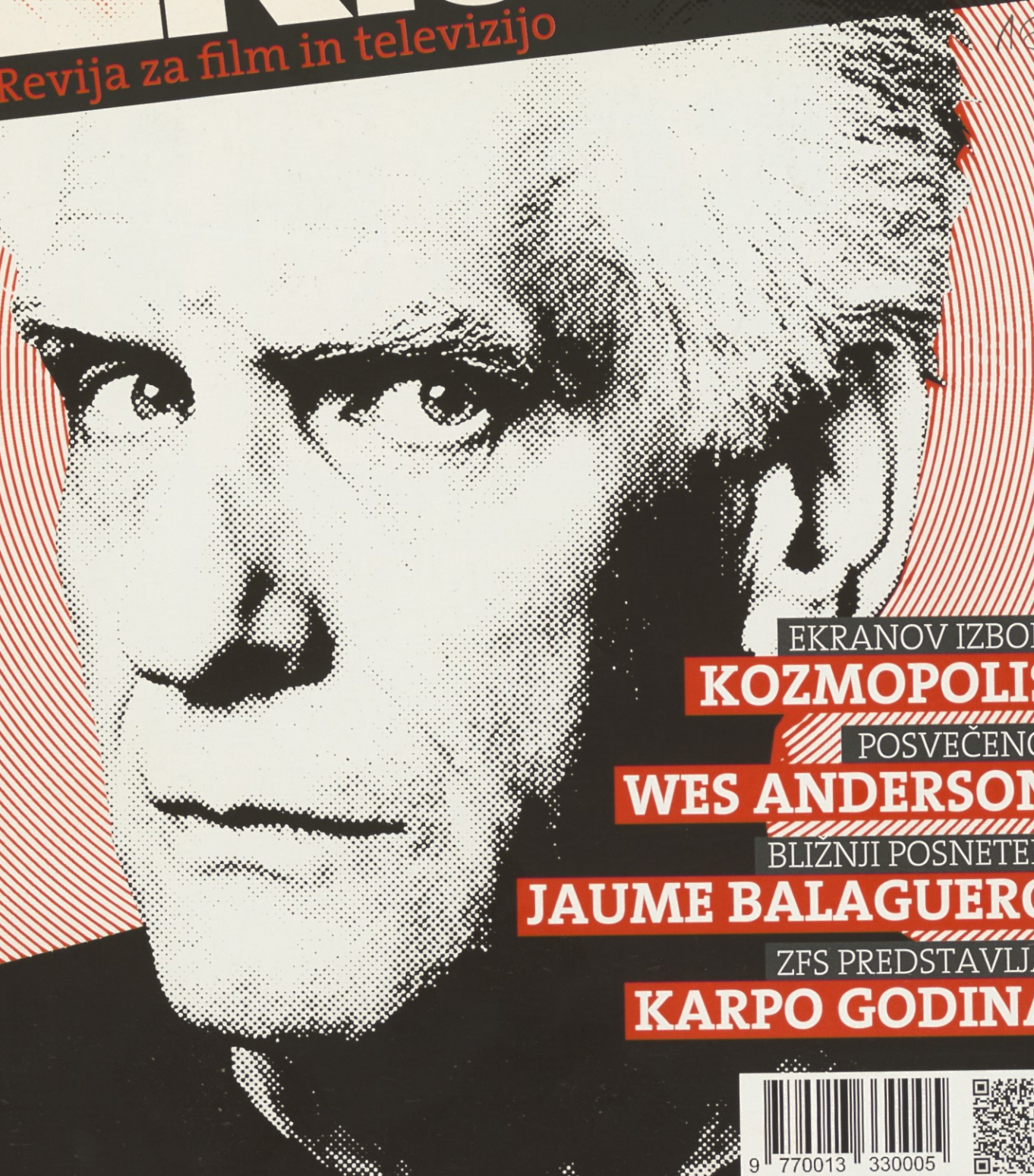


EKran

Revija za film in televizijo

Letnik XLIX / september 2012 / 3,5€



EKRANOV IZBOR:

KOZMOPOLIS

POSVEČENO:

WES ANDERSON

BLIŽNJI POSNETEK:

JAUME BALAGUERÓ

ZFS PREDSTAVLJA:

KARPO GODINA



Ekran

Ljubitelji slovenskih filmskih uspešnic vabimo na
EKRANOVO PARADO FILMOV,
posvečeno 50-letnici izhajanja revije za film in
televizijo **EKRAN**.

50 dni za Ekranovih let

50 slovenskih filmov za 50 let izhajanja revije EKRAN

EKRANOVA PARADA FILMOV se začneja:

Maribor, sreda, 26. september 2012, ob 20 uri v Planetu TUŠ;
Celje, četrtek, 27. september 2012, ob 20 uri v Planetu TUŠ;
Novo mesto, petek, 28. september 2012, ob 20 uri v Planetu TUŠ;
Kranj, sobota, 29. september 2012, ob 20 uri v Planetu TUŠ;
Koper, nedelja, 30. september 2012, ob 20 uri v Planetu TUŠ

V vsakem kraju bo v 50 dneh na sporedu 50 celovečernih igranih filmov.

Vsak dan drug film!

Na sporedu so:

FILMI ZA OTROKE IN MLADINO;
EKRANIZACIJE SLOVENSKEGA LITERARNIH DEL;
filmi na temo DRUŽBA V FILMSKEM OBJEKTIVU
ter VEČNE USPEŠNICE SLOVENSKEGA FILMA.

