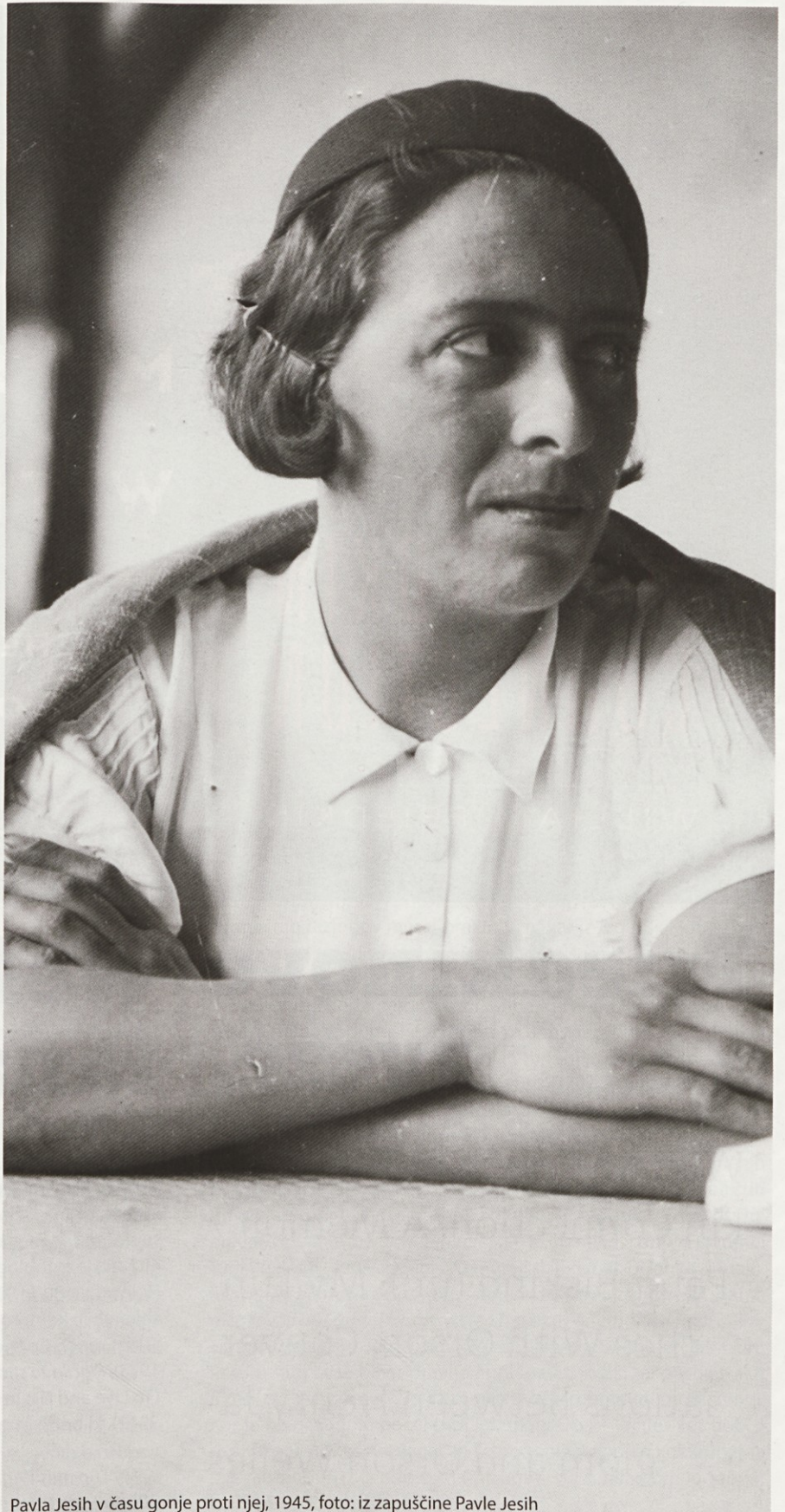
predstavili »*neutrudnega in dobesedno vsestranskega slovenskega filmskega delavca: pionirja, aktivista, organizatorja, funkcionarja, zgodovinarja, literata, publicista, prevajalca, pedagoga in še marsikaj*.« zaslužnega za to, da so filmi v slovenskih kinih podnaslovljeni in ne sinhronizirani. Ustanovili so celo posebno »priznanje Franceta Brenka za izjemne dosežke na področju filmske kulture«. Prav je, da si pod sijem tega malega, zlobnega slovenskega sonca zasluži svoj žarek tudi Pavla Jesih, ki je v svojem kinu organizirala lastno podnaslavljanje filmov že davno prej (tako kot pred njo Kham; drugi kini so bili odvisni od tujih, povečini srbskih podnaslovov). Pavla Jesih se je zamerila, ker je bila samosvoja; France Brenk se je zameril, ker je v zagnanosti za kolektiv vodil stvari na način, zaradi katerega je oblast »odnesla prenekatero rano«, in odtujil najboljše. Morda od tod apokrifna izjava Edvarda Kardelja, da »*bo slovenski film vstal šele takrat, ko bo Brenk tri pedi pod rušo*«. Ne enemu ne drugemu ni uspelo ustreči volji lokalnega vladarja.

Na Brenkovih pričevanjih, pričevanju Josipa Jesiha in sodnih spisih torej temelji interpretacija spopada v aktualni predstavi v SMG. V njem so se znašli idealistični borec za slovensko kinematografijo, ki je menil, da so v boju za višji cilj dovoljena najpodlejša sredstva; domoljubna in humanistična umetniška podjetnica, ki ni razumela, kako so se časi spremenili; in močnejši mehanizmi zgodovine, ki so z arbitrarnim izkoriščanjem in razkazovanjem svoje moči zmleli oba. Pavla Jesih svoje usode ni mogla preboleti. Ne le da so ji vzeli, kar si je s sposobnostjo in inteligenco priborila, še oblatili so jo, in sicer tudi ljudje, ki jih je sama ne le fizično, v steni, temveč tudi vsa vojna leta »držala na špagi«. Po zaplembi kinov je še nekaj časa brezupno tožila državo za odškodnino. Potem je delala kot oskrbnica planinskih koč (na Vršiču in Kredarici), čeprav ni želela imeti z oportunističnimi funkcionarji Planinske zveze več nikakršnega opravka. Ko se je pogrezala v obup, je bojda z bizarnimi prošnjami nagovarjala mlajšo generacijo planincev, ki pa je ni več osebno poznala in za čudaško starko ni imela razumevanja. Nazadnje je v svoje skromno stanovanje na ljubljanskem Gornjem trgu spustila le še redko koga.

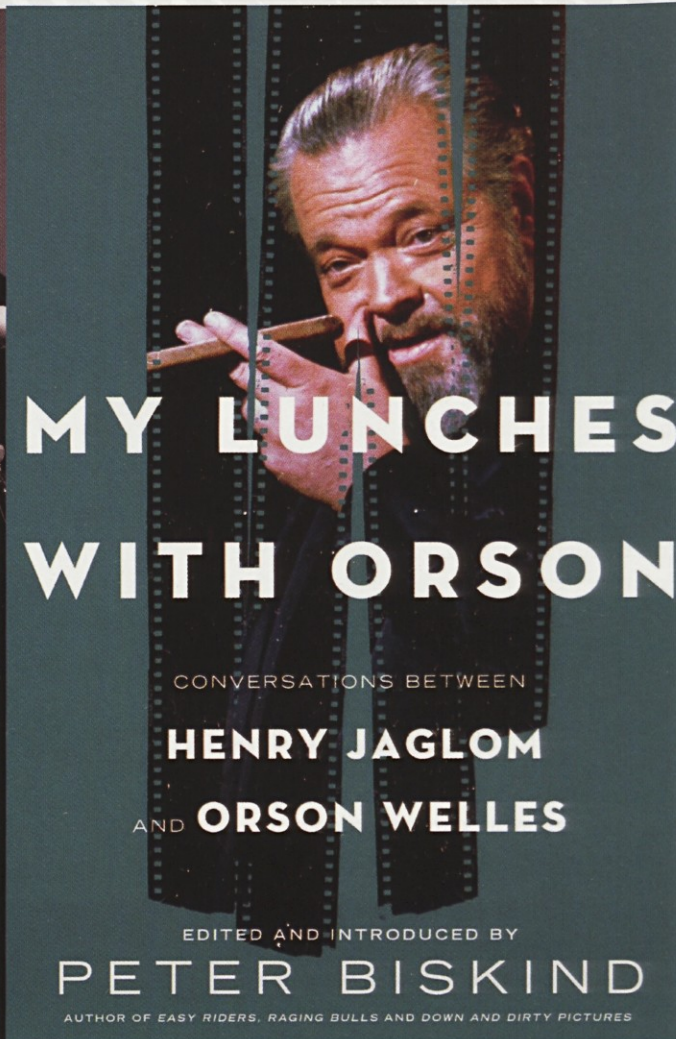
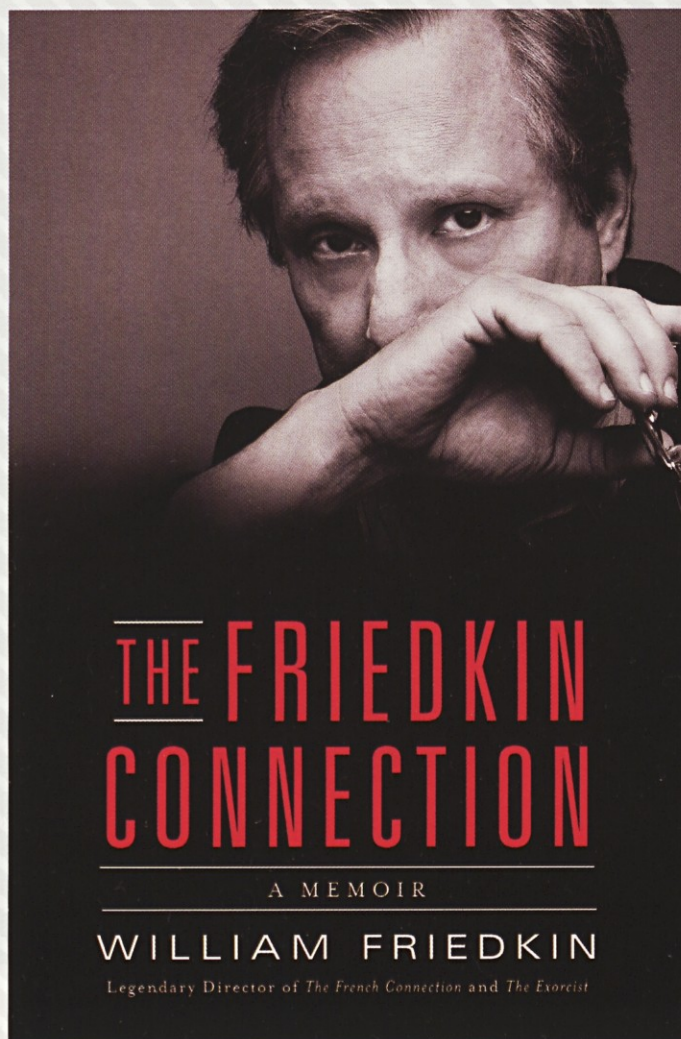
Pavla Jesih, vrhunska alpinistka in filmska poznavalka, svobodomiselnica in svobodna soustvarjalka industrije sanj; ena prvih žensk, ki so v provincialni Ljubljani nosile hlače in v javnosti kadile cigarete; lastnica najbolj elitnega umetniškega kina v Ljubljani, v katerem je pred razgrajajočo dvorano, polno Ehrlichovih »stražarjev v viharju«, branila predvajanje sovjetskega filma; neustrašna podpornica preganjanih in obubožanih, je nazadnje končala življenje bolna in sama. Verjela je v človeka, ne v ljudstvo.

**PREDSTAVA PAVLA NAD PREPADOM BO PONOVO NA SPOREDU SLOVENSKEGA MLADINSKEGA GLEDALIŠČA KONEC JANUARJA 2014; VEČ NA SPLETNI STRANI: [WWW.MLADINSKO.COM](http://WWW.MLADINSKO.COM).**

**EKRAN IN MLADINSKO GLEDALIŠČE PO-DELJUJETA ŠTIRI VSTOPNICE ZA PREDSTAVO. VEČ NA [WWW.EKRAN.SI](http://WWW.EKRAN.SI) IN EKRAN FACEBOOK.**



Pavla Jesih v času gonje proti njej, 1945, foto: iz zapuščine Pavle Jesih



# Friedkinove zveze, Wellesovi fanatizmi

Simon Popek

William Friedkin: *The Friedkin Connection. A Memoir* / Peter Biskind (ur.): *My Lunches With Orson. Conversations Between Henry Jaglom and Orson Welles*

Pred nami ne bi mogli biti bolj različni oziroma kontradiktorni knjigi, ki bi dva avtorja – člana, kanonizirana, nagrajevana, opevana in zaničevana režiserja v enem – predstavili v bolj nasprotujočem se slogu. *The Friedkin Connection* (Harper Collins, New York; 2013, 497 str.) je avtobiografija Hurricane Billyja, padlega angela novega Holivuda, v 80. in 90. letih avtorja mnogih spodletelih, produkcijsko shiranih in kompromisarskih filmov, a tudi avtorja *Francoške zveze* (*The French Connection*, 1971), *Izganjalca hudiča* (*The Exorcist*, 1973), *Plačila za strah* (*Sorcerer*, 1977), *Živeti in umreti v Los Angelesu* (*To Live and Die in L.A.*, 1985) in nazadnje *Morilca Joeja* (*Killer Joe*, 2011), ki bodo ostali z nami do konca dni.

*My Lunches With Orson* (Metropolitan Books, New York; 2013, 206 str.) po drugi strani ni ne avtobiografija ne biografija, temveč

dokument družabnih srečanj med Orsonom Wellesom, še enim izgnancem Holivuda, ki od sredine 50. dalje oz. od *Dotika zla* (*Touch of Evil*, 1957) naprej v tovarni sanj kot režiser ni mogel več dobiti angažmaja, a se je tja neprestano vračal, bodisi kot igralec bodisi kot jedec v dobrih restavracijah, npr. *Ma Maison* v zahodnem Holivudu, kjer sta se med leti 1983 pa vse do njegove smrti oktobra 1985 redno srečevala s starim prijateljem Henryjem Jaglomom, sopotnikom novega Holivuda (*A Safe Place*, 1971), v zadnjih letih življenja pa tudi njegovim menedžerjem. Jaglom se je zelo kmalu odločil snemati njune pogovore ob kosilih; trakovi so se potem za več kot trideset let izgubili, nakar jih je Jaglom našel in predal zgodovinarju Petru Biskindu, piscu nekaterih izvrstnih knjig o ameriškem filmu (*Seeing Is Believing*; *Easy Riders, Raging Bulls*), ki je zadevo prenesel na papir, organiziral in spisal uvodne besede.

**Če je *The Friedkin Connection* tip knjige o človeku, kot si ga želimo predstavljati, je *My Lunches* tip knjige o človeku, kot si ga ne želimo. Friedkin svoje življenje in delo opisuje eksaktno, trezno, nesenzacionalistično, skoraj pretirano suhoparno; v njegovi izpovedi so najbolj dragoceni tehnični detajli in natančno osvetljevanje produkcijskega ozadja, s katerim lepo požiše in ilustrira, kako »učinkovito«** lahko ne zgolj producentove zahteve, temveč tudi logistične težave (ali kulturne razlike na lokacijskem snemanju v tuji deželi) vplivajo na končni rezultat, tako opevano in vse preveč mitizirano avtorsko poetiko. Po drugi strani *My Lunches* prinaša natanko tisto, o čemer je pred skoraj pol stoletja govoril Truffaut, da si v principu ne želi srečevati in spoznavati režiserjev, ker si noče pokvariti svojega vtisa o njih, ker noče izgubiti spoštovanja do avtorja, pri katerem ga zanima predvsem njegovo delo. Welles mu v knjigi s tridesetletnim časovnim zamikom pritrudi tudi sam, češ »*umetniki me ne zanimajo, samo njihovo delo. Več kot umetnik razkriva, manj mi je všeč. [...] Takole bom rekel: nič nimam proti, če se avtor razgali, ampak nočem ga videti pri slačenju. Pokaži mi tiča, s tem nimam težav, ampak ne izvajaj mi striptiza.*«

Welles, avtor »najboljšega filma vseh časov«, literarni erudit, razumnik, svobodomislec in nepreksljivi poznavalec Shakespeara, ki med kramljanjem Bardove verze kot za šalo stresa iz rokava, se namreč v pogovorih z Jaglomom izkaže za »navadnega človeka«, oholega, prepirljivega (*»Ne pričakaj se z mano, tako liberalen si!«*), hudo opravljivega, občasno vulgarnega sogovornika, polnega predsodkov (*»Veš, rasist sem!«*), saj brez razmišljanja udriha po (nekdanjih) prijateljih in celo ljudeh, ki so mu v težki časih stali ob strani in celo ponujali delo (Peter Bogdanovich). Welles na šokantno iskren, a vedno duhovit način opravlja in obračunava s kopico sodelavcev ali sodobnikov (Katharine Hepburn, Woody Allen, Laurence Olivier, Marlon Brando, Charles Laughton, Fritz Lang, Sam Fuller, Josef von Sternberg, Howard Hawks), s čimer se spusti na nivo legendarnih holivudskih opravljk, Louelle Parsons in Hedde Hopper, ki ju kakopak ni prenesel, saj sta v rumenih časopisih z dvajsetmilijonskimi nakladami redno napadali tudi njegovo veličino.

Knjigi o obeh režiserskih magih sta po svoje paradoksn, saj kažeta povsem drugačno sliko, kot jo poznamo iz njunih javnih nastopov, arhivskih posnetkov ali dokumentarcev. Če pogledate medijske nastope ali intervjuje Billyja Friedkina (na portalu YouTube jih je

cela gora), imate pred sabo živahnega, duhovitega, zbadljivega in sarkastičnega sogovornika, polnega anekdot in sočnih detajlov, izvrstnega retorika, ki bi ga zlahka postavili v vaudevillsko predstavo (ali za stand-up mikrofona). In če pogledate neštete nastope Orsona Wellesa, največkrat vidite skorajda akademsko resnega govornika, čigar ekranizacije Cervantesa, Shakespeara ali Kafke sugerirajo preiščljivega človeka z izbranim besednjakom. Precej tega napovejo že uvodne besede v obe knjigi; Friedkin v prologu oziroma *spoilerju* zapiše, da »*v tej knjigi ni nič obscenega, razen če štejete opise določenih prizorov iz mojih filmov. Izpustil sem večino intimnih detajlov iz mojega zasebnega življenja, vse v nameri, da bi se izognil cenzorski oznaki NC-17.*« Welles po drugi strani na Jaglomovo vprašanje, če mu lahko zaupamo, ko govori o priljubljenih (ali nepriljubljenih) stvareh, ustrelji naravnost: *»Ne moreš mi zaupati, moraš me vprašati znova, nikoli namreč o isti stvari ne lažem dvakrat zapored.«*

Friedkin, mimogrede, Wellesa citira kot avtorja ponarodele fraze o snemanju filma kot igranju z največjim električnim vlakcem, ki si ga je človek izmislil, ter povleče vzporednico s snemanjem *Francoške zveze*, ki je sovpadalo s predajo oblasti in menjavo generacij pri studiu Fox, kar je v praksi pomenilo, da nihče ni vedel, kaj in na kakšen način Friedkin snema na ulicah New Yorka. Nasploh je kritičen do lastnega opusa, megalomanije pri snemanju *Plačila za strah*, ki ga je ob koncu 70. let pripeljala v nemilost studijskih šefov. Obenem opravi z nekaterimi miti o neizmerni moči in samostojnosti, ki da so jo v prvi polovici 70. let uživali superuspešni čudežni dečki ovega Holivuda, ob njem še Bogdanovich, Coppola, Hopper in drugi. Bili so uspešni, vse bolj arogantni in vase zagledani, to drži, toda obenem so zapravljali preveč denarja, zaostajali s snemalnim planom in bili posledično nadzorovani s strani vladajočih studijskih sil konstantno na robu preklica pogodbe. Z odpuščanjem Welles ni imel toliko težav, pač pa z zagonom projektov, še bolj pa z njihovim zaključevanjem, saj je neštete na pol posnete filme iz takšnih ali drugačnih razlogov moral prekiniti, nakar je izgubljal interes (in voljo) ter za seboj puščal kopico napol posnetih del.

Welles in Friedkin sta si tudi edina, da je bil klasični studijski sistem najboljše domišljeni model za filmsko produkcijo. Friedkin bi se z veseljem odrekel kreativni avtonomiji, če bi lahko snemal v 30. letih, času mogulov, starih studijskih dinovavrov, ki so v 60. letih studie, ki so jih sami ustanovili, postopoma prepuščali korporacijam in odvetnikom. Princip tekočega traku, delegiranih projektov, detajlno spisanih scenarijev in zaključenih finančnih konstrukcij je režiserjem omogočal vsako leto posneti tri ali štiri filme in o tem je vedno sanjal Friedkin. Z moguli – *»celo tistimi najbolj zlobnimi in pokvarjenimi«* – se je od nekdaj dobro razumel tudi Welles (razen kadar bi mu morali dati denar, bi lahko dodali). *»Z njimi je bilo lažje delati kot s šolanimi šefi, ki so jih nasledili in ki so raziskovali trg. Zaradi t. i. pokvarjenih starcev nisem nikoli trpel, samo zaradi agentov in odvetnikov.«* Welles je verjel v komercialni film in tudi sam bi se bil pripravljen prilagajati logiki tekočega traku filmske proizvodnje ..., le da bi sam skušal pretentati producenta. Kar je ne nazadnje počel tudi Friedkin. Oba – Welles kot dobro izobraženi shakespearejanec in kozmopolit, Friedkin kot komajda šolani samouk iz predmestij Chicaga – sta si bila bolj podobna, kot bi si upali predstavljati.

# The Disaster Artist: zgodba o »najboljšem najslabšem filmu«

Matjaž Juren

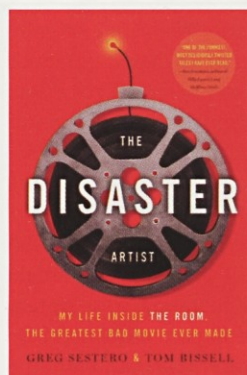
»Začelo se je kot fora« neke v uvodu zapiše pripovedovalec.

Greg Sestero, devetnajstletni bivši maneken, wannabe holi-  
vudski glumac je sedel v majhni dvorani sredi San Francisca in  
užival v čistokrvnem ekscesu, ki ga je na odru zganjal dolgolasec  
»jamskega« videza. Sestero je na neizrečena desetletja starejšega  
kolega postal pozoren že na prvi uri igralskega tečaja, tokrat pa  
se je v trenutku preroške impulzivnosti odločil, da po koncu sre-  
čanja pristopi do njega in se mu ponudi za scenskega partnerja.  
Čudaku, ki so ga na igralskih vajah neusmiljeno izolirali, je bilo  
ime Tommy, angleško je žlobudral v nedoločljivem dialektu, na  
oder, pred sošolce pa se je vsakič zalučal s tolikšno mero samoza-  
vesti, da je pričakovanje v prostoru, kljub vnaprej znanemu izidu,  
vedno znova prebilo mreno racionalnega in upanju o igralskem  
prebujenju nekega genija pomagalo do konkretizacije. Sestero je  
bil prepričan, da je Tommy najslabši igralec v zgodovini veselja,  
kljub temu pa mu je goreče zavidal performativno neustrašnost  
in stopnjo samozaverovanosti, gomazečo iz vsake pore nastopa,  
ki je odkritosrčno mejila na solipsizem umetniške veličine. Počasi  
izvijajoč se iz kokona strahospoštovanja pred šovbizom, od ure  
frišno glumaško opogumljen, si je Sestero le zašepetal en »yolo«  
in s svojo prošnjo priklamal do Tommya. Ostalo je del (obrobne)  
filmske zgodovine ...

Tri leta kasneje je Sestero zaigral v sublimni filmski slaščici *The Room* (2003), ki jo je spisal, produciral, režiral in v njej zaigral glavno vlogo njegov, zdaj že stari, a še vedno nedoumljivi scenski partner Tommy Wiseau.

Oktober lani, deset let za tem, ko je šest milijonov težka indie  
produkcija *The Room* epsko potonila v kinodvoranah širom L.A.  
(zaslužek je znašal klavnih 1.800 dolarjev), in šest let po tem, ko je  
v mainstream prodrla kot »kulturna klasika«, je Sestero izdal memoar  
z naslovom *The Disaster Artist: My Life Inside The Room*. Že ob  
najavi, da je biografija produkcije filma, ki se ga je ovila sintagma  
»Državljan Kane slabih filmov«, na pragu splovitve, so živci obču-  
dovalcev Wiseaujevega *chef-d'œuvre* nevalgično utripnili. Ni redko,  
da nesenzibilen popis zakulisne tračarije, pankrt zaslužkarstva,  
skali emocionalno čistino, ki jo je občinstvo vzpostavilo do filma.

Toda *The Disaster Artist* je leposlovno delo spoštljivo komplemen-  
tarne vrste, konsistenten niz (neuspešnih) poskusov konstrukcije  
odgovora na vprašanje, kdo je Tommy Wiseau, od kod mu ves ta



keš in zakaj je posnel film, ki ga je eden od maligno razpolo-  
ženih kritikov opisal kot »filmsko študijo medčloveških odnosov, ki  
jo je posnel trop jelenov, ko jim je v živalskem vrtu nekdo čez ograjo  
zabrisal kamero.«

Sinopsisa *The Room* se za neposvečene, v kolikor je ta označevalec  
sploh ustrezen, ne splača navajati, gotovo pa ne bi udarili preveč  
mimo, če bi si drznili tvegati oceno, da gre za neortodoksno in  
arbitrarno privijanje prvin filmskega jezika (izginjajoči liki, neobi-  
skane lokacije, nerazložljive motivacije, fascinantno antirealistična  
igra itd.). Da je *The Room* transcendenčna »izkušnja«, dionizični  
praznik filma, navsezadnje dokazujejo mednarodne projekcije  
(Slovenija, kje si?), na katerih občinstvo v platno meče predmete  
iz filma, rekreira prizore in se šemi v Wiseauja, ki, često prisoten  
na projekcijah, distancirano opazuje norijo in podžiga že tako  
razpasli »metamoment«.

Kakorkoli že, *The Disaster Artist* je v večem, filigranskem por-  
tretiranju in razgrinjanju geneze prijateljstva Sestero in Wiseauja  
najboljši možni poklon Tommyjevi »magični neinhibiciji«, ki se je  
brezkompromisno prelila v film. V prvoosebni izrisu neskončno  
zabavnih produkcijskih peripetij se knjiga približa besni burleski  
Hollywooda (1989) Charlesa Bukowskega, v kateri je ljubljeni pijanec  
na papir vrgel svoje doživljanje snemanja filma *Barska mušica* (*Barfly*,  
1987, Barbet Schroeder). Točko preloma, kjer se Sesterov literarni  
debi odlepi od anekdotičnega nizanja katastrofičnih snemalnih  
pustolovčin, predstavlja sintaktična alternacija z reflektivnimi  
poglavji, v katerih narator obrača pogled k obdukcijski mizi lastnih  
sanjarij o uspehu in Tommyjeve pragmatične vloge v njem.

*The Disaster Artist* je zaradi odkrito subjektivne in tendenciozne  
pisave hkrati tudi komentar in sodba, kar pomeni, da mu morajo  
določene problematične postavke (enačenje institucionalne  
apropriacije z uspehom, jasna dihotomija med dobro in slabo  
kinematografijo) nujno spolzeti med stranmi. Navsezadnje gre za  
vprašanja, na katera si moramo ves čas odgovarjati sami.

Končno je knjiga kljub slastni bralski izkušnji najbrž še najbolj  
dragocena v smislu povratka k elementarni, a domačni uganki  
neskončne naklonjenosti občinstva, ki ves diskurz o dobrih, boljših  
in najboljših slabih filmih transponira v popolno irelevantnost.

Hozana.



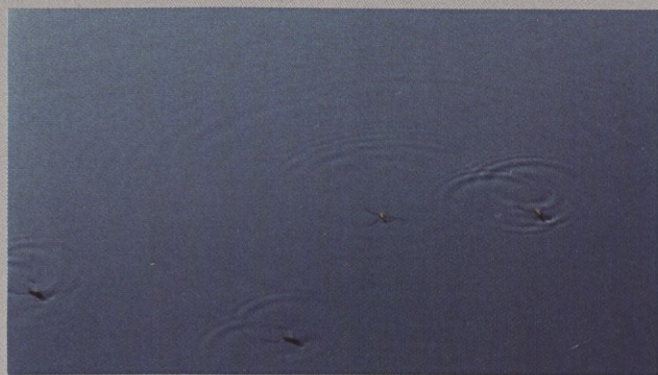


Združenje filmskih snemalcev predstavlja



Odločil sem se, da je lahko edini možni razlog, da sploh lahko izberem en zamrznjeni trenutek filma, to, da mi je nekaj v tem trenutku ljubo zato, ker zame nosi bistven spomin. Lahko bi jih izbral več ali pa nobenega, saj so najdragocenejši tisti, ki se niso pustili uokviriti. Izbral sem dva »frejma«, dve sličici, dva dogodka, ki ju nosim.