Posebej opozarjamo na redkeje videne filme kot so dela Františka Čapa (Agent X-25 poroča, Trenutki odločitve, Naš avto), Rajka Ranfla (Pomladni veter), Živojina Pavlovića Rdeče klasje in Na svidenje v naslednji vojni ter vrsta drugih.

EKRANOVA PARADA FILMOV bo zaključena 15. novembra. 2012. Pripravila sta jo INFOFILM in Planet TUŠ v sodelovanju z Slovenskim filmskim centrom in Slovensko kinoteko.

Info Film



SLOVENSKI
FILMSKI
FOND

Info
taka

UVODNIK	02	Gorazd Trušnovec: Pred jubilejem
RAZGLEDNICA	03	Martin Marzidovšek: 65. Locarno
BLIŽNJI POSNETEK	04	Dejan Ognjanović: Jaume Balagueró
FESTIVALI	10	Ana Jurc: 8. Grossmann
	13	Igor Kernel: 1. Fantastic, Zagreb
	16	Tina Poglajen: 19. Palič
	20	Gorazd Trušnovec: 47. Karlovy Vary
	22	Milan Ljubić: 59. Pulj
	24	Gregor Bauman: 15. Motovun
POLEMIKA	26	Igor Kadunc: Podpora slovenskemu filmu na dnu?
EKRANOV IZBOR: Kozmopolis	30	Dušan Rebolj: DeLillov in Cronenbergov Kozmopolis
	36	Anže Okorn: Jen jang rap team: Vsi v isti limuzini
POSVEČENO: Wes Anderson	40	Matevž Jerman: Tri hrepenenja Wesa Andersona
	45	Nina Cvar: Kraljestvo vzhajajoče lune
IN MEMORIAM	48	Andrej Gustinčič: Andrew Sarris
	50	Jože Dolmark: Chris Marker
GALERIJA	52	Karpo Godina: ZFS predstavlja
KRITIKA	54	Tina Poglajen: 2 dni v New Yorku
	56	Petra Gajžler: Oslo, 31. avgusta
	58	Andraž Jerič: Vzpon viteza teme
	61	Matic Majcen: Morilec Joe
	62	Zoran Smiljanić: Popolni spomin
NA SPOREDU	63	Matic Majcen: Plačanci 2
		Matjaž Juren: Stari je nor
NAJBOLJ BRANA STRAN	64	Pismo Travisu

Pred jubilejem

Gorazd Trušnovec

Pred vrati je 50-letnica izhajanja *Ekrana*, ki jo je pričakal kot mesečnik. Takšno tradicijo kontinuiranega izhajanja ima v svetovnem merilu le prgišče najvidnejših in najvplivnejših filmskih revij (*Sight & Sound* izhaja od leta 1932, *Bianco e Nero* je prvič izšla leta 1937, *Cahiers du cinéma* izhaja od leta 1951, letnico rojstva pa si delimo z revijo *Film Comment*, ki je bila ustanovljena leta 1962); podobnega jubileja ni dočakala nobena druga filmska revija naše regije.

Vse omenjene revije so tekom svojega izhajanja prešle različne menjave v periodiki, formatih in fokusih oziroma vsebinskih težiščih, ki so jim namenjale večino pozornosti. Za uredništvom je lepo število tematsko zelo raznolikih števil, skozi katere smo motrili aktualno filmsko dogajanje predvsem v bližnji in širši okolici ter po svetu z istočasno in stalno mislijo na trajne kinematografske vrednote. Film še zmeraj dojemamo in obravnavamo v najširšem možnem smislu, kar pomeni, da nas zanima vse v zvezi z njim, od samega nastanka do njegovih poznejših pojavnih oblik, pri čemer se izogibamo izključevanju določenih tipov in zvrsti filma iz polja obravnave ali z ideološkimi plašnicami omejenemu gledanju in razumevanju. Trudimo se, da bi bili zvesti odprtemu in eruditskemu cinefilskemu pristopu.

Da je *Ekran* uspel dobra tri leta izhajati kot mesečnik je daleč od samoumevnosti. Vse reforme, o katerih se trenutno parlamentira v Sloveniji in širše, smo mi izvedli že pred prenovo – varčevanje na vseh postavkah, iskanje najugodnejših ponudnikov, dvig lastnih sredstev ter stalno iskanje (in rekordno povečanje!) zunajproračunskih virov. Edino tako je bilo mogoče, da iz občasnika nastane mesečnik. V času, ko iz bližnje in daljne okolice stalno prihajajo novice o ukinjanju dnevnikov in revij, nam je uspelo kljub stalni grožnji finančne in ekonomske krize zadnjih nekaj let in kritičnemu zatonu tiskanih medijev dvigniti število naročnikov, za nekaj tisoč odstotkov pa povečati prodajo *Ekrana* v kolportaži. Žal pa to na tako omejenem tržišču, kot je slovensko, na katerem vladajo za povrh najvišje marže v Evropi, ne pomeni skoraj nič – razen seveda zadovoljstva ob dejstvu, da se *Ekran* bere.

In to je naša največja nagrada. Boriš se za obstoj iz meseca v mesec, računaš na predanost in dobro voljo sodelavcev, in potem – glede na to, da je za nami poletna festivalska sezona, izpostavljena tudi v tokratni številki *Ekrana* – srečaš na festivalu v Motovunu legendarnega režiserja Lordana Zafranovića, ki je prijateljaval z ustanovitelji revije in se ta ne more načuditi, da revija ne le da še zmeraj redno izhaja, ampak celo kot vitalen mesečnik. Težko je ob tem ne čutiti ponosa.