Prvi je podoba mojega očeta trenutek po tem, ko je sprožil svoj frejm na mamino praktico. Sva na planoti, ki se dviguje nad njegovim rojstnim krajem, Livnom. Do pred nekaj leti ni bilo poletja ali jeseni, ko kot družina ne bi obiskali Livna, popili kave pri vseh sorodnikih ter vzburili duhove, če bi pri komu kakšno slučajno izpustili. Na prvem mestu deda Mio in baka Janja, njun stari mlin. Potem očetova brata, sestra, strici, tete, bratrancei ... ter vsi ostali. Velika družina. Stvari so se sčasoma iz različnih razlogov ter v mnogih pogledih spremenile. Mlin je ostal prazen. Izkazalo se je, da je bila ljubezen, ki je napolnjevala stari mlin, bistvena za združitev vseh nas. Neustavljiva želja, da se srečamo, da se objamemo, da se čutimo, čeprav samo za trenutek. Sedaj je to spomin. Z očetom ga večkrat poskušava obuditi skupaj, pa tudi vsak zase. Usedeva se v avto ter se odpeljeva proti njegovemu rojstnemu kraju. Če stojiš na robu planote Borova glava, ki se dviga nad Livnom, potem je lahko marsikaj razgrnjeno pogledu. To je ta mala točka na planetu, ki mi je ljuba, saj tam lahko mislim ali pa sploh ne. Tam me je lahko strah najbolj ali pa najmanj. Tam pogled lahko



## Marko Brdar: MOJ NAJLJUBŠI FREJM

seže najdlje ali pa nikamor. To vem zato, ker ponavadi tam ne morem nič uokviriti ter nič posneti. Tam lahko le obudim ali pa ustvarim spomin. Menim, da imamo vsi nekje – tak majhen prostor.

Drugo sličico sem izbral iz posnetka filma *Oča* (2010, Vlado Škafar). Na Vladov film sem prišel kot popolni »zelenec«. Res ne vem, kako sta Vlado in Frenk takrat verjela, da je vredno poskusiti z mano. Tudi ne vem, kako sem sploh zbral pogum, da sebi in njima zatrdim, da lahko pomagam beležiti idejo na filmski trak. Kakorkoli, spomnim se vsakega trenutka pri tem filmu. Moji občutki so bili podobni, kot da sem na jadrnici, ki pluje v nevihti popolne bonace. Delali smo film o ljubezni, o družini, hkrati pa smo sami postajali družina. Vodni pajki: Sandi, Miki, Vlado, Frenk, Rok, Frenk, Sandra, Urška ... Hvala.

*»Če bi moral izbrati en sam dan, ki bi trajal vse moje življenje ..., bi bila to tista nedelja, ko sem te srečal.« (Oča, 2010)*

Primož Krašovec

# Llewyn Davis s strani

LLEWYN DAVIS (INSIDE LLEWYN DAVIS, 2013) BRATOV COEN NI RAVNO SLAB FILM. SICER NIMA STRUKTURE FARGA (1996), NE OBEŠENJAŠKEGA HUMORJA VELIKEGA LEBOWSKEGA (THE BIG LEBOWSKI, 1998), NE »MELOSA« KDO JE TU NOR? (O BROTHER, WHERE ART THOU?, 2000), NE PROVOKATIVNEGA SPOGLEDVANJA Z REAKCIONARNIMI IDEOLOGIJAMI PRAVEGA POGUMA (TRUE GRIT, 2010), A JE HKRATI, TUDI PO PREVLADUJOČIH KRITERIJIH FILMSKE KRITIKE IN OBIČAJNEGA OKUSA, NEKJE NA ZGORNJEM ROBU ALI TIK NAD POVPREČJEM »INDIE« HOLIVUDSKE PRODUKCIJE.

Obrotniško mu pravzaprav ne moremo očitati ničesar – ima duhovite dialoge, značilno coenovsko odbite stranske like, nepredvidljive zaplete, nekaj situacijske komike in simpatičnega glavnega junaka. Toda obenem, kljub smehu in spontani všečnosti, (vsaj meni) pušča za sabo nek sprva neartikuliran občutek nelagodja, podobno kot *Django brez okovov* (Django Unchained, 2012, Quentin Tarantino) ali *Teater ubijanja* (The Act of Killing, 2012, Joshua Oppenheimer), za katera prav tako takoj veš, da bosta instantna hipsterska kulta, a iz napačnih razlogov. In ne gre le za to, da je kategorija kultnega filma iz nečesa, kar kaže na izjemnost, singularnost, neponovljivost nekega filma, sama postala standardizirana, predvidljiva in načrtovana (v smislu, da avtorji namenoma sprožajo »kulturni učinek«, pri čemer mobilizirajo prav mehansko repetitijo tistih elementov, ki so včasih kulturne filme delali za izjemne) in da se »kulturni« filmi zdaj namesto nekajkrat na desetletje pojavljajo nekaj desetkrat na leto in iz zavesti »indie« občinstva izginjajo tako hitro kot reklamna sporočila ali hiti lanskega poletja (oziroma lanskoletni oskarjevci) ter namesto refleksije, ki je prekinjala prisilno spontanost kulturne recepcije običajne holivudske produkcije, sprožajo prav spontani avtomatizem prepoznavanja kulturnega učinka

(oziroma učinka kulta). A to ni problem *Llewyn Davisa* kot takega. In če problem hkrati tudi ni v obrtniški izvedbi, v čem potem je?

Začnimo z glavnim junakom, Llewynom Davisom. Večina (vsaj mojega) nelagodja izhaja iz njegove simpatičnosti, tega, da je tako hitro in tako brez razloga všečen. Samo trenutek nepozornosti je dovolj, da ga »kupimo«, in to povsem brez preostanka, ki vsaj v obliki minimalne zadrege ob uživanju spremlja denimo kupovanje volka z Wall Streeta. Kaj definira Davisovo všečnost? Preprosto to, da je junak našega časa. Davis je *abstraktni* hipster, slečen vseh, še tako minimalnih in *phoney* sledov individualnosti, in kot tak predstavlja karakterni tip, ki ga danes *moramo* imeti radi. Problem je ravno v tem moramo, v prisilnosti identifikacije z nečim, kar bi bilo lahko (v kakšnih drugih časih ali v drugačni družbeni situaciji) tudi predmet kritike. A kako zastaviti kritiko junakove nonšalantne brezobzirnosti in surovosti – ko bivšo punco pozabi poklicati po tem, ko naj bi opravila splav, in šele čez nekaj let izve, da je pravzaprav donosila otroka; ko zapusti svojo mačko in jo nato še mimogrede povozi; ko pijan nadleguje sebi konkurenčne kantavtorje – v času, ko sta obe predmet oboževanja in prisilnega posnemanja, ko predstavljata najbolj bazični mikrosocialni strategiji milijonov predstavnikov standardizirane globalne hipsterske subkulture-*in-denial* in ko takšna kritika ne more ne izzveneti brezupno staromodno in moralistično, celo konservativno?

Navadna kultura sodobnih kreativnih urbanih malomeščanov temelji na *attitude* domnevnega nekonformizma in indiferentnosti do »sistema« – a ker je osnovni sistem družbene dominacije neosebni, realno-abstraktni »trg«, katerega dominacija nad posamezniki

strukturno ni prepoznana kot taka (in ji nikakor ni mogoče uiti z individualnimi eskapističnimi eskapadami), se navidezna indiferentnost do sistema premesti v polje mikrosocialnih odnosov, kjer jo je mogoče dejansko uveljavljati na cinične, pasivno okrutne načine, z brezobzirnostjo in indiferentnostjo do prijateljev, *groupies* in konkurentov na kreativnem trgu, kar naj bi kazalo, da je nosilec tega *attitude*, čeprav v resnici le kompenzira svojo dejansko nemoč, nekako izven »sistema«.

Stranski učinek univerzalizacije te *attitude* je vnaprejšnje onemogočanje vsakršne kritike ali refleksije takšnega stanja. Vsak poskus v tej smeri je avtomatično diskvalificiran kot znamenje šibkosti (»hejterstva«) in moralizma – da bi uspešno vzduril videz nesistemskega, moraš ponotranjiti najbolj okrutne lastnosti sistema samega in rane redukcije na atomizirano in standardizirano individualnost poznega kapitalizma prikazovati kot produkt romantičnega subjektivnega heroizma, medtem ko za imunost na refleksijo poskrbi predanost »življenju«, nenehni in manični, adornoško rečeno, psevdoaktivnosti, gonu po repetitiji standardiziranih obrazcev množične kulture, ki se – kot nekakšna čudna spontana ironija, ki ne ve sama zase – imenuje kreativnost. V trenutku, ko se, iz kakršnegakoli razloga že, četudi le za trenutek, »hedonistična« prisila potopljenosti v »neposrednost« »življenja« ustavi, tvegamo refleksijo – kar pa je že usoden korak na poti do hejterstva.

Davis je do popolnosti izčiščena figura te *attitude*, gibljiva slika, sestavljena iz hipsterskih klišejev (brada, kitara, mačka, ponošen suknjič, nomadski življenjski stil, cinizem in distanciranost, nepopustljivost pred skušnjavami resnične ljubezni in prijateljstva, tragična stoičnost, manično kompulzivna »kreativna« aktivnost). V njem – s simpatijo ali z nelagodjem – prepoznavamo *abstraktnost* lastne individualnosti v trenutkih, ko se ta tržno izenači z individualnostmi vseh ostalih »kreativcev« v določenem (sub)kulturnem miljeju.

Film sicer lahko beremo tudi nekoliko bolj naklonjeno in v repetitivnosti Davisovega življenja – ko se ves čas zapleta v enake nelagodne situacije, ponavlja ljubezenske napake in karijerne neuspehe, ko se mu nekatere situacije ponavljajo skoraj dejansko besedo-za-besedo – vidimo nastavek (vsaj latentne) kritike te idealno tipske figure in specifičnih družbenih patologij takšnega načina vsakdanjega življenja. A takšno gledanje je lahko le nenadejan in nikakor ne nujen stranski učinek filma, ki se lahko sproži le ob vnaprejšnji (vsaj latentni) kritičnosti do tém, ki jih film obravnava, saj je zagata glavnega junaka dejansko zagata filma samega, kar lahko ugotovimo ob čisto zadnjem prizoru. Namreč, ko se film za Davisa konča tam, kjer se je začel, s ponovitvijo brezizhodnega kroga, iz katerega se ne more prebiti, saj mu nikakor ne uspe veliki komercialni met, ter tako ostaja nerazumljeni in osamljeni namišljeni genij (kar je še ena izmed značilnih karakternih potez sodobnega hipstrstva), lahko v ozadju vidimo, kako se na oder odpravi majhen grbast Jud s kitaro in z orglicami, v katerem lahko takoj (ne le zaradi velikega nosu) prepoznamo Boba Dylana.

Film tako čisto na koncu pokaže možnost preboja v popularni kulturi, nečesa, kar lahko razstrelji standardizirano in banalno situacijo nekega subkulturnega miljeja. A »dogodek Dylan« ostane nepojasnen in le nakazan – ne pove nam, kaj je bil Dylanov



presežek nad množico ostalih pevcev in pevk s kitarami v New Yorku na začetku 60. let, kaj je bilo tisto, kar je v desetletju, ki se je z Dylanom začelo, revolucioniralo ameriško popularno kulturo. Tega film tudi ne more narediti, saj ne tematizira specifičnosti tega zgodovinskega trenutka, temveč projicira današnjo bedo hipsterskega življenja na dobo, ki je ni poznala, v kateri ta še ni obstajala. Če vzamemo to bedo, ki je ravno simptom nezmožnosti ponovitve kulturne revolucije 60. let (značilni hipsterski cinizem je, med drugim, izraz ne povsem ozaveščenega razočaranja nad banalnostjo in repetitivnostjo lastne kreativne produkcije), za ahistorični *template* »zgodovinske« obravnave ameriških 60. let, si s takšno retroaktivno projekcijo blokiramo vsako možnost dejanskega razumevanja in se tako kot Davis v filmu le vrtimo v krog.

**Morda je bilo res preveč naivno pričakovati, da lahko današnja holivudska produkcija, četudi v svoji »indie« različici, prikaže prelomnost in revolucionarnost kontrakulturne eksplozije ameriških 60. let. (In morda je naivno tudi misliti, da je kaj takega sploh obstajalo, čeprav z orožjem ni rožljal pravilni revolucionarni subjekt, abstraktni proletariat.)** A vseeno, če – v času prevlade naratov in avdičev – film, ki si za svojo nalogo vzame prikazati čas in prostor, v katerem je lahko človek s kitara-aparatom imel kulturno in politično prebojne učinke, le prikaže današnjo bedo hipsterskega življenja kot ahistorično konstanto, je povsem irelevanten in prav tako zmeden in nemočen kot njegov glavni junak. Morda so ravno zato – slaba scenografija je pravzaprav edini »obrtiški« očitek, ki ga lahko naslovimo na film – stanovanja in lokali, ki naj bi inscenirali tedanji New York, tako neprepričljivi in je vse pohištvo videti kot kupljeno v Ikea. Film namreč ne govori o tem, temveč o nas – a o nas govori na način, ki izključuje možnost izhoda iz naše kulturne bede tako, da nam poskuša pokazati, da tudi takrat, ko smo morda mislili, da je mogoče kaj drugega, ni bilo nič drugače, da je bil tudi Dylan neko povsem nemisljivo naključje. Verjetno je to napačni razlog, zakaj hipsterji (tako v vlogi kritikov kot v vlogi gledalcev) Llewyna Davisa (tako junaka kot film) obožujejo, saj jim nudi uteho in jih tolaži – večno je bilo tako, kot je danes, zametkov nemira ob bedi lastne kreativnosti ni potrebno razviti v njeno kritiko.

Bojana Bregar

# Najboljši film, ki nam ne bo spremenil življenja

## Noah Baumbach: *Frances Ha*

Na 24. LIFFu predvajani film *Frances Ha* (2012, Noah Baumbach) se ni ravno kopal v pozornosti s strani publicistov, niso ga množično postavljali na svoje sezname »filmov, ki jih morate nujno videti«, niti se ni zdelo, da se zanj posebno zanimajo »običajni« obiskovalci festivala. Pa vendar je bil v določenem malem univerzumu slovenskih (Ljubljanskih?) dvajset-in-nekaj-letnikov ogled *Frances Ha* »nujen«, posebej ker se je kopija na spletu znašla šele nekaj dni pred slovensko festivalsko premiero. Kar je več kot leto po svetovni premieri v Torontu in skoraj pol leta po ameriški. Hočem reči, da je bil to za nekatere, četudi maloštevilne gledalce eden najbolj pričakovanih filmov zadnjega LIFFa, k čemur so pripomogle tudi konsistentno odlične kritiške ocene, predvsem pa ne popolnoma izkristalizirano, a zelo vztrajno pričakovanje, da gre za TISTI film naše generacije, za film, ki generacijo »urbanih« dvajset-in-nekaj-letnikov razume bolje, kot mi sami razumemo sebe, da nam bo zato razkril resnico o tem, kaj smo, kaj počnemo in kam nas to vodi. Pričakovanje, ki se je več kot pol leta hranilo in krepilo zgolj ob skromnem, nekajminutnem napovedniku. In pol leta je danes prekleto dolga doba.

Zakaj bi naj pri *Frances Ha* sploh šlo za domnevni film generacije? Gre za precej intuitivno kategorijo. Da bi jih pojasnili s pomočjo natančno opredeljenih in jasnih definicij, se zdi precej nehvaležna naloga, posebno v prostoru in času, ki se tako zelo zavedata samih sebe in se na široko izogibata enostavnosti za vsako ceno. Morda lahko rečemo, da gre za občutek, ki ga uspe v množici približno enako starih, podobno mislečih, podobno družbeno situiranih in včasih tudi geografsko lociranih ljudi zbuditi neka fiktivna filmska pripoved, pri čemer ta pripoved sploh ni nujno o teh ljudeh ali njih

življenjih. *Vojna zvezd* (Star Wars, 1977, George Lucas) je najbrž eden najbolj znanih filmov, ki je po svoje definiral generacijo, odraščajočo v 70. letih, pa se dogaja v vesolju. Za generacijski film je nujno in nepogrešljivo, da ni le prežet s *zeitgeistom*, ampak da hkrati tudi anticipira prihodnost in jo poskuša zajeti v filmskem vzdušju. Mora jo torej šele ustvariti. Če je ne bi, potem generacijski filmi ne bi imeli tiste nujnosti, zaradi katere se zdi, da vidijo v prihodnost dlje, kot to uspeva nam, omejenim na realni Zdaj. Za pravi film generacije se nam zato zdi, da nam je spremenil življenje. Videl je našo prihodnost! Kar je tehnično seveda laž, toda nihče ne more reči, da ta laž ni tudi resnica – nikogar ni, ki bi lahko o tem sodil. Generacijski filmi so torej neke vrste vedeževalke ali, če smo malce manj plebejski, oraklji, ki kot nekoč svečenice v Delfih skrbijo, da negotovi skoraj-ljudje ne klonejo pod bremenom prvih odraslih let, ampak jih pošljejo hrabro naprej po poti življenja z zagotovitvijo, da svet čaka nanje, da ga osvojijo.

Vrnimo se k *Frances Ha*. »Generacijskost« filma je ujeta v zgodbo o 27-letni naslovni junakinji, ki živi v New Yorku in si prizadeva postati plesalka. Njena najboljša prijateljica Sophie (Mickey Sumner) je njen *lebensmensch*, (platonska) ljubezen njenega življenja, toda vseeno se odseli v boljši del mesta, ker se lahko. Frances (Greta Gerwig) se ne more, ker nima denarja. Kruta je, ta moderna ljubezen, o kateri poje Bowie, medtem ko se Frances postavlja na lastne noge, ki jo nosijo po ulicah velemesta, kot da je njeno življenje muzikal, v katerem igra glavno vlogo. Po kratkem, a sladkem sobivanju z očarljivima Levom (Adam Driver) in Benjijem (Michael Zegen) se počasi nadaljuje njen prosti pad, za katerega se zdi, da se v resnici nikoli ne konča s trdim padcem na »realna tla«, ampak z izletom

v Pariz. Pariz kot mesto luči je zanjo mesto razsvetljenja in mesto prizemljitve. Po dolgem času prvič povsem sama se Frances mora soočiti z vprašanjem – kam naprej? Kakšen konec naj da tej svoji zgodbi odraščanja?

Lahko bi se končalo pravljlično. S trdom in z nekaj sreče se bo zoperstavila negativnim dejavnikom in uresničila svoje cilje. Postala bo slavna plesalka, imela bo prelepo stanovanje v Tribeci, kjer bo živela s Sophie in bosta obe imeli na kupe častnih doktoratov – točno tako, kot si »zgodbo njunega življenja« šaljivo-sanjavo pripovedujeta na začetku filma. Tako, ali vsaj s podobno optimistično predpostavko, z upanjem, se končujejo filmi generacij, npr. filmi Johna Hughesa. Druga možnost je nasprotna, tragična; Frances obupa nad plesno kariero, pade v depresijo in nato morda še s strehe svojega naključnega prenočišča. Ob tem pride na misel *Upornik brez razloga* (Rebel Without a Cause, 1955, Nicholas Ray) ali kakšen sad vročinskih noči tipkanja Tennesseeja Williamsa. Toda film *Frances Ha* je preveč »evropski« s svojimi filmskimi, še bolj pa glasbenimi referencami, ki se spominjajo francoskega novega vala, da bi vlekla tako jasne zaključke. V slednjih, pa tudi v drugih podobnih filmih s stare celine so generacijski filmi in njihovi liki in skupaj z njimi gledalci imeli občutek, da lahko spreminjajo življenje – svoja in življenja teh, ki jih bodo videli. Takšna je bila njihova življenjska sila, nestrpnost, napetost negotovega čakanja in vera v moč umetnosti; Godardova *Do zadnjega diha* (À bout de souffle, 1960) in *Nori Pierrot* (Pierrot le fou, 1965), Antonionijeva *Povečava* (Blow Up, 1966) in v ZDA posneta *Kota Zabriskie* (Zabriskie Point, 1970), pa *Če bi...* Lindsaya Andersona (If..., 1968) ...

Morda lahko zapišemo, da se *Frances Ha* konča »evropsko«, da na koncu ne dobimo zadoščanja ne triumfa – ne dobimo izpolnitve

njenih sanj niti tragičnega konca – dobimo nekaj, čemur bi morali reči »realističen« konec. Srednja pot. Frances se zadovolji s službo koreografinje in njeno življenje izgleda v redu. Ne fantastično ne grozno. Film nas torej tolaži na način, da nam reče: »Vse bo v redu.« In to je njegovo sporočilo za našo generacijo in naša generacija mu je za to sporočilo hvaležna, če sodimo po dobrih ocenah in priljubljenosti. Kar je uradno dokaz tega, da smo resnično obupani. Boleče spoznanje, a tudi nujno. Zato, da bi ga dosegel, se film (se pravi njegova avtorja, režiser in scenarist Noah Baumbach ter soscenaristka in glavna igralka Greta Gerwig) odreče svoji cinefilskosti, ki bi, če bi bila dosledna, peljala do drugačnega konca, do filmskega, zavoljo tega, da prestopi v sfero realizma in se ne trudi z napovedovanjem prihodnosti.

**Naša generacija je apatična, apolitična. Vemo preveč, da bi verjeli srečnim koncem, nimamo pa toliko poguma ali idealizma, da bi šli z glavo skozi zid, bili uporniki, in to celo takšni z več kot enim razlogom.** Kar je itak del konvencionalne družbene pripovedi, od katere Frances lahko sicer odvrne pogled, pogleda drugam, ampak nekje pod površjem jo živi in občuti tudi ona. Vsak dan.

Celo filmi, ki naj bi spremenili naša življenja, kot je *Frances Ha*, nam jih več ne morejo – še manj, nočejo, odpovedo se tej zahtevi, konvenciji, pričakovanju. In zato je to odličen, celo najboljši film leta 2013 in hkrati film, ki ne bo spreminjal življenj – ker se temu znotraj filma odreče, ker Frances ne spremeni življenja, le ponudi ji izhod v sili. V svetu brez velikih pripovedi in brez Boga ne moremo računati na *deus ex machina* intervencijo. Ko nam še filmi naročajo, naj ne računamo na čudeže, potem je skrajni čas, da za drugačne konce poskrbimo sami. Morda tudi z drugačnimi filmi.



Tina Poglajen

## Zeleno kolo

V napovedniku za *Zeleno kolo* (Wadjda, 2013, Haifaa al-Mansour) lahko preberemo, da gre za prvi film, posnet v Kraljevini Savdski Arabiji (KSA). Kot »prvi savdski film« je bil sicer oglaševan *How's It Going* (Keif al-Hal?, 2006, Izidore K. Musallam), posnet v Združenih arabskih emiratih, na najrazličnejših seznamih pa je najti še nekaj drugih naslovov. Za tako nenavadne oznake je odgovorna politika Savdske Arabije, ki je bila še do nedavnega država brez filma: v monarhiji, ustanovljeni na temeljih ultrakonservativnega vahabizma, je bilo javno prikazovanje filmov zadnjih trideset let prepovedano iz religiozних razlogov. Temu primerno v državi ni delovala nobena kinodvorana, četudi so pred tem, v času liberalizacije, kinematografi obstajali – film naj bi po mnenju konservativnih skupin spodbujal pohoto, dekadentno in nemoralno vedenje. V kratkem dokumentarnem filmu *Cinema 500 km* (2006, Abdullah Al-Eyaf) tako spremljamo potovanje »filmofilov« iz savdske prestolnice, Riada, do najbližjega kina v sosednjem Bahrainu. Okoliščinam navkljub so s kroženjem po filmskih festivalih savdski filmi pridobili tudi zanimanje domačega občinstva in prvič so bila dovoljena omejena lokalna prikazovanja filmov – predvsem na domovih in v kulturnih klubih. Take projekcije naj bi bile oglaševane kot »izobraževalni večeri« ali »vizualne predstave«, da bi se tako izognili besu protifilmsko naravnanih skupin. Na podoben način je v državi nekaj projekcij doživelo tudi *Zeleno kolo* (sicer nagrajeno na številnih mednarodnih festivalih, med drugim v Benetkah in v Rotterdamu), zgodba o desetletni Wadjdi (Waad Mohammed), ki si želi kolo, a ga ne more imeti, ker deklice v skladu z načeli spodobnosti v KSA koles ne vozijo.

Četudi je bil film posnet na ulicah Riada z dovoljenjem oblasti in celo sponzoriran s strani člana kraljeve družine, sta pri organizaciji projekcij (poleg tega, da je kino prepovedan) še vsaj dve oviri: v nasprotju s številnimi filmi iz arabskega sveta (v zadnjem času opaznimi predvsem iranskimi), ki ženske tudi v domačem okolju prikazujejo s pokritimi lasmi, saj bo film gledalo tudi moško občinstvo, so igralkе v *Zelenem kolesu* v prizorih na svojem domu brez naglavnih pokrival. Druga težava je prepoved mešanja žensk in moških, kar pomeni, da bi morale biti organizirane projekcije ločene po spolih. Da bo film tako več ljudi videlo v tujini kot doma, pravzaprav ni presenetljivo in *Zeleno kolo* se tega zaveda – na trenutke deluje celo kot nizanje predstavitev razmer v KSA nepoučenemu gledalcu: starši Wadjdinega očeta ga poskušajo poročiti s še eno ženo, da bi končno dobil sina; šolarke se morajo umakniti z dvorišča, ko se na bližnji stavbi pojavijo moški, ki bi jih lahko videli; Wadjda ne sme biti preglasna, saj moški žensk zaradi zapovedane skrajne ločenosti spolov ne smejo slišati; Wadjdino mamo mora voziti šofer, ker sama ne sme voziti avta, in podobno. (Prve spremembe na tem področju so morda blizu – decembra 2013 je po spletu zaokrožil video žensk, ki v KSA izvajajo »civilno nepokorščino« z vožnjo avta, za kar naj bi bile sicer tarče groženj s smrtjo.)

V takih okoliščinah je nastanek filma, ki ga posname ženska, še zanimivejši: poleg tega, da je pri filmu zaradi pomanjkanja filmskih ekip sodelovala pretežno televizijska, je sama režiserka zaradi prepovedi mešanja z moškimi v snemalni ekipi morala snemanje nadzorovati iz kombija – preko zaslona in radijske postaje. Haifaa al-Mansour je že pred *Zelenim kolesom* posnela dokumentarni film,



ki se je izkazal za precej kontroverznega: *Women Without Shadows* (2006) problematizira položaj ženske in običaje zastiranja (hidžab) v Zalivski regiji (ko poskuša posneti ženske iz svojega domačega kraja, se te druga za drugo upirajo »zaradi običajev in tradicije«, »ker njihova družina tega ne bi odobraval«, »ker jih je sram«, »ker njihovi sinovi tega ne dovolijo«) skupaj z zahodnjaškim, orientalističnim pojmovanjem zastrtih žensk kot misterioznih. Čeprav prakse zastiranja kot prakse zatiranja in spolne segregacije seveda ne gre zanikati, imajo »orientalistične reprezentacije zastiranja – kot znaka podrejenosti, represije in zatiranja žensk – (tako kot vse reprezentacije) svoje smotre, ki ustrezajo kulturnim, političnim in ekonomskim zahtevam Zahoda, da se islamske družbe opredeli kot inferiorne, barsbarske in nazadnjaške. [...] V zahodni kolektivni fantaziji je prevladovala podoba zakritih žensk kot erotičnih, skrivnostnih in zapeljivih. Subverzija v reprezentaciji (zakrivanje), spremenjena retorika in zaskrbljenost nad položajem žensk v islamskih družbah se pojavijo šele takrat, ko gospodstvo nad Orientom postane nesprejemljivo in ko je potrebno hegemonijo zahodnih družb narediti za pravično, legitimno in naravno.«<sup>1</sup>

*Zeleno kolo* kompleksnosti družbeno-religioznih razlogov za kratenje pravic ženskam v KSA ne reducira na opozicijo moškega/agresorja in ženske/žrtve. Oseba, ki je pravzaprav najstrožji zagovornik vrlin in najbolj zavzeto »preprečuje pregreho«, je pravzaprav ženska, Wadjdina učiteljica, o kateri se pravzaprav med učenkami šušlja, da je prešuštvovala. **Tudi ženske so proizvod družbe; same ponotranjijo in reproducirajo nasilje in običaje, za katere menijo, da so za družbo očiščujoči, zatirani pa prav hitro tudi sam lahko postane tisti, ki zatira, sploh če se sam počuti ogroženega.** Wadjdin oče ima po drugi strani njeno mamo, kot kaže, zares rad, a se vseeno ukloni družbenemu pritisku. Kot pojasnjuje Haifaa al-Mansour, omejitve kot te, da ženske ne smejo voziti avta, spolna segregacija in podobne niso predpisane v zakonu, temveč je vse osnovano na družbeni sprejemljivosti; pravzaprav je lažje

spremeniti zakon kot pa običaj. Deklice naj ne bi vozile kolesa, »ker to ni primerno za dekleta, ki jih skrbi njihova čast« in »ker ne bodo mogle imeti otrok« (to, da je vožnja škodljiva za ženske reprodukativne organe, je sicer tudi eden izmed argumentov nasprotnikov žensk za volanom v KSA).

Z *Zelenim kolesom* se avtoričin fokus preučevanja savdske družbe z vidika vsakdanjega življenja zastrtih žensk pomakne na druga življenjska obdobja ženske, od otroštva, ko se njene pravice od dečkovih še ne razlikujejo drastično ali pa kršenje pravil vsaj ni strogo sankcionirano, do zgodnje pubertete, ki za deklice naenkrat pomeni odraslost in vključuje vse od zastiranja obraza do sklepanja porok s precej starejšimi moškimi. Morda Wadjdina zgodba v primerjavi z reprezentacijami žensk pod savdskim režimom še dodatno vabi k razmisleku; prav zato, ker Wadjda ni odrasla, ampak je otrok; ima vrstnike, s katerimi se druži, in najboljšega prijatelja Abdullaha, ki jo sprejema in mu je vseč ravno zato, ker je trmasta in tombojevska (kolikor pač okoliščine to dopuščajo). V teh letih si želita istih stvari, čeprav Wadjda ne more dobiti kolesa; njuna statusa sta bolj enakovredna, a takoj ob vstopu v puberteto se bo to radikalno spremenilo. Ko Abdullah reče Wadjdi, da se bo, ko odrasteta, z njo poročil, ne moremo mimo vprašanja, kaj se bo z njunim egalitarnim odnosom zgodilo, ko bo eden od njiju imel moč nad drugim, sploh če upoštevamo, da je ženska v KSA vse življenje pravno pravzaprav mladoletna – za vse pomembnejše odločitve potrebuje dovoljenje moškega varuha; torej, kako politično-družbeno vpliva na medosebne, intimne odnose. Obenem pa *Zeleno kolo* namiguje na možnost nove generacije, ki žensko dojema kot enakovredno moškemu in ki je ne moti spolno nekonvencionalno vedenje.