Ponosen sem tudi na dejstvo, da sodelujemo z obetavno generacijo resnih filmskih publicistov (*Ekran* je bil zmeraj tudi stvar generacijskega pogleda), in na dejstvo, da ustvarjamo tako kakovostno revijo s pretežno domačimi pisci. Vedno sem bil prepričan, da je – če revija prejema javna sredstva – davkoplačevalski denar potrebno nameniti predvsem podpori in razvoju domačih publicistov.

Resnici na ljubo, kar nekaj načrtov je ostalo nerealiziranih. Ob vsem trudu, da se v recesijskih pogojih zagotovi kontinuiteta izhajanja, mi ni uspelo izboljšati možnosti za delo in profesionalizirati pogojev, v katerih nastaja *Ekran*. Izhajanje še vedno temelji v veliki meri na osebnem entuziazmu vseh vpletenih, kar je žal zgolj evfemizem za prekerno delo. Samo potrpežljivosti sodelavcev se lahko zahvalim, da smo pol leta nemoteno izhajali kljub vladni prepovedi sklepanja avtorskih pogodb. Podobno velja za tehnične pogoje – iz lastnih izkušenj lahko zgolj kot bizarnost omenim, da so ti še slabši kot pred dvajsetimi leti, ko sem začel svojo publicistično pot pri študentski *Tribuni*.

Ni nam uspelo digitalizirati *Ekranovega* arhiva. Ne tako skrita želja ob prevzemu urednikovanja je bila, da do jubileja poskrbimo za digitalizacijo vseh doslej izdanih števil ter jih ponudimo na spletu. Večkrat smo poskušali zagnati ta projekt, za katerega bi potrebovali ekipo, čas in finančno podporo, vendar so časi, ko so denarci za take podvige cingljali kar sami, že dolgo mimo.

A denimo, da so to samo še nerealizirani projekti. Načrtov za izboljšave in nadgradnjo *Ekrana* je še veliko, njihova uresničitev pa je v precejšnji meri odvisna od razmer na nacionalnem kulturnem področju in naklonjenosti izdajatelja. Ob tej priložnosti se spodobi zahvaliti ekipi Slovenske kinoteke pod vodstvom Staša Ravterja, ki je spomladi leta 2009 podprla projekt prenove *Ekrana* in poskrbela, da je lahko zadnja tri leta izhajal kot mesečnik.

Ekranovi obletnici na čast je svet revije ustanovil priznanje za delovanje na filmsko-publicističnem področju – več o tem lahko preberete na strani 29. Kot zmeraj bomo veseli vaših predlogov, vse bralce pa vabimo, da se udeležijo vrste dogodkov ob jubileju septembra in oktobra letos. Prvi tak bo na vrsti že v **sredo, 19. septembra ob 19.30 v Trubarjevi hiši literature** (Stritarjeva 7, Ljubljana), ko se bomo pogovarjali s predstavniki novega vala slovenskih režiserjev oziroma svežimi in skorajšnjimi celovečernimi debutanti Klemnom Dvornikom, Matevžem Luzarjem in Martinom Turkom.

Vztrajno iskanje novih filmskih izrazov

65. Festival del film Locarno (1.-11. avgust 2012)

tekst in foto: Martin Marzidovšek



Festival v Locarnu je znamenit po osredotočenosti na avtorske filme predvsem mladih in manj uveljavljenih avtorjev ter po iskanju novih filmskih estetik. Kljub temu da ne sodi med najbolj prestižne, je Locarno s svojo dolgo zgodovino in kakovostnimi programi pridobil ugled, s katerim privabi številne svetovne in mednarodne filmske premiere.

Presenečenje letošnjega festivala je bilo, da je žirija glavne mednarodne sekcije, ki ji je predsedoval z zlato palmo v Cannesu nagrajeni tajski režiser Apichatpong Weerasethakul, podelila zlatega leoparda francoskemu režiserju Jean-Claudeu Brisseauju za film *Dekle od nikoder* (La fille de nulle part, 2012). Nagrajenec je namreč s svojimi 68 leti postal najstarejši režiser, ki je kdajkoli sodeloval v tej tekmovalni sekciji. Gre za nizkopračunski igrani film (67.000 €), v katerem režiser sam igra upokojenega učitelja matematike, ki ponudi zatočišče mlademu dekletu, ki se je po naključju znašlo pred njegovim pariškim stanovanjem.

V isti sekciji, ki je letos prikazala 19 celovečernih filmov, je bil za najboljšo režijo nagrajen kitajski režiser Ying Liang za svoj film *Ko pride noč* (Wo hai you hua yao shou). Film obravnava resnično zgodbo moškega, ki je ubil šest šanghajskih policistov, potem ko so ga ti pretepli zaradi vožnje z neregistriranim kolesom. Izpostaviti velja tudi dokumentarni film *Leviathan* (2012) režiserja Luciena Castaing-Taylorja, ki je opozoril nase že z »etnografskim« dokumentarcem *Sweetgrass* (2009), in sožiserke Véréne Paravel. Film dokumentira dogajanje na severnomorski ribiški ladji s številnimi majhnimi vodoodpornimi kamerami. Močna subjektivna perspektiva avtorjev je doprinesla k temu, da je spopad človeka, strojev in narave dobil popolnoma abstraktne slikovne in zvočne razsežnosti. Prav tako je potrebno omeniti nov film Petra Mettlerja *Konec časa* (The End of Time, 2012), ki je imel v Locarnu svetovno premiero. Ta odličen kanadski režiser tokrat odpira vprašanja časa in prepriča z lucidnim

in estetskim popotovanjem v znanstvena, religiozna in vsakodnevna razumevanja koncepta časa.