Wadjdina zavzetost in neupogljivost pri borbi za doseganje cilja odseva vsakdanjo realnost trenja med tradicijo in sodobnostjo v KSA: Savdoarabci imajo kot prebivalci bogate države seveda dostop do tehnologije (pri nastanjanju generacije mladih avtorjev imajo še bolj kot kje drugje ključno vlogo YouTube in podobne internetne strani, ki omogočajo širjenje filmov) ter do turističnih potovanj v tujino; kot pravi režiserka, pa se ljudje ob vrnitvi znajdejo v nelagodnem položaju, kjer so prisiljeni upoštevati tradicionalne prakse in običaje, v katere ne verjamejo več. Trenje med tradicijo in sodobnostjo je pravzaprav trenje med virtualnimi in realnimi učinki globalizacije – skozi podobe, do katerih imamo dostop, vstopamo v svet, ki je v materialnem smislu lahko zelo oddaljen od tistega, v katerem živimo, a hkrati dovolj blizu, da ustvari željo po vedanju, kot da bi vanj že zares vstopili.

## VIRA

Al-Mansur, Haifaa: *HARDtalk: Haifaa al-Mansour - Film Director* [intervju Gavina Eslerja]. London: BBC News Channel. Prvič predvajano 16. 7. 2013. Dostopno na YouTube <<http://bit.ly/1hk9v7P>>.

Shafik, Viola: *Arab Cinema: History And Cultural Identity*. Kairo: The American University in Cairo Press, 1998.

1 Rajšp, Simona: Razkrivanje orientalistične dogme: Primer islamske institucije zastiranja žensk skozi analizo temeljnih teoloških besedil ter kratek socio-historični pregled praks zastiranja. V: *Poligrafi: revija za religiologijo, mitologijo in filozofijo*. Letn. 12, št. 45/46 (2007), str. 107–131.

Matic Majcen

# Mizerija, evropska komerciala

## Epizoda v življenju zbiralca železa

Kakšen nasmeh je moral zasijati na obrazu Thomasa Hailerja, programskega direktorja berlinskega filmskega festivala, ko mu je pred lansko edicijo festivala v roke padel film *Epizoda v življenju zbiralca železa* (Epizoda u životu berača željeza, 2013) bosansko-hercegovskega režiserja Danisa Tanovića. Ta srce parajoča zgodba o družini bosanskih Romov, ki se po težavni nosečnosti matere znajde pred zidom brezčutnega zdravstvenega sistema, pač nikogar ne more pustiti ravnodušnega. Ni dvoma, da se Romi kakor tudi mnogi posamezniki povprek evropskega obrobja res stežka prebijajo iz dneva v dan in si v tem zaslužijo sočutje in podporo. Problem tiči v filmski ekranizaciji te resnične zgodbe: pod romskimi solzami se namreč skriva čista produkcijska in distribucijska preračunljivost.

Nikakršno naključje ni, da je Tanovićev film pristal ravno na berlinskem festivalu, saj je že od daleč očitno, da je povsem ukrojen po ideologiji taistega festivala. Tam bo film precej dobro kotiral, če: (1) bo privzel obliko težke socialne zgodbe z evropskega obrobja, (2) bo posnet z minimalnimi produkcijskimi sredstvi z estetiko grobega naturalizma tresočih ročnih kamer, ki namiguje na filmski dokumentarizem, in predvsem (3) bo posredovan s strani uveljavljenega domorodca, ki v srcu zahodne Evrope pripoveduje o življenju v daljni deželi, kamor roka sodobne civilizacije kljub dobrohotnim intervencijam Zahoda še ni zares segla. Berlinski festival je v tej obliki eden simbolov dvoličnega trga evropskega art filma, ki pod krinko antropološke pristnosti vzdržuje komercialni krogotok kulturnih dobrin, primarno namenjenih dobro preskrbljeni zahodni buržoaziji. Ker je ta sistem že dodobra vzpostavljen, se točno ve, kaj ta trg potrebuje, in Tanović je z *Epizodo v življenju zbiralca železa* postal utelešenje kulturnega dobavitelja,

ki bo za trg proizvedel primeren komercialen izdelek. Ljubezen je obojestranska: ne samo ker trg art kinematografije to potrebuje, temveč ker se režiserji iz ekonomsko deprivilegiranih držav zelo hitro udomačijo na prestižnih rdečih preprogah največjih festivalov.

**Diskurz evropskega art/avtorskega filma je iz svoje norme po emancipaciji obubožanih kultur zgradil samosvojo industrijo, ki ne samo da te zgodbe posreduje, temveč jih v skladu s povpraševanjem tudi proizvaja.**

Kje so sledi te preračunljivosti v sami argumentaciji Tanovićevega filma? O kakšni umetnosti tukaj ni govora, *Epizoda v življenju zbiralca železa* je film, ki si ne zastavlja nobenih globljih vprašanj, temveč privzema obliko čustvene propagande, ki ji argument vestnega sledenja resnični zgodbi služi zgolj kot pranje rok pred nesposobnostjo – ali pred obetom rdeče preproge tudi nehote – vnašanja tehtne avtorske misli. Če je film nizkopračunski, to še ne pomeni, da lahko avtor samo zaradi tega niža tudi etične in intelektualne standarde.

Če ta zadnji stavek zveni vse preveč poznano, potem ni nikakršno presenečenje, da pri tem prodajanju mizerije Zahodu kot koproducent ponovno sodeluje tudi slovensko podjetje Vertigo/Emotionfilm z Danijelom Hočevarjem na čelu, ki že tam od *Rezervnih delov* (2003, Damjan Kozole) naprej zelo dobro ve, kako se na berlinskem festivalu in drugod po zahodnih trgih tem rečem streže – da ne gre za lovljenje kakršnihkoli umetniških (ali recimo dokumentarističnih) idealov, temveč zgolj za čisto načelo povpraševanja in ponudbe. Resnične zgodbe? Pereči družbeni problemi? Morda v resničnem družbenem okolju protagonistov že res, tukaj pa zagotovo ne.

**Solze gledalcev v art kinematografih so povsem iste kot tiste v tako zaničevanih multipleksih – tu so zgolj zato, da se lahko kolesje industrije vrti dalje.**



Tina Pogljajen

# Preteklost

Glede na neznansko priljubljenost in uspešnost kritiško opevane *Ločitve* (Jodaeiye Nader az Simin, 2011), s katero je Asghar Farhadi podrl kar nekaj mejnikov v prejemanju prestižnih mednarodnih filmskih nagrad, bi marsikdo od njegovega naslednika, *Preteklosti* (Le passé, 2013), zagotovo pričakoval veliko. Da film ni bil uvrščen na ožji seznam kandidatov za tujejezičnega oskarja, sicer morda ne pove veliko o njegovi »kakovosti«, vendar pa razočarani odzivi v najrazličnejših filmskih medijih vsekakor pričajo o mestu, ki ga ima Farhadijev film v širši kritiški zavesti. (Koliko je to povezano z imenom režiserja in koliko z dejanskim filmom, je sicer drugo vprašanje.) Vsekakor se *Preteklost* začne zelo obetavno. Pravzaprav vsa prva polovica filma daje misliti, da je Farhadi spet zadel v polno – gledalca namreč neustavljivo pritegne z enako mešanico vzbujanja frustrirane radovednosti in klavstrofobno delujočega kaosa, ki je navduševala že pri njenem predhodniku. Farhadi bistvene informacije o dogajanju na film prepušča zelo skopo in s tem gledalca prisili, da v upanju na namig, ki bi razjasnil ozadje, pozorno spremlja na videz ležerno banalne, vsakdanje, a vseeno občutljivo niansirane interakcije med osebami v filmu. Omejenost kamere s kaotično notranjostjo avtomobila v prometu, priročno razpostavljenimi stenami prostorov ali navsezadnje pohištvo in kramo, razporejenima vsepovprek, kar kliče po figuri, ki bi popravila, raz/počistila in uredila tako prostor kot dogajanje ter nam razjasnila ozadje zgodbe; povedala, kdo je pravzaprav v kakšnem razmerju s kom, ter ločila resnico od mnenj likov v filmu. Ahmad (Ali Mosaffa), ki se po večletni odsotnosti iz domačega Irana vrne v Francijo, da bi zaključil ločitveni postopek z bivšo ženo Marie (Bérénice Bejo), je s svojim umirjenim, dostojanstvenim in pozornim nastopom za to videti kot ustvarjen, a kakšno je zares njegovo

mesto v zgodbi in v kakšni meri si ga drugi vpleteni sploh želijo zraven? V vsakem primeru je gotovo, da *Preteklosti* uspe gledalca pritegniti in vplesti v zgodbo na specifičen, intriganten način, ki ga pri Farhadiju poznamo že iz *Ločitve*.

Na žalost pa je *Preteklost* slab film prav zato, ker je prva polovica tako dobra, kar se mogoče sliši paradoksalno, a vseeno: je še kaj hujšega kot film, ki veliko obljubi in nato ne da ničesar? Farhadi je z *Ločtivijo*, če ne še prej, dokazal, da zna neprisiljeno in na videz povsem ležerno združevati in prepletati kompleksnost značajske drame in prevpraševanje bolj univerzalnih človeških vrednot s povsem situacijsko osnovano zgodbo, ki teče s pomočjo razreševanja uganke, pojasnjevanja in razkrivanja motivov vpletenih. Čeprav *Ločitev* sloni na odkrivanju resnice, nikoli ne gre samo za to: »resnica« vedno dopolnjuje veliko širše zastavljene premisleke o (med seboj nasprotujočih si) vidikih osebne in družbene odgovornosti, iskrenosti, vprašanih dobre vere in namena ter o etičnem, moralnem, religijskem in pravnem imperativu. »Resnica« je odvisna tudi od povsem značajsko pogojenih stališč, odločitev in ravnanj likov, ne nazadnje pa »resnica« nikoli ni samo ena, ampak jih je vsaj toliko, kot je nastopajočih oseb.

Farhadi *Preteklosti* v tem smislu na žalost ne privoščiči podobne kompleksnosti; namesto tega premislek o težavnejših življenjskih vprašanih zamenja za razreševanje povsem faktičnih uganek – kdo je napisal in kdo poslal pismo, kdaj je bil opravljen določen telefonski klic, kdo je bil na drugi strani slušalke in podobno. Zadnji prizor *Preteklosti* je na primer tako oropan vse pomenljivosti in realistične umeščenosti v življenjski kontekst protagonistov, da (tako po vsebini kot po naivnosti) že neprijetno spominja na zaključne *cliffhangerje* iz televizijskih limonad. Pri taki prelevitvi v detektivko, v golo odkrivanje podrobnosti in okoliščin dogodkov z nešteti preobrati in zasuki, ki so bolj kot kaj drugega sami sebi namen, je seveda najhujše, da v drugi polovici filma na videz glavna in najzanimivejša dilema (skupaj s svojim protagonistom) nepojasnjeno ponikne in s tem gledalca pravzaprav pusti na cedilu.

Farhadi zastavi v prvi polovici zanimiva in težka vprašanja, na katera pa nato ne odgovori niti ne razižče možnih izidov ali subjektivnih stališč vpletenih oseb, ampak raje nadaljuje v povsem drugačno smer, kot da ta vprašanja niso bila nikoli zastavljena, žal pa s tem odzame *Preteklosti* vsako možnost, da bi postala presežek.



Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

# Dotik greha

Pred nami je velika filmska freska spektakularnih epskih razsežnosti. Štiri intimne, tragične zgodbe padlih (anti)junakov v svetu greha in nasilja, ki jih prinaša, omogočajo dojemanje v najširšem kulturnem kontekstu. Film, ki je lani v Cannesu prejel nagrado za scenarij, subtilno in hkrati brutalno oriše moralne turbulence današnje Kitajske; pa ne le nje.

*Dotik greha* (Tian zhu ding, 2013, Zhangke Jia) je strukturiran v omnibus štirih neobvezno povezanih zgodb: njihovi protagonisti hodijo drug mimo drugega, brez interakcije, in med seboj jih ne povezuje zaplet, temveč tematika. Film se ukvarja s temno platjo modernizacije današnje Kitajske, v kateri kapitalistične »vrednote« vedno bolj razdiralno vplivajo na tradicionalne medčloveške odnose. V svetu, ki temelji na izkoriščanju, so nagrajeni iznajdljivejši, tisti manj spretni in ne dovolj kruti pa so kaznovani. Zhangke Jia od severa do juga Kitajske prepričljivo slika pejsaže, v katerih je človek človeku volk: to je darwinovski pekel boja za obstanek brez vsakršne milosti, kjer se zdi, da tako nasilneži kot žrtve razumejo le en jezik – jezik nasilja.

V prvi epizodi moškemu iz provincialnega rudarskega mesta dokončno presedeta korupcija in bogatenje s prodajo družbenega premoženja; njegovi protesti in javni pozivi lokalnim veljakom pa ga skoraj stanejo glave. Ko se pretepen in ponižan vrne iz bolnišnice, zagradi za puško in postane osamljeni maščevalec. V drugi delavec/migrant na motorju potuje od mesta do mesta in išče priložnostna dela, a spozna, da se zločin vseeno bolj spleča. »Ubijaj, sicer boš ubit« je vodilo epizode že od prologa naprej, ko ga pred uličnimi roparji s sekirami reši le pištola. Ko kasneje hladnokrvno

na ulici ubije ženo in moža, le da bi ukradel njeno torbico, se zdi to (z njegovega stališča) le logično nadaljevanje boja za obstoj. Nato srečamo receptorko v savni, ki ji ne uspe prepričati svojega ljubimca, naj se zaradi nje loči. Namesto tega jo njegova žena in njena družina pretepejo. Ko se nanjo spravita še podžgani stranki, ki jo zamenjata za prostitutko, in jo ob tem klofutata z debelim svežnjem denarja, ji dokončno prekipi – nož za lupljenje jabolk pa postane učinkovit nadomestek za meč. Na koncu še mladenič, ki tava od enega bednega dela do drugega. Kot krojač je pustil na cedilu kolega, ki se je zaradi njega ponesrečil. Kot natak pristane v bogataškem letovišču in ostane zlomljenega srca, ko vidi, da njegova nova izbranka, v skladu z opisi del in nalog svoje službe, zadovoljuje nekega partijskega funkcionarja ...

Vse te zgodbe so res deloma neusklaene, saj imajo povsem različne protagoniste, a ne do te mere, da bi bilo to moteče; kar zadeva strukturo je njena največja pomanjkljivost ta, da je prva zgodba morda preveč dominantna za začetek, zadnja pa je anti-klimaktična in nedorečena. V vseh štirih protagonistah zaznamuje naglavni greh; v prvi je to bes, v drugi umor, tretji prešuštvo in zadnji izdaja. Pravični maščevalec doživi trenutno katarzo, a njegova prihodnost po prikazanem masakru ne more biti svetla. Morilec/tat nekaznovan nadaljuje s svojim pohodom, a ima mrtvo dušo; on bo sicer preživel, a v njem ni ničesar, kar bi bilo vredno obstanka. Sebični prijatelj ne more preboleti, da je njegovo nesojeno dekle, prostitutka. Še težje sprejme odpustek tistega, ki ga je bil izdal, v zares presenetljivem obratu, ko slednji odvrže grozečo kovinsko palico – brez krvavih madežev. Prešuštnica je edina od vseh štirih, ki doživi očiščenje skozi nasilje: v epilogu jo

zagledamo, kako opazuje ulično moralo, epizoda pa se zaključi s trikrat ponovljenim vprašanjem: »Ali prepoznaš svoj greh?« Režiser jo prikaže v značilnem bližnjem planu, približa njen poduhovljen obraz, potem pa nam razpre še srednji plan s izbuljenimi izrazi drugih opazovalcev (substrat gledalcev pred platnom/zaslonom), ki se morajo s svojimi grehi še le soočiti.

Tak konec ni nič kaj subtilen, lahko bi mu celo zamerili njegovo eksplicitno didaktičnost; a spet, režiser se uspe učinkovito povzdigniti nad obravnavano snov (vse štiri zgodbe so navdahnjene z resničnimi novinarskimi poročili o dejanskem dogajanju iz zadnjih desetih let), jo neopazno transcendira nad prozaičnost in doseže arhetipskost, tako da je na koncu takšen epilog povsem primeren. Zhangke Jia ima izjemen smisel za podrobnosti – njegova epska tapiserija bi bila precej prozorna, če ne bi bila stkana iz izjemno domiselnih detajlov. Vzemimo na primer odnos »običajnih ljudi« do zločincev na oblasti, ki je mešanica med »molči in trpi« ter »nič ne vem in se ne vmešavam«, še najbolj pa pride do izraza kot iskrena očaranost nad veličino razkošja, ki je ukradeno prav njim samim, v izjemni sceni svečanega sprejema na letališču (prva epizoda filma). Vzemimo morilca iz druge epizode, ki svojemu odtujenemu otroku priredi »ognjemet« tako, da sredi pravega, novoletnega ognjemeta potegne pištolo in začne streljati v zrak. Ali pa vzemimo četrto epizodo, kjer se nekdanja komunistična slovesnost neopazno pretvori v kapitalistični odbor za sprejem bogatih gostov: pomp, parada in prostitucija so stalnica, le da so nekdanje uniforme zdaj le še seksualni fetiš.

Surovost obravnavanega je še poudarjena z živalsko simboliko, ki je prisotna v vseh štirih epizodah. V prvi gre za surovo prebičanega konja, ki ga reši »prebujeni tiger«; na koncu pa se osvobojeni konj pretvori v simbol »prebičanega« protagonista. V drugi živali služijo poudarjanju kontrapunkta z morilcem: vidimo ga, ko hodi mimo rac, ki ravnokar postajajo novoletna pečenka, in kako spremlja

kamion, ki v klavnico pelje govedo. Njegov ledeno hladen izraz na obrazu izraža gotovost, da sam ne namerava končati kot te živali – on bo tisti, ki ubija. Junakinjo tretje zgodbe lahko poistovetimo s kačami, in sicer dvakrat. Kot žensko/kačo, maščevalko iz fantazijskih akcijskih filmov, ki jih vrtijo na TV, ter ko si poišče zatočišče v kamionu, polnem preroških kač, ki obljublajo blagostanje (pозneje pa vidimo še, kako kača pred njo prečka pot). Nazadnje, v četrty zgodbi, dekletu, v katero se zaljubi naš protagonist, osvobaja kupljene okrasne ribice iz vrečk: skupaj jih spuščata v reko, če že sama ne moreta biti svobodna kot one.

*Dotik greha* pred nami slika skrajno neprijeten svet: ogromen, nepregleden, a hkrati poln nedokončanega (pompozne, napol zgrajene stavbe) in ruševin nekdanje veličine; dober pokazatelj tega je prizor mosta, ki se pne nad dolino, a konča v praznem. Tako ruralni kot urbani predeli delujejo enako pusto, izpraznjeni smisla in napolnjeni z nasiljem, in z vseprisotno, skoraj paranoično grožnjo, da lahko v vsakem trenutku brez razloga kdorkoli postane morilec – ali žrtev. Fantastična fotografija (Yu Lik-wai) jemlje dih s širokimi plani kitajskih prostranstev, z bližnjimi posnetki pa gradi tolikšno napetost, kot bi gledali grozljivko – z implicitno grožnjo tistega, kar se morda nahaja tik za mejo kadra. Film odlikuje tudi odlična igra, od glavnih igralcev do zadnjega epizodnega lika. Nobene potrebe po razlagi ni: izrazi na obrazih povedo dovolj in se gladko zlijejo v razgiban mozaik močne in v detajle razdelane slike. In ta slika, čeprav nosi ornamente oddaljene Kitajske, je v svojem bistvu srhljivo prepoznavna in domača vsakemu gledalcu v naših koncih, kjer je še včerajšnji komunizem čez noč zamenjalo božanstvo, imenovano Kapital, z vsemi prednostmi in pošastmi, ki jih prinaša s seboj. Tudi naši časopisi beležijo podobne grehe in zločine ... Žal je le malo lokalnih filmarjev, ki bi bili sposobni iz teh zgodb narediti tako močna in univerzalno relevantna dela, da bi lahko vsaj v njih prepoznali lastne grehe.



Nina Cvar

# Med emancipacijo in fetišizacijo: Adelino življenje

*Adelino življenje* (La vie d'Adèle – chapitres 1 et 2, 2013, Abdellatif Kechiche) je brez dvoma eden bolj prepoznavnih filmskih naslovov lanskega leta. Ljubezenska zgodba z odlično igro spomni na velike klasike, v katerih ljubezen sprva nastopa kot odrešitev, v nadaljevanju pa kot tragedija. *Adelino življenje* Abdellatifa Kechichea, ki se je domači javnosti pred časom predstavil z odličnim *Kuskusom* (La graine et le mulet, 2007), se ponša s svojevrstno epskostjo senzualnega, malodane naturalistično organskega realizma, ki prek intenzivne rabe bližnjih planov, pa tudi prek precizne premišljenosti dialogov, kader za kadrom razkriva notranji svet odraščajoče najstnice Adele. Prej ko zloglasni prizori seksa med glavnima igralkama je prav ta realistična neposrednost tista, ki je neverjetno zapomnljiva. Z njo uspe režiser posodobiti, predvsem pa osvežiti relativno klasični reprezentacijski okvir ljubezenske zgodbe.

Slogovno film o ljubezni med dvema mladima ženskama, dijakinjo Adele (Adèle Exarchopoulos) in Emmo, študentko slikarstva (Léa Seydoux), aludira na ustvarjanja Andréa Téchinéa, čigar delo se prav tako osredotoča na raziskovanje različnih identitetnih politik, povezanih s seksualnostjo. A če v Téchinéjevem delu mestoma pogrešamo intenzivnejši avdiovizualni učinek, z njim v *Adelinem življenju* vsekakor nima težav Kechiche. Intenzivna gledalska izkušnja, ki se navkljub dolžini filma ne zmeni za čas, se vzpostavlja prek avtorsko hibridiziranega novega realizma, za katerega je po Ginette Vincendeau značilno snemanje na nerazkošnih lokacijah<sup>1</sup>, zlasti pa fokus na realno, ki ga Jean-Pierre Jeancolas opredeli kot

»realnost bližine«.<sup>2</sup> Vendar pa Kechiche t. i. realnosti bližine ne ekranizira na način družbenopolitične kritike, kot je to na primer značilno za ustvarjalni opus bratov Dardenne, ki v svojih filmih navadno raziskujeta specifične, za neoliberalno kapitalistično družbeno vez simptomatične situacije. Ne moremo sicer reči, da je Kechichu senzibilnost za razredne delitve tuja, slednje mu navsezadnje služijo za pripovedno kuliso, s pomočjo katere raziskuje dinamiko ljubezenskega razmerja med glavnima protagonistkama, a bolj kot družbenopolitična razsežnost Kechicha zanima Adele. V tem oziru je Kechiche bližje delom režiserke (sicer bolj znane kot igralke) Isild Le Besco, katere filmi so edinstvene zabeležke človeškega značaja, pri čemer obe avtorski govorici podpisujejo raba bližnjih planov, ekspresivna obrazna mimika ter distinktivna barvna kodifikacija.

Tematsko bi *Adelino življenje* lahko umestili v linijo francoskih filmskih ustvarjalcev in ustvarjalcev, kot sta Céline Sciamma in François Ozon, ki se prav tako ukvarjata s politiko seksualnosti. Ozon v svojih filmih že pregovorno preigrava raznovrstne stereotipe in predsodke, vezane na spol ter seksualne politike, bolj ali manj subtilno pa tudi na (patriarhalne) družbenoekonomske strukture. Po drugi strani pa gre Céline Sciamma – spomnimo se na njen odlični prvenec *Vodne lilije* (Naissance des pieuvres, 2007) ter na *Pobalinko* (Tomboy, 2011) – še dlje. Avtorica, ki v obeh filmih nastopa v vlogi scenaristke in režiserke, namreč vizualizira intenziven proces konstituiranja spolne identitete v otroštvu in najstništvu. Pri tem se Sciamma ne

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

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



ukvarja toliko z vprašanji »zakaj«, temveč bolj z načini delovanja osrednjih likov, praviloma z družbenimi konstrukcijami spola, posledično pa tudi s procesom t. i. interpelacije oziroma s (po)klicem po vpisu v točno določeno spolno identitetno pozicijo. Subtilna namigovanja na psihoanalitske interpretativne ključne, na primer na sesanje prsta ter dobrikanje očetovski figuri kot navidezemu simbolnemu zakonu v *Pobalinki*, ki se jih režiserka rada poslužuje, s pridom izkoriščajo delegiranje gledalčevega pogleda in neverjetno točno povzemajo znamenito tezo Judith Butler, da spol ni nekaj, kar smo, ampak nekaj, kar počnemo. Ta butlerska stava pa je tudi tista epistemološka osnova, s pomočjo katere skuša Sciamma v svojih filmih razgrajevati in premeščati falogocentrično ekonomijo.

Četudi se na prvi pogled zdi, da je *Adelino življenje* film o lezbični ljubezni, je bolj univerzalna zgodba o hrepenenju, izgubi, spreminjanju. Ko gledalci sledimo podobam Adelinega odraščanja, sledimo pravzaprav lastnim izkustvom – najstniški platonski zaljubljenosti, usodni ljubezni, prvim srečanjem s spolnostjo. Intenzivnost identifikacije z Adele je zavoljo bližnjih planov, s pomočjo katerih režiser proizvaja neverjetno pristne občutke navzočnosti, povsem naravna. Kot taka se zdi, da bolj kot na reprezentaciji identitete temelji na proizvajanju plesa občutkov, imanentnih človeškemu bitju. V tem oziru je *Adelino življenje* še posebno zanimivo, saj tako rekoč združuje oboje, reprezentacijo ter *afekt*, ki ga Simon O'Sullivan opredeljuje na dva načina: najprej kot učinek umetnosti na telo in drugič kot tisto, kar konstituira objekt umetnosti, v obeh primerih pa je usmerjen proti pretiranemu poudarku na označevalnih režimih,<sup>3</sup> torej na konceptu reprezentacije, ki je razumljen na način statične ideološke superstrukture.

3 Povzeto po O'Sullivan, Simon: *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought beyond Representation*, str. 6. Palgrave Macmillan, 2008.

Pa vendar je treba biti previden glede zmanjševanja vloge koncepta reprezentacije. Za razliko od Ozona in Sciammove Kechicha, ki je sprva začel kot gledališki in filmski igralec, ne zanima toliko uprizarjanje stereotipov, vezanih na spol, seksualnost. Kechiche stereotipe vzame za samoumevne, šele na to pa iz njih izvabi sicer čudovit kinematični afekt. Spričo tega lahko tudi razumemo nad filmom ne preveč navdušeno Julie Maroh, katere strip je služil Kechichu kot navdih za film. Ne le da mu Marohova očita vulgarizacijo lezbične spolnosti, malodane redukcijo na pornografijo, problematična se ji zdi instrumentalizacija (moške) fantazije o lezbičnem seksu oziroma če citiram Marohovo: »*Heteronormativno občinstvo se je [prizorom lezbičnega seksa] smejalo, ker ga ne razume, gejevsko in queer občinstvo se je posmehljivo muzalo, ker so se jim prizori zdeli neprepričljivi, celo smešni. Tisti, ki pa se v občinstvu niso smejali, so bili tipi [sic], ki so bili preveč zaposleni s spremljanjem utelesitve svojih fantazij na [filmskem] platnu.*«<sup>4</sup> Kechichejev problem torej ni v filmski estetiki in kinematičnem afektu, ki ga proizvaja, temveč v reprezentaciji, ki jo reproducira in iz katere izhaja. Za slednjo je moč reči, da se napaja iz nerefektirane samoumevnosti pomenov, na podlagi katerih konstruira lezbično ljubezensko zgodbo.

Na sledi Lauri Mulvey in njenemu znamenitem tekstu *Vizualni užitek in narativni film*<sup>5</sup> bi lahko pričujočo režiserjevo samoumevnost razlagali kot izraz nezavednega patriarhalne družbe, za katero Mulveyeva pravi, da je prek manipulacije vizualnega užitka sooblikovala filmsko formo, zlasti mainstream holivudski film. Četudi je *Adelino življenje* tako z vidika formalnih postopkov

4 Citirano po Maroh, Julie: »Blue Is the Warmest Colour sex scenes are porn, says author of graphic novel« [Online]. [Citirano 30. 5. 2013]. Dostopno na Guardianovi spletni strani: <<http://bit.ly/19UB42W>>.

5 Izvirni naslov teksta: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen*, 1975.



kot tematike daleč stran od mainstream Holivuda, v svoj dovršen reprezentacijski sistem vendarle vgrajuje temeljni element širše popularne filmske kulture, tj. vizualni užitek, ki je v danem primeru izrazito estetiziran. Estetizacija se proizvaja prek t. i. skopofilije (užitka v gledanju), ki jo Freud opredeljuje za enega od temeljnih instinktov seksualnosti in povezuje z objektivizacijo gledanih, ki so podrejeni radovednemu pogledu.<sup>6</sup> Mar niso dispozitiv kinodvorane, platno, projektor, ugasnjene luči in občutek ločenosti od sogledalcev pristna utelesitev skopofilije, kar v *Adelinem življenju* s pridom izkorišča prav Kechiche, zlasti v prizorih seksualnosti, ki jih uokvirja režiserjeva fantazma ženske figure. A razlaga mehanizma reprezentacije gre po Mulveyevi še dlje. Ne le da je reprezentacija ženske vselej povezana s pogledom, definira jo seksualna razlika in z njo strah pred kastracijo, izgubo užitka. Po Mulveyevi se t. i. moško nezavedno kastracijski tesnobi lahko izogne na dva načina: bodisi prek ponovitve prvotne travme in posledično demistifikacije ter svojevrstne razorožitve ženske figure (npr. film noir) bodisi prek popolne pozabe kastracije s transformacijo reprezentirane ženske figure v fetiš, s čimer ženska figura postane ne le objekt fizične lepote, temveč užitek sam na sebi.<sup>7</sup> Če se prvi način povezuje z voajerizmom, ki je blizu sadizmu, je drugi način v bližini fetišistične

skopofilije.<sup>8</sup> V moderni zgodovini filma sta morda najbolj tipični modulaciji obeh arhetipov von Sternbergovi filmi kot emblemi fetišistične skopofilije ter Hitchcock kot mojster igranja s sadističnim voajerizmom.