V sekciji *Concorso Cineasti del presente*, posvečeni še neuveljavljenim filmskim ustvarjalcem, je zlatega leoparda za najboljši film prejel japonski film *Inori* (2012) mehiškega režiserja Pedra González-Rubia, ki ga je producirala Naomi Kawase. V isti sekciji je bil za najboljšo režijo nagrajen ameriški režiser Joel Potrykus za film *Ape* (2012) o neuspešnem komiku – in piromanu. Črnobeli brazilski film *Vso srečo, draga* (Boa sorte, meu amor) režiserja Daniela Aragaoa pa je s svojim intelektualizmom in eksperimentalno filmsko govorico sledil tradiciji brazilskega filmskega gibanja Cinema Novo iz 60. in 70. let.

Locarno premore tudi prestižni tekmovalni program kratkih filmov. Letos je bilo prikazanih skoraj 70 kratkih filmov v različnih sekcijah. Najvidnejšo nagrado, zlatega leoparda za najboljši mednarodni kratki film, je tokrat prejel angleški film *Teža človeštva* (The Mass of Men, 2012, Gabriel Gauchet).

Festival je tokrat obsegal kar 12 programskih sekcij. Kot novost se je predstavila sekcija *Histoire(s) du cinéma*, ki je zasnovana kot poklon filmskim ustvarjalcem in umetnikom na razkoraku med različnimi umetniškimi praksami, sodobno umetnostjo in filmom. Obenem tudi prikazuje na novo restavrirana dela redkih, a za filmsko zgodovino pomembnih filmov. Med drugim so bili na ogled filmi režiserjev, kot so Johnnie To, Naomi Kawase in Dino Risi, ameriške umetnice Sare Morris ter italijanske igralka Ornelle Muti.

Piazza Grande, prepoznaven star trg v središču Locarna, tvori srce tega festivala. Sprejme kar 8000 gledalcev in premore eno največjih filmskih platen na odprtem v Evropi. Stremljenje sedanjega programskega direktorja Oliviera Pèra, da bi največji švicarski filmski festival preoblikoval v festival »A-kategorije« in ga tako postavil ob bok Cannesu in Benetkam, pa je žal pripeljalo do tega, da se na veličastnem filmskem platnu odslikava vedno več povprečnih *mainstream* filmov.



Filmi za lahko noč

Pogovor s katalonskim režiserjem
Jaumejem Balagueróm

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

Na letošnjem 8. Grossmannovem filmskem festivalu je hudega mačka za svoj najnovejši film, **Medtem ko si spala** (Mientras duermes, 2011), prejel mojster žanrskega filma, katalonski režiser Jaume Balagueró. Za razliko od osrednjih festivalskih gostov v preteklih letih, katerih kariere so se v glavnem že iztekale, je Balagueró režiser na vrhuncu svojih moči; s šestimi dosedanjimi celovečerci si je prislužil naziv enega najpomembnejših sodobnih evropskih in svetovnih horror režiserjev, ne pretiravamo pa, če zapišemo, da lahko najboljše filme v njegovi karieri še pričakujemo.

Filmsko pot je začel z opaženim in nagrajevanim filmom **Neimenovani** (Los sin nombre, 1999), v katerem mati med iskanjem izginule hčerke naleti na okultno sekto, ki se posveča raziskovanju čistega zla. Naslednja dva filma je posnel v angleščini, a zaradi težav z distribucijo niti **Tema** (Darkness, 2002) niti **Lomljivo** (Fragile, 2005) ni dosegel zelenega uspeha. Vseeno pa sta oba pripomogla k razvoju gotoko navdahnjene vizualne podobe njegovih filmov in potrdila nesporni dar za izzivanje psihološko zasnovane groze in straha ter grajenje subtilno strašljivega ozračja.

Sledila je TV-grozljivka **To Let** (Para entrar a vivir, 2006), takoj zatem pa je doživel velik španski in mednarodni uspeh s filmom **Sne-**

maj! ([Rec], 2007), o TV-ekipi, ki se znajde v karanteni v zgradbi, kjer se širi nenavdna epidemija, ki ljudi spreminja v neke vrste zombije. Film je popularne motive epidemije, zombijev, stekline in demonske obsedenosti uporabil na zelo svež način oziroma jih obrnil na glavo, prav tako pa **Snemaj!** predstavlja enega najuspešnejše uporabljenih učinkov prvoosebnega snemanja v okviru vse številčnejšega žanra »found footage« grozljivk. Balagueró je režiral tudi skoraj enako uspešno nadaljevanje **Sne-maj! Snemaj!** ([Rec]², 2009), tretji del pa je podpisal Paco Plaza, soscenarist prvih dveh delov. Film **Snemaj!** je doživel tudi ameriški remake pod naslovom **Karantena** (Quarantine, 2008, John Erick Dowdle).

Letošnji Grossmannov festival je potekal v znamenju apokalipse in epidemije; poleg Balaguera je bil glavni gost srbski režiser Goran Marković, ki je ob priložnosti 30. obletnice filma **Variola Vera** (1982) prejel nagrado za življenjsko delo. V pogovoru, ki smo ga z avtorjem opravili v Ljutomeru, Balagueró razkriva izvore svoje fascinacije z grozo, pripoveduje o svojem zadnjem filmu, ki po njegovem predstavlja obrat od horrorja k trilerju, in napoveduje četrti in zadnji del franšize **Snemaj!**, katerega snemanje se prične konec leta.



Medtem ko si spala

Najprej me zanima vaša predanost žanru grozljivke. Za razliko od številnih drugih sodobnih horror režiserjev, ki kažejo tudi močno afiniteto do drugih žanrov – npr. Guillermo del Toro do fantazijskega ali Neil Marshall do akcijskega – so bili vsi vaši dosedanja filmi strogo osredotočeni na grozljivost. Ste predani izključno temu žanru ali nameravate v prihodnosti poskusiti tudi kaj drugega?

Nisem izključno režiser horror žanra, morda se to zdi, če pogledate moje prve filme. Želel bi si delati tudi drugačne filme in zdi se mi, da je ravno moj zadnji, *Medtem ko si spala*, premik od grozljivke k srhljivki.

A prav daleč od grozljivke le ni ...

Ne, ni daleč, a vseeno se mi zdi, da gre bolj za suspenz, napetost. To ni film, ki bi naj ljudi prestrašil, jim zbujal strah med samim gledanjem, temveč kasneje, ko je filma že

konec, ko se vrnejo domov in zlezejo v posteljo, takrat jih je lahko strah, ne pa med samim filmom.

Kdaj in kako ste se srečali s horror žanrom? Ko ste bili otrok, ste živeli še v času Francove diktature, kajne? Ste takrat lahko spremljali ameriške in evropske žanrske filme?

Franco je umrl, ko mi je bilo 7 let. Seveda sem lahko gledal grozljivke kot vsi drugi po Evropi. Veliko ljudi je prepričanih, da je bila Španija zaradi izkušnje s Francom še dolgo zaznamovana, a od leta 1975 je Španija svobodna država kot katerakoli druga.

So vas v tem času bolj navduševali žanrski filmi ali žanrska literatura?

Že kot otroka so me privlačile fantazijske in grozljive zgodbe. Zaznamovali so me mnogi filmi, romani, stripi ...

Obstaja v Kataloniji, od koder prihajate, veliko ljudskega izročila in grozljivih pravljič, so morda te vplivale na vas?

Ja, precej je čarovniških zgodb in ljudskih pravljič, a vseeno so zame pomembnejše zgodbe in filmi z drugih koncev sveta. Teh vplivov je veliko, v mladosti so bili zame zelo pomembni tudi umetniški filmi: Boorman, Kieślowski, Rohmer ... Hkrati pa holivudska produkcija, klasiki iz 80. let, kot so *Terminator*, franšiza *Osmi potnik*, *Robocop* ... pa seveda nekaj evropskih žanrskih filmov iz tega obdobja, posebej italijanskih: Dario Argento, Joe d'Amato, Lucio Fulci. Obožujem vse žanrske klasike, od Mulliganovega *The Other* (1972), *Rosemaryjinega otroka* (1968) pa do novejših kot *Hellraiser* (1987) ali avstralski *Wolf Creek* (2005) ...

Vsi vaši filmi imajo zelo črnoglede konce. Je to vaš zavestni prispevek k temu, da se izognete vsakršni katarzi na koncu filma?

Ja, to je res, ampak mislim, da gre za nezavedno dejanje, ki izvira iz mojega pogleda na svet, čeprav se ne bi označil za pesimista ...

A horror žanr se vseskozi ukvarja s temačnimi vidiki človeške narave in življenja vobče ...

Ta žanr je res blizu mojemu pogledu na svet, a v tem smislu sem zelo zadovoljen s svojim filmom *Lomljivo*. Morda nima ravno srečnega konca, a je ta vseeno svetel, poln upanja. To mi je pri tem filmu zelo všeč.

Zdi se mi, da ta film nikoli ni bil deležen toliko pozornosti in pohval, kot bi si jih zaslužil. Kako uspešen pa je bil v tržnem smislu in pri kritikih?

Se strinjam. S tem filmom imam čudne izkušnje, premiero je doživel v Franciji, na filmskem festivalu Gérardmer, kritiki in gledalci so bili navdušeni. Na festivalu je prejel vrsto nagrad, nato pa je kar nekako izginil ... Še zmeraj je eden izmed mojih najljubših.

Posneli ste ga v angleščini, tako da se zdi, da bi mu to moralo omogočiti še boljšo prihodnost in več možnosti za distribucijo v ZDA in Združenem kraljestvu. Kaj se je zgodilo?

Imeli smo pravne težave glede distribuci-



Tema



Lomljivo

je v ZDA, kajti pri snemanju je sodelovalo neko ameriško podjetje, ki je še pred dokončanjem filma bankrotiralo, s tem pa film pahnilo v zapletene pravniške zdrahe. Res je škoda, da je bil film v ZDA dostopen le na DVD-nosilcu.

Zanima me tudi vaša izkušnja z barcelonsko produkcijsko hišo Filmax in posebej Juliem Fernándezom ter njegovo The Fantastic Factory pod okriljem Filmaxa, s katero je ustvaril pravi preporod žanrskega filma, ne le za španske režiserje, temveč tudi za avtorje, kot so Stuart Gordon, Brian Yuzna, Brad Anderson ...

Vse moje filme je producirala hiša Filmax oz. Julio Fernández, ki je moj dober prijatelj. A pod okriljem znamke The Fantastic Factory je nastal le film *Tema*. Ko je Fernández srečal Briana Yuzno, sta začela snemati veliko različnih grozljivk, nekatere za kino, nekatere pa so romale direktno na DVD. Zdaj se še vedno ukvarjajo s produkcijo, a zaradi splošne gospodarske krize snemajo manj. Moj film *Medtem ko si spala* je produciral Filmax, ne pa tudi The Fantastic Factory, saj ne obstaja več.

Vseeno se mi zdi, da Filmax niti po številu niti po dosegu ne dela več takih filmov, kot so jih pred leti, na primer nimajo več filmov ameriških režiserjev.

To je res. Zanimivo pa je, da so bili najuspešnejši filmi The Fantastic Factory prav filmi španskih režiserjev.