Sledeč zastavku Mulveyeve se zdi, da je *Adelino življenje* bližje von Sternbergu, ne le zaradi estetizirane fetišizacije ženske figure, temveč predvsem zaradi pomenljive odsotnosti sicer stalno nadzorjujočega moškega pogleda, ki je v primeru *Adelinega življenja* skrit, a stalno navzoč v režiserjevi kameri. Kechiche se tako dobesedno ljubi s svojima protagonistkama, predvsem z Adele, a hkrati je to ljubezen, katere hrepenenje ne bo nikoli izpolnjeno, saj resonira željo, ki je vselej izmuzljiva in inherentno nezadovoljljiva.<sup>9</sup>

Tek (moškega) protagonista v zaključni špici za Adele je po temtatem več kot tek: je tek za nečim, kar šele vzpodbudi našo željo; je po eni strani tek za ljubezen, po drugi strani pa tek za čistim, metafilmom. Prav zato je *Adelino življenje* tudi zgodba o ljubezni do filma.

6 Mulvey, Laura: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* (1975): 16

7 Ibid., 21.

8 Ibid., 21-22.

9 Glej v Lacan, Jacques: *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1996.





Zoran Smiljanić

# Svetovalec

*Svetovalec* (The Counselor, 2013, Ridley Scott) kljub zavidljivemu kreativnemu potencialu na obeh straneh kamere ni požel veliko uspeha, prav nasprotno; pogorel je tako pri kritikih kot publiki.

Ni pomagalo, da je (svoj prvi) scenarij napisal renomiran pisatelj Cormac McCarthy, niti to, da zgodba pokriva soroden tematski in geografski teritorij kot neprimerno uspešnejši film *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007, Joel in Ethan Coen). Tudi ni koristilo, da se je Ridley Scott vzdržal svojih običajnih vizualnih ekstravaganc in posnel nenavadno suh, zadržan in funkcionalen film, ki se lepo prilagaja zgodbi. In niso vžgale niti velike zvezde, ki so se trudile v zanje neznačilnih vlogah.

Kritiki *Svetovalcu* očitajo, da nam posreduje napačne informacije, skriva pa prave, da je pretenciozen, neprepričljiv in dolgočasen, da ne premore razvoja likov, da je zgodba papirnata, neverjetna in nesmiselna kolobocija, da je gledalcu povsem vseeno za glavnega junaka, skratka, da gre za zmešnjavo brez repa in glave, ki ne zanima in ne zadovolji nikogar.

No, nekaj privržencev se je kljub vsemu našlo, med njimi je tudi vaš recenzent, ki bo skušal stopiti filmu v bran. Zgodba o dobro situiranem odvetniku (Michael Fassbender), ki se zaradi ljubezni do prelestne Laure (Penélope Cruz) spusti v tvegan posel z mamili, je na prvi pogled še en film o narkokartelih, kakršnih smo zadnje čase videli kar nekaj, omenimo le *Preprodajalce* (Traffic, 2000, Steven Soderbergh), *Divjake* (Savages, 2012, Oliver Stone) in *Zadnji obhod* (End of Watch, 2012, David Ayer). Področje med Teksasom in Mehiko je v zadnjih letih postalo eno najnevarnejših

mest na Zemlji, kjer se praktično vsak dan dogajajo zverinske masovne eksekucije in kjer obstaja več množičnih grobišč kot v Bosni. Prostor, kjer je zlo doma.

V prvi polovici filma se vse dogaja teoretično, na ravni dialoga. Lepo zagoreli in lepo oblečeni protagonisti sedijo v lepo opremljenih prostorih in se dogovarjajo o lepih dobičkih. Obstajajo pa tudi nevarnosti, tveganja. Posrednik Westray (Brad Pitt) svetovalcu razkrije poslovni model narkokartelov: »*Vsa ta grozodejstva in pohabljenja ..., tega ne počnejo zaradi strasti ali maščevanja ..., to je zaradi zaščite poslovnih interesov.*« Ko se posel z mamili sfiži, se svetovalec nenadoma znajde v nemilosti. Kartelu skuša pojasniti, da ni nič kriv, da je šlo zgolj za naključje. »*Naključje? Oni ne verjamejo v naključja ..., slišali so zanje, a niso nikoli nobenega videli.*« Vrag je vzel šalo, zdaj gre zares! Toda le pogledjte Fassbenderja na plakatu, kako z izklesanim obrazom in s frajerskimi očali odločno zre v nas. Svetovalec. Možakar ima možgane in jajca, ni hudič, da ne bo iztuhtal kake rešitve in se postavil po robu barabam! Če bo odpovedalo vse ostalo, bo pa z dvema pištolama v rokah vsaj drago prodal svojo kožo, kot so jo nekoč člani *Divje bande*. Saj za to gre pri filmih, ne?

Toda ne, svetovalcu se že ob prvi informaciji o nevarnosti začne tresti glas, zgrabi ga panika. Medtem ko čaka na čudežno rešitev, se njegov svet sesuva sam vase. Ničesar ne more, ničesar ne zna, ničesar ne naredi, kar bi naredil vsak povprečno iznajdljiv filmski junak. Povsem nemočen je. In ravno ta nemoč, ta obup je nekaj, kar ločuje *Svetovalca* od vseh del sorodne baže. Druga polovica filma je dolgo, mučno in neizogibno potovanje v srce groze, kjer gledalec z vsako minuto čuti, kako ga nevidna sila vse bolj stiska okoli vratu. Teorija iz prvega dela postane resničnost – in to kakšna resničnost! Enega od protagonistov doleti tako grozna smrt, da je pretresla še tu podpisanega, vajenega vsega hudega. Druga smrt, ki so jo hudodelci posneli za *snuff* film, na srečo ostane neprikazana. Na koncu eden od šefov kartela svetovalcu razloži, da obstaja več realnosti in da je svetovalec iz ene realnosti padel v drugo, kjer veljajo čisto drugačna pravila.

Tudi tu so se kritiki pridušali, da je ta del preveč literaren, filozofski in da kriminalci pač ne govorijo tako. Mogoče res, a pozabili so, da se nahajamo v svetu Cormaca McCarthyja, kjer veljajo posebna pravila. V pesimističnem in brezizhodnem svetu, ki ne priznava žanrske logike ali zahtev multipleks zabave. V tem kondenziranem svetu realnost, sistem, genialni negativec, Bog ali pa vsi skupaj neusmiljeno govtajo posameznika, okrutno, brez milosti, reda, smisla, pa tudi brez katarze. Tak svet obstaja in mi živimo v njem.

Pa če nas junaki akcijskih filmov s plakatov še tako vneto prepričujejo, da se je takemu svetu mogoče upreti in v njem celo zmagati ...

Manca G. Renko

# »Lepa, o lepa, bo smrt Evrope«

Paolo Sorrentino

Neskončna lepota

*Neskončna lepota* (La grande bellezza, 2013), novi film italijanskega režiserja Paola Sorrentina, čigar vzpon se je začel pred desetletjem s filmom *Posledice ljubezni* (Le conseguenze dell'amore, 2004), nadaljeval pa s pikrim biografskim filmom o večnem krščanskodemokratskem italijanskem predsedniku Giuliu Andreottiju *Mogočnej* (Il Divo, 2008), je nedavno postal veliki zmagovalec evropskih filmskih nagrad, nato pa se je prebil še med devet nominirancev za tujejezičnega oskarja. Bržkone gre za enega kritiško najbolj sprejetih filmov leta 2013, ki smo si ga v Ljubljani prvič lahko ogledali na letošnjem Liffu, januarja pa prihaja na redni spored Cankarjevega doma.

Če ste ob *Velikem Gatsbyju* (The Great Gatsby, 2013) Baza Luhrmanna slučajno pomislili, da bolj veličastnih prizorov zabav še niste videli, si lahko ogledate le enega od prvih kadrov *Neskončne lepote*, praznovanje 65. rojstnega dne Jepa Gambardelle, in videli boste, da vas je Luhrmann peljal v Disneyland, Sorrentino pa na zabavo vašega življenja. Celotni film je »zabava življenja« Jepa Gambardelle (odlični Toni Servillo, Sorrentinov stalni spremljevalec), pripadnika rimskega jet-seta, moškega, ki se mu je v mladosti posrečilo napisati kulturni roman. Nato je njegov »umetniški glas« potihnil, oglasil pa se je glas ciničnega publicista, ki svoj čas zabija v družbi praznih in bogatih Rimljanov. Na njegovi – najlepši – rimski terasi, ki nudi razgled na Kolosej, se vsak večer srečujejo lepo oblečeni prazni ljudje, ki stresajo puhlice in skušajo z votlimi besedami zapolniti praznino svojih življenj. Jep je neizprosno in zajedljiv ter jim, vsaj tako se mu je zdelo pred 65. rojstnim dnevom, nastavlja zrcalo. Po rojstnem dnevu pa se zave, da je zrcalo vseskozi nastavljal le sebi in da je praznina družbe, ki jo prezira, tudi njegova.

Sorrentino s takšnim tempom niza krasne kadre večnega mesta, lepih ljudi, sončnih zahodov, pisanih zabav, romantičnih parkov, skritih umetnin in pravljinih ulic, da gledalec sprva samo lovi sapo. Kako je mogoče v en sam film nagraditi toliko čudovitih prizorov? Kako je mogoče v enem samem življenju doživeti toliko lepega? A hkrati s stopnjevanjem lepote stopnjuje praznino ljudi, ki lepoto naseljujejo, dokler se neskončna lepota ne zlije z neskončno žalostjo. Dokler petinšestdesetletni Jep Gambardella ne obstane – sam v svoji popolni garderobi – pred razstavo fotografij mlajšega moškega, ki se je fotografiral vsak dan v svojem življenju. Na obrazu portretiranca opazuje odtekanje časa, minljivost življenja in neulovljivost lepote. To je eden najmočnejših prizorov Sorrentinovega filma: ne glede na to, koliko veličastnih vedut in idiličnih krajin je pred nas na ogled postavilo življenje, smo na koncu vedno sami s svojo temò, v kateri skušamo sestaviti drobce, ki bi osvetljevali

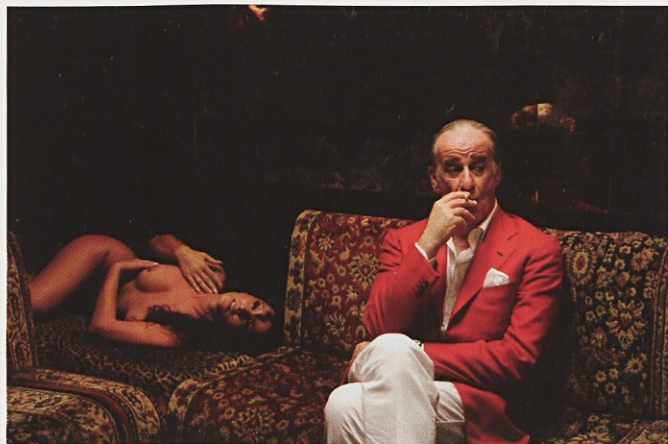




naše življenje in nas navdali z občutkom, da je lepota v našem življenju premagala grdoto. Neskončna lepota je le privid. Privid tistih, ki kot zunanji opazovalci spremljajo življenje drugih in ne morejo razumeti, kako je lahko kdo, ki ima tako krasno teraso kot Jep Gambardella, sploh lahko nesrečen.

Hkrati pa Sorrentino s tem, ko neskončno lepe kadre zapolni s praznimi ljudmi, subtilno namiguje na politično in družbeno situacijo, v kateri se je znašla Italija. Nekateri so film opisali kot parafrazo Fellinijevega *Sladkega življenja* (La dolce vita, 1960), ki se odvija v Berlusconijevem 21. stoletju, pri čemer je najbolj lucidna primerjava bržkone uspela kritičarki italijanskega *Il Foglia*, ki je zapisala: »*Frederico Fellini je za Sladko življenje visel z balustrad, da bi lahko gledal navzdol. Danes niti balustrad ni več, tudi one so se zrušile.*«

Film prikazuje dekadentni razkroj italijanske družbe v okolju, ki je imelo eno najpomembnejših vlog pri kulturnem ustroju Evrope od antike preko Danteja do futuristov. Družba razpada, gnije in se duši v svoji trivialnosti, kričavosti, bleščavosti, medtem ko se sončni vzhod nad Kolosejem in pokrajina, ki zapolnjuje ozadja renesančnih slik, nista spremenila. Italija se sesuva: pred njenimi obalami se utapljuje tisti, ki upajo na boljši svet, po njeni zemlji pa hodijo oni, ki so vanj že davno nehali verjeti. Na terasi Jepa Gambar-



delle lahko spremljamo labodji spev civilizacije, v katerem slišimo glasove kardinala, skorajšnje svetnice, striptizete, malomeščanske komunistke, bolešno ambicioznih staršev ... in pisatelja, ki je vse, kar je želel povedati, napisal že pred štiridesetimi leti, v drugih časih, zdaj pa nemo čaka, da na večno mesto pade zastor ... *Lepa, o lepa bo smrt Evrope; kakor razkošna kraljica v zlatu/ legla bo v krsto temnih stoletij,/ tiho bo umrla, kot bi zaprla/ stara kraljica zlate oči.*



## Okus po ljubezni

Ritesh Batra  
Nagrada občinstva – Teden kritike, Cannes

od  
9. januarja



## Preteklost

Asgar Farhadi  
Nagrada za najboljšo igralko, Cannes

od  
16. januarja



## Mlada in lepa

François Ozon  
Cannes, San Sebastian, Karlovi Vari, Toronto, Liffé

od  
29. januarja



## 12 let suženj

Steve McQueen  
7 nominacij za zlate globuse

samo od  
6. do 12.  
februarja



## Computer Chess

Lucija Šuštar

Če sta brata Coen letos (v šali) priznala, da sta v *Llewyna Davisa* vključila mačka, ker film pravzaprav nima pravega zapleta, je mogoče nekaj podobnega sklepati tudi za *Computer Chess* (2013, Andrew Bujalski). A kot sta dokazala Coena, odsotnost konkretnega zapleta pomeni vse prej kot to, da filmu tudi nekaj manjka.

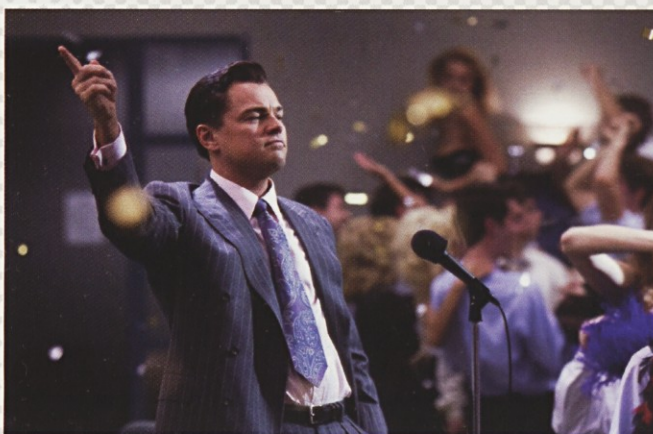
Boter mumblecora Bujalski se je v prejšnjih delih ukvarjal predvsem s težavami sodobnih mladostnikov, s četrtem filmom pa je odpotoval na začetek 80. let, v črno-bele čase velikih računalniških idej, zasanjanih pogledov v tehnološko prihodnost in čas zatona svobodomiselnih 70. let.