Se vam zdi, da se film *Dagon* (2001, Stuart Gordon) ni dobro odrezal?

V Španiji ni bil ravno uspešnica, dobil je kar nekaj slabih recenzij, prav tako tudi *Arachnid* (2001, Jack Sholder). Film španskih režiserjev so doživeli veliko večje uspehe.

Kakšna je bila politika pri The Fantastic Factory? Kako se je razlikovala od drugih produkcijskih hiš?

Osnovna ideja je bila ustanoviti produkcijo, ki se bo ukvarjala le z žanrskim filmom, česa takega v Španiji še nismo imeli, noben drug producent se ne posveča zgolj grozljivkam.

Kar mi je pri njih všeč, je to, da njihovi filmi pokrivajo celoten razpon, od čiste eksploatacije in cenenosti, npr. Rottweiler (2004,

Brian Yuzna) ali The Nun (2005, Luis de la Madrid), do umetniških izdelkov, kot je vaša Tema, pri kateri gre za počasno izogrevanje horror drame in ne za akcijo tipa najstniki proti pošastim.

Veliko nizkoprorračunskih grozljivk so producirali za tuje trge (npr. *Dagon* in *Arachnid*), hkrati pa so producirali filme, na primer z menoj, ki so imeli recimo srednje velik proračun. Vsekakor pa so film *Tema* že od začetka vsi dojemali kot bolj ambiciozen film s širšo zasedbo.

So producenti kakorkoli pritiskali na vas, da bi spremenili vizijo ali povečali komercialnost?

Neimenovane sem posnel pri Filmaxu, še preden je The Fantastic Factory sploh obstajala. Potem smo zasnovali moj naslednji film, *Temo* – ne kot del The Fantastic Factory temveč zgolj kot film Jaumeja Balaguera. Nastal je torej čisto ločeno od te družbe, ko pa je bil gotov, so se odločili, da ga vzamejo pod svojo blagovno znamko. Enako se je zgodilo s filmom *The Machinist* (Brad Anderson, 2004), za katerega so se šele naknadno odločili, da ga bodo prodajali pod okriljem



To Let

The Fantastic Factory, kot enega izmed svojih najbolj resnih ...

Če vas prav razumem, so imeli vsi avtorji popolno svobodo in suverenost nad svojimi filmi?

Seveda, rekel si: »To je film, ki ga želim posneti.« In oni so potem našli proračun, da si ga realiziral.

Kako so se stvari v Španiji spremenile z globoko dolžniško krizo, v katero je država zapadla? Kako je šibko gospodarstvo vplivalo na filmsko industrijo?

Osrednji problem filmske industrije v Španiji ni le splošna kriza, to je prej piratstvo, ki je pri nas res velika težava. Tu je posredi španska mentaliteta, njihov odnos do filmov, ki jih gledajo, ne vem ... Španci sicer raje gledajo tuje filme, a zaslužki kinematografov so se znižali tako za španske kot ameriške filme. Poleg tega so se zaradi krize znižale tudi državne subvencije za film.

Kako slednje vpliva na vaše načrte za prihodnje projekte? Lahko filme snemate tako hitro in tako kmalu enega za drugim kot poprej?

Name to ne vpliva, saj filmov ne delam le za španski trg, temveč za mednarodnega, moje filme gledajo v Italiji, Franciji, povsod po Evropi in občasno tudi v ZDA. A za režiserje, ki večinoma snemajo filme, namenjene španskemu trgu in občinstvu, so nastopili težki časi.

Kakšna je vaša javna podoba v Španiji? Ste slavni, imate status kulturne osebe?

Ne eno ne drugo pravzaprav, to se je zgodilo le z Almodóvarjem in Amenábarjem. Oba sta izjemna filmarja, a kar se tiče slovesa, se tu konča. Niti za de la Iglesio ne bi mogli trditi, da je v Španiji zvezda. Sem eden izmed poznanih režiserskih imen v Španiji, ampak pri nas so igralci veliko večji zvezdniki kot režiserji. Nočem se hvaliti, a sem trenutno res eden najboljših režiserjev pri nas ...

Na žalost veliko režiserjev večino svojega časa porabi za zbiranje finančnih sredstev za realizacijo svojih projektov namesto za umetniško udejstvovanje, tako da upam, da so pri vas razmere glede tega bolj sproščene?

Trenutno res in upam, da bo tako tudi ostalo. Vseeno so se zadeve zaostrele, tudi za velika imena, a trenutna situacija je še sprejemljiva.

To tudi pomeni, da je vaš naslednji projekt, Snemaj 4: Apokalipsa, že pripravljen na realizacijo in ga boste snemali konec tega leta, kajne?

Res je.

Imate za tem že kakšen načrtovan projekt, katerega realizacija je že zagotovljena?

V mislih imam že kar nekaj novih idej, a se moram še odločiti.

Vaš zadnji film, Medtem ko si spala, bo v jeseni na sporedih ameriških kinematografov. Prvič se je zgodilo, da niste napisali scenarija, temveč režirate nekaj, kar je napisal nekdo drug.

Scenarij je napisal moj prijatelj, Alberto Marini, s katerim sva skupaj napisala tudi scenarij za film *To Let*.

Pravzaprav sta to vaša edina filma, ki ne vključujeta nadnaravnih motivov.

Tako je. Ideja za *To Let* je pravzaprav moja, sam sem si zamislil zgodbo, potem pa sva skupaj napisala scenarij. Marini je bil tudi izvršni producent mojih filmov *Snemaj!*. Ko mi je tako ponudil scenarij za *Medtem ko si spala*, je to storil kot prijatelj, spraševal me je za mnenje. Ko sem ga prebral, sem rekel, da je scenarij krasen in da bi ga z veseljem režiral, če bi dobil priložnost.



Snemaj! Snemaj!

Kaj vas je tako pritegnilo na tej zgodbi?

Bilo je nekaj skoraj fizičnega, instinktivnega. Med branjem scenarija sem se popolnoma pogreznil v zgodbo, prav mudilo se mi je obračat strani, tako zelo me je zanimalo, kaj se bo zgodilo v naslednjem kadru. Všeč mi je tudi zelo klasična zasnova: hudobnež, ki trpinči nedolžno, srečno punco. To smo videli že tisočkrat, ampak način, kako scenarij to suče in preobrača v vse smeri, prinaša nekaj čisto svežega. Všeč mi je, kako zgodba gledalca prisili, da film gleda skozi oči in s stališča zlobneža in ga sili v moralni konflikt s tem, ko z njim deli vse načrte in strategije take osebe. Zame kot režiserja je bil izziv predvsem v uspešnem premiku gledalcev na nasprotno stališče, k zlobnežu.

Ste po filmih Lomljivo in Snemaj! zavestno iskali projekt, ki bi vas popeljal v drugo smer, stran od fantazijskih zgodb?

Pravzaprav je res šlo za zavestno odločitev. Hotel sem narediti nekaj drugačnega, realističnega. Ampak scenarij sem prebral, ne da sem vedel, za kaj gre, in nemudoma me je navdušil. Tako da je bil scenarij tisti, ki me je dejansko potisnil v nekoliko drugo smer.

Protagonista v tem filmu igra Luis Tosar, v Španiji zelo znan igralec. Kako sta sodelovala, je imel kake pomisleke sprejeti tako vlogo?

Ja, v Španiji je prava zvezda, posebej po filmu *Celica 211* (Celda 211, 2009, Daniel Monzón) je eden najboljših in najprestižnejših španskih igralcev. Z vlogo ni imel težav, mislim, da je igralcem to všeč. Zvezde iščejo take projekte. Prepričan sem, da bi bil tudi Brad Pitt navdušen, če bi mu kdo ponudil vlogo kakega grozljivega lika.

Večinoma se Medtem ko si spala odvrti v klasični maniri trilerja s suspenzom, proti koncu pa vidimo zelo eksplicitno in grozljivo krvavo sceno. So se producenti bali, da bi to lahko škodilo percepciji filma pri gledalcih, njegovemu tržnemu potencialu?

Všeč mi je trenutek, ko nastopi omenjena scena, kajti film ni preveč nasilen, bolj gre za suspenz, za pričakovanje, da se bo nekaj zgodilo ... In ko v filmu pride do nasilja, je videti zelo realistično, res je šokantno kot v resničnem življenju – ko si nenadoma soo-

čen s pravim nasiljem, te to pretrese. Zelo je močno in nepričakovano. Točno tega sem si v tej sceni želel.

Kako je bil film sprejet v Španiji in drugod?

Izjemno dobro, recenzije so bile tako v Španiji kot v tujini odlične, najboljše, kar sem jih kdaj imel. Tudi v ZDA je film zelo dobro ocenjen, prav tako v Franciji, zdaj je prišel na spored tudi v Italiji.

V intervjujih ste zelo skrivnostni glede zadnjega, četrtega dela serije Snemaj!, pa vas vseeno prosim, da nam poveste vsaj to, kar ste pripravljeni povedati o njem ...

To bo res nekaj nepričakovanega ... in učinek presenečenja je nekaj, kar mi je pri filmih *Snemaj!* najljubše.

Nepričakovano v smislu ...

... vsega! Zagotovo pa bo horror, ne komedija kot *Snemaj 3: Geneza*, ki ni bil preveč uspešen, saj so bili gledalci presenečeni nad drugačnim slogom, ki je bil morda preveč humoren. Ni se jim zdelo, da gledajo film iz serije *Snemaj!*, počutili so se opeharjene. Četrti del bo močna grozljivka, veliko bo akcije, strahu, nasilja, presenečenj ... Nepričakovana in nova oblika izvirnosti. Razložil bo veliko o mitologiji, na katero prejšnji deli le namigujejo.

Se ne bojite, da bi se ponavljali? Kakšen ustvarjalni izziv vidite kot avtor v snemanju četrtega dela franšize?

Želim razložiti, kar je potrebno razložiti, povedati zgodbo, ki jo moram povedati. Ko začutim, da bi rad povedal zgodbo, se odločim, da bom posnel film.

Ob snemanju prvega filma Snemaj! niste računali na to, da bo nastala serija filmov. Šele po velikem uspehu ste si zamislili zgodbo za naslednjega in razvijali mitologijo naprej. Je v pripravi na zaključek težko povezati vse konce in izpeljati zgodbo tako, da bo ta konsistentna in skladna s prejšnjimi tremi deli?

Vseskozi pazimo, da upoštevamo vsebino prejšnjih delov. Prvega in drugega lahko gledate enega za drugim in imate občutek, da gledate en sam film. Tretji del je neko-



Jaume Balagueró, foto: Tanja Ristič

liko drugačen, ker zavzame drug pristop k mitologiji.

Bo četrta Snemaj! posnet v »found footage« slogu?

Ne, popolnoma drugače. Sicer pa ga boste premierno lahko videli že na festivalu Sitges 2013!

Za konec se dotakniva še serije TV-filmov pod naslovom Filmi, ki ti ne dajo spati (Películas para no dormir), za katero ste posneli že omenjeni To Let. Kakšen uspeh je serija teh filmov doživela v Španiji in ali bi se česa podobnega ponovno lotili?