Sprva se zdi, da gre za kvazidokumentaren vpogled v dolgočasno dogajanje vsakoletnega šahovskega turnirja, na katerem računalniški entuziasti z nestrpnostjo pričakujejo tistega med programi, ki bo končno uspel premagati človeka, v resnici pa gre za kolaž filozofskih vprašanj, navdušenja in strahu pred prihodnostjo umetne inteligence ter vpogled v svojevrstne muhe prisotnih, poln čudaškega humorja. Tega je ogromno, naj se skriva na obrazih vpletenih, v vsakdanjih, a kljub temu bizarnih situacijah ali zakajenih pogovorih – in prav zato, ker je igra mumblecorovsko naturalistična, se ti trenutki hitro zakamuflirajo.

Bujalski je ekipo sestavil iz starih sodelavcev, pa tudi resničnih programerjev, pisateljev in celo filmskega kritika Geralda Pearyja – ta se je prelevil v šahovskega mojstra Pata Hendersona, ki je prvi upal staviti, do katerega leta ga v šahu ne bo premagal noben računalnik. Nekaj podobnega je leta 1968 resnično stavil mednarodni šahovski prvak David Levy – računalnik bitke ni smel dobiti še deset let, s čimer je Levy stavo dobil, v svetu računalniškega šaha pa najbolj odmeva letnica 1997, ko je v dvoboju prvič klonil takrat aktualni svetovni prvak, Gari Kasparov.

Sodobno mladež, navdušeno nad vsem, kar je vintage ali retro, obenem pa 24 ur na dan priklopljeno na facebooke, twitterje, instagrame in podobno, Bujalski popelje v okolje, v katerem so programerski geniji postavljali temelje današnjosti, za večjo pristnost pa sta z direktorjem fotografije uporabila kamero z začetka 70. let, Sony AVC 3260. Srce kamere, ki bi jo tedaj za dokumentiranje tudi v resnici uporabili, je slikovna elektronka Vidicon, rezultat pa črno-bela slika formata 4:3, na kateri pušča neposredna svetloba temno sled. Kar je režiser označil za prisposobo filmskega ustvarjanja: »*Podobe, ki jih vidimo na ekranu, so vedno duhovi, v tem primeru pa jih kamera naredi očitne.*«

*Computer Chess* je brezčasen eksperimentalen vpogled v preteklost, zmes humorja, bizarnosti, enigme in nestrpno zvedavega pričakovanja prihodnosti, ki jo živimo danes.



## Volk z Wall Streeta

Gorazd Trušnovec

Najprej opravimo z očitnostmi: Martin Scorsese je z *Volkom z Wall Streeta* (*The Wolf of Wall Street*, 2013) po dveh desetletjih končno spet v polni formi in na »lastnem terenu«, pa čeprav se je moral za to, da bi mu spet uspela velikopotezna družbena freska preko tako ali drugače izjemnega posameznika, zateči k priredbi svojega filma – kar je, da se razumemo, veliko bolje od anemičnega adaptiranja hongkonških kriminalok. Merim seveda na Scorsesejev *Kazino* (*Casino*, 1995) in *Volk z Wall Streeta* je z vizualno in zvočno razgibanim stilom, s širino zajema snovi, z vsebinsko motiviko (grabež, gambling, greh in pokora; seks, droge&denar ter igre zaupanja in prevar na vseh ravneh), dramaturškim pripovednim lokom protagonista (njegov vzpon in padec, oboje kot posledica tako intimnih značajskih lastnosti kot zgodovinskih okoliščin) oziroma njegovo umeščenostjo v slikovito izrisan specifičen milje, ki služi hkrati za prisposobo ... Skratka, z vsem tem je Scorsese pravzaprav zgolj ponovil ali bolje rečeno osvežil lekcijo o kazino kapitalizmu za novo generacijo gledalcev oziroma za vse tiste, ki je tedaj nis(m)o znali vzeti.

Ampak, za kakšno lekcijo pri vsem skupaj sploh gre? Protivojnega filma ni mogoče zares posneti, je pred desetletji izjavil François Truffaut, ker gledalca slejkoprej zapelje fascinacija z avanturistično naravo zgodb, s tehniko in z dogajanjem. Danes, ko so (proti)vojni filmi nekoliko iz mode, čeprav obenem nepregledna množica ljudi v vsakem danem trenutku umira zaradi vojaških konfliktov ali njihovih posledic, bi lahko nekaj podobnega zapisali za filme, ki si za svoje poslanstvo zadajo razgaljanje mehanizmov kapitalizma, ki ga živimo. In ki po številčnosti že nadomeščajo protivojne filme, imajo pa seveda tudi enako mero končnega vpliva na realno življenje in potek zgodovine.

Sistem je cinična in dementna mesoreznica, a funkcionira, in tak je tudi film, ki zna s polno močjo Scorsesejevega talenta artikulirati vse tisto, kar je spodletelo *Ameriškemu psihi* – navsezadnje gre za mehanizem in kontekst, v katerem tudi protesti opeharjenih Belfortovih strank in dežurnih moralističnih kritikov proti filmu delujejo predvsem kot dodatna, brezplačna reklama, in za okolje, v katerem se brez težav ali celo zelo uspešno trži tudi sama kritika kapitalizma (po dobičkonosne akademsko-poslovne primere sploh ni treba iz naše kulturosfere).

Še večja moč kot v razkazovanju avtorskega obvladovanja filmskega medija pa je v cinizmu končne neposrednosti in celo prozornosti. *Volk z Wall Streeta* je boljši con-man od svojega protagonista, saj ves čas igra z odprtimi kartami. In z njimi, kot to lepo zakoliči zadnja sekvenca, zmaga na celi črti.



## Vesoljski pirat kapitan Harlock

Erik Toth

Teško pričakovana filmska adaptacija *Vesoljskega pirata kapitana Harlocka* (Space Pirate Captain Harlock, 2013, Shinji Aramaki) se je utelesila v animirani obliki, kot se za Japonce v sodobni tehnološki dobi spodobi. Kulturnega kapitana je v poznih 70. letih prejšnjega stoletja ustvaril Leiji Matsumoto in skozi desetletja je Harlock pridobil ogromno oboževalcev, kar ga je poneslo na lestvico petih najpomembnejših in najvplivnejših risank v japonski zgodovini manga produkcije. Po petih letih garanja in oblikovanja osvežene podobe kapitana za novo generacijo smo dobili doslej najdražji in najbolj dodelan japonski animirani film, ki prinaša podobo herojskega pirata tudi v 3D.

Tehnološka dovršenost na področju animacije približuje generirane podobe našega sveta realnim do te mere, da je težko prepoznati »pravo stvar«. *Vesoljski pirat kapitan Harlock* pa ni zgolj dokaz tehničnega izpopolnjevanja na področju animacije. V ozadju je lik arhetipskega heroja, nasprotnika totalitarnih sistemov, vesoljskega gusarja, individualista z življenjsko filozofijo, ki jo oblikujeta upor in pravičnost. Kapitan Harlock se ne boji smrti in v risani seriji je večkrat prikazan s številko 42, ki je v japonski kulturi povezana s pojmom smrti.

Uspešna spojitev tehničnega perfekcionizma in izjemne ideje ter genialnega lika pa žal ne ponudi enako dobre zgodbe. Pripoved je vse preveč (holivudsko) trivialna in izpeljava dramskega trikotnika daleč od inovativnosti. Pretirano poudarjanje moralnosti in pravičnosti le še dodatno kažeta na premalo vloženega truda v oblikovanje scenarija. Pripoved deloma rešujejo lik Harlocka sam po sebi in njegova življenjska filozofija ter misija osvoboditi človeštvo in Zemljo.

Kapitana Harlocka bi si moral ogledati Nietzsche, lahko bi celo rekli, da je Harlock njegovo poosebljenje! Svet oziroma vesolje, v katerem se zgodba odvija, se približuje obdobju nihilizma in posledično očiščenja Zemlje in človeštva, ki ga bo z dolgo snovanim načrtom izvedel prav pirat Harlock in omogočil vse stopnje Nietzschejeve metafizike. S svojim ravnanjem se pojavlja kot »mentor«, ki predstavlja težnjo po prevrednotenju vrednot; v povezavi s tem je nujno potrebna volja do moči, ki jo Harlock nenehno in izrecno dokazuje in je predvsem mišljena kot nekak princip postavljanja novih vrednot; kapitan Harlock je (dejansko predstavljen kot) težko pričakovani nadčlovek. Temeljna narava bivajočega (pri Nietzscheju volja do moči) pa je večno vračanje istega, saj se kapitan s svojo vesoljsko ladjo vrača na Zemljo, da bi vzpostavil pogoje za ponovni začetek, regeneracijo in boljšo sedanost.



## Ugrabljeni

Matic Majcen

Med stopnjevanjem predoskarjevske vročice z najočitnejšimi kandidati za kipce (*Gravitacija, 12 let suženj* itd.) je bilo preveč preprosto spregledati film *Ugrabljeni* (Prisoners, 2013) Kanadčana Denisa Villeneuvea. Režiser, ki se je uveljavil pred tremi leti s filmom *Ženska, ki poje* (Incendies, 2010), je tokrat opustil avtorske aspiracije in v roke vzel scenarij Aarona Guzikowskega, ki za sabo še nima omembe vrednih dosežkov. Presenetljivo, kajti *Ugrabljeni* je prava scenarijska mojstrovina in izjemen prispevek žanru trilerja.

Film hodi po znanem tematskem in žanrskem teritoriju. Jake Gyllenhaal se je raziskovalnega bezljanja natreniral že v *Zodiaku* (Zodiac, 2007, David Fincher), nezadržan čustveni vihar družinske travme je primerljiv z intenzivnostjo filma *V pasti* (In the Bedroom, 2001, Todd Field), kot v vsakem dostojnem trilerju ne bi smelo manjkati kančka nihilistične psihološke izprijenosti, kakršno je zakoličil Kevin Spacey v *7edem* (Se7en, 1995, David Fincher). Igralska zasedba se res dobro znajde v teh nastavkih: poleg Gyllenhaala se lahko Hugh Jackman v vlogi emotivnega družinskega očeta prvič po *Skrivnostni sledi* (The Prestige, 2006, Christopher Nolan) pohvali s kredibilno vlogo, Paul Dano (*Naša mala mis, Tekla bo kri*) in David Dastmalchian (*Vitez teme*) pa sta se v vlogi neuravnovešenih psihopatov dokončno ustalila v profilu zlikovcev, po katerih ju bodo filmarji angažirali še leta.

Resnejši razmislek o pripovedni doslednosti in odločitvah osrednjih likov postavi marsikatero scenarijsko potezo pod vprašaj, toda scenarij blesti v manipuliranju z gledalci, vodenju čustev in doziranju informacij o ozadju obravnavanega zločina. Redko se užitek narativnega filma in travme trilerja znotraj enega filma tako prepričljivo igrajo z gledalcem, ga parajo in počasi peljejo naprej z dišečo vabo pred nosom. Gledanje *Ugrabljenih* je, paradoksalno, *mučen užitek* – prav takšen, kot bi triler v idealni obliki moral biti. Ne le ker hlastamo za tem, kaj se bo zgodilo v naslednjem prizoru, temveč ker bolj, kot film napreduje, bolj skupaj z liki zgolj pobiramo travmatične ostanke duševnih brazgotin, zlomljenih razmerij in brezupnega pogleda v prihodnost.

Veliko zaslug pri pripovedni prepričljivosti ima vizualnost. Fotografija prekaljenega Rogerja Deakinsa se izvrstno dopolnjuje z režijo in skupaj gradita mračno vzdušje gledalčevega mučnega pričakovanja. Težko je dovolj pohvaliti Deakinsonov prispevek; konec koncev je prav on mnogim klasikam (*Kaznilnica odrešitve, Veliki Lebowski, Fargo, Čudoviti um, Jesse James in strahopetni Robert Ford, Skyfall ...*) podal tisto piko na i, ki odlične filme loči od zgolj dobrih.

Telekom pravi:

**»Vsaka snežinka je unikat, tako kot ti.«**



Klub golih pesti pravi:

**»Ti nisi prelepa in enkratna snežinka. Ti si prav taka razpadajoča organska materija kot vsi drugi in vsi smo del istega kupa komposta.«**

*Drage bralke,  
dragi gledalci,  
srečno izbiranje  
tudi v 2014.*

# EKRAN

Revija za film in televizijo

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



**Naslednji dvojni Ekran izide 5. marca 2014!**

**FOKUS: Fenomen Kickstarter in filmska produkcija**  
**MALA RUBRIKA GROZE: TV serija Ameriška grozljivka**  
**KALIBER 50: Najodmevnejše literarne adaptacije**  
**TELEVIZIJA: Ženski glavni liki novih nadaljevanj**  
**ESEJ: Soderbergh in zgodovinski subjekt**

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

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

## NAROČILNICA



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

Podatki o naročniku:

### Fizične osebe

Ime in priimek .....

naslov: .....

pošta in kraj: .....

elektronski naslov .....

telefon.....

### Pravne osebe

Naziv .....

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

telefon.....

davčna številka.....

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

Datum in podpis(žig) .....

**ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRANA:** Revije letnikov 2006-2010 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred, letnik 2011 do 2013 pa za ceno 20 EUR. Naročila na [info@ekran.si](mailto:info@ekran.si).

SLINGSHOTFILMS PREDSTAVLJA



NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS  
186 642 2014



920141860,1

COBISS ©

# ZORRAN

## MOJ NEČAK IDIOT

REŽIJA **MATTEO OLEOTTO**

igrajo

**GIUSEPPE BATTISTON**

**TECO CELIO**

**ROK PRAŠNIKAR**

**MARJUTA SLAMIČ**

**ROBERTO CITRAN**

in

**SYLVAIN CHOMET**



IGOR PRINČIČ PREDSTAVLJA KOPRODUKCIJA: TRANSMEDIA / STARAGARA REŽIJA: MATTEO OLEOTTO KOPRODUKCIJA: MIHA ČERNEC IZVIRNI PROJEKT: OGNJEN DIZDAREVIČ PRODUKCIJSKI KOLEKTIV: LUCA PANCALDI VIZUALI: DANIELA GAMBARO, PIER PAOLO PICCIARELLI, MATTEO OLEOTTO, MARCO PETTENELLO  
MONTAŽA: GIUSEPPE TREPICCIONE FOTOGRAFIJA: FERRAN PAREDES RUBIO GLASBA: ANTONIO GRAMENTIERI KASTING: EMANUELE CICCIONI ART DIRECTION: VASJA KOKELI, ANTON ŠPACAPAN VONCINA IZŠTUDIJ: EMIL CERAR DISTRIBUCIJA: SLINGSHOTFILMS  
V SOVEDLOVANJU: Arch production, Transmedia production

**V KINU OD 30. JANUARJA**