Zakaj pa ne. Idejo sta predstavila Julio Fernández in najpomembnejša zasebna TV-postaja v Španiji, Telecino. Želeli so si hommage Narcisu Ibáñezu Serradorju (najbolj znan po kulturni grozljivki *Who Can Kill a Child?* [¿Quién puede matar a un niño? 1976], op.a.) in v ta namen so naredili šest filmov s šestimi režiserji. Vseh šest filmov so nameravali prikazati na svoji TV-postaji. Na koncu pa so se, ne vem, zakaj, odločili, da jih ne prikažejo, z izjemo mojega in tistega Álexa de la Iglesie (*Otroška soba* [La habitación del niño, 2006]). Ostali štirje filmi so pristali na DVD-ju. Ne razumem, zakaj ...

Vsi ti filmi so na DVD-jih doživeli lep uspeh v tujini, tudi v ZDA.

Na DVD-jih so se prodajali povsod, ja ... Zanimivo bi bilo še kdaj snemati tak projekt, a to je odvisno od producentov.



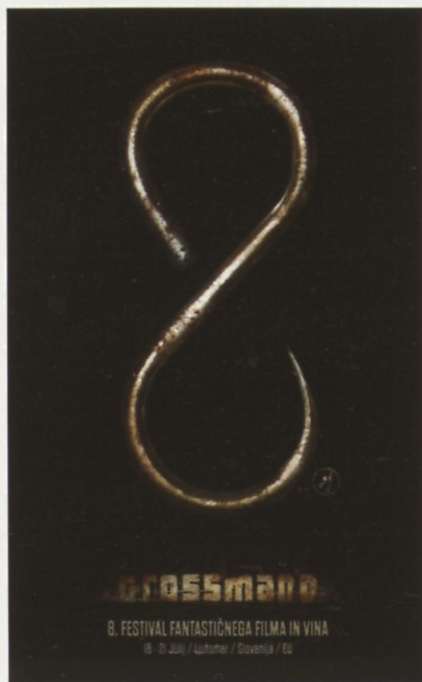
Z zombiji v apokalipso

*8. Grossmannov festival fantastičnega
filma in vina Ljutomer (16.-21. julij 2012)*

Ana Jurc

Medtem ko je Holivud svoj adut za eksploatacijo vseprisotnega *fenomena 2012* že pred leti zapravlil z bombastično kataklizmo Rolanda Emmericha, medtem ko newageovski eshatologi iščejo asteroid, ki bi nam nemara lahko dokončno zaval, in medtem ko znanstveniki ženejo svojo lajno, da Maji niso napovedali ničesar *tako* usodnega, v odštevanju do zloglasnega 21. decembra 2012 vsi skupaj praviloma pozabljamo na še eno, veliko bolj osvežujočo plat apokalipse. Beseda navsezadnje pomeni razodetje, prehod v neko novo, pravičnejšo dobo, kot so prijazno izpostavili organizatorji letošnjega, že osmega Grossmannovega festivala fantastičnega filma in vina v Ljutomeru.

In kako bi v tednu peklenske julijske vročine in groženj s padcem vlade preporod, pa četudi boleč, ne zvenel kot nekaj privlačnega? Film in vino, soočenje z lastnimi demoni in nazdravljanje apokalipsi – če fenomen 2012 ne bi obstajal, bi si ga Grossmann moral izmisliti. (Dejstvo, da je kljub vsem naporom beograjske ekipe Mad Squirrel FX, ki že nekaj let udeležence festivala z ličenjem spreminja v četo mutantov, žrtev sevanja, kiborgov in drugih postapokaliptičnih stvorov, sklepna Parada propada, najtežje pričakovano in najbolj množično obiskano dejanje festivala, zaradi skisanega vremena v zadnjem hipu odpadla, za našo kolektivno katarzo in preporod najbrž ne napoveduje nič obetavnega, a to je že druga zgodba.)



Izrojeno

Stari hudi maček

Grossmannov festival, ki zaradi – oprostite ljubljancocentризmu – odročnosti še vedno ohranja pridih dobro varovane skrivnosti za »obveščene«, obenem pa ima dovolj specifičen značaj ter zadosten staž in ravno prav očarljiv *couleur locale*, da lahko pritegne tudi ugledne goste (Christopher Lee je lani nagrado za življenjsko delo prišel prevzet osebno), je letos za svojega starega hudega mačka, torej častnega gosta, izbral **Gorana Markovića**, kultnega srbskega filmskega mojstra, ki je ob Rajku Grliču, Goranu Paskaljeviću, Emirju Kusturici in Srđanu Karanoviću član zlate generacije praških študentov, ki je jugoslovanski film zopet dvignila na raven evropske in svetovne kinematografije. Podpisal je 50 dokumentarnih in ducat igranih celovečercov, za vse Markovićeve filme (ter v kasnejših letih drame in kolumne) pa je značilna ostra družbena kritičnost, ki preko usod malih, neprilagojenih ljudi opozarja na širše družbene probleme, če ne kar na celoten razpad sistema. Lep primer je njegova *Variola vera* (1982), sijajen hibrid med grozljivko in filmom katastrofe; navdahnila ga je resnična epidemija koz v Beogradu pred 40 leti, ki je terjala 35 življenj. Poslednjega izbruha te bolezni v Evropi, ki ga je Jugoslavija s cepljenjem ravno še utegnila zajezi, preden se je razrasel v *horror* filmskih dimenzij, se je dotaknila tudi spremljevalna okrogla miza Virusi, okužbe, infekcije, epidemije, ki je s pomočjo eksak-

tne znanosti osvetlila vse od viktorijanske družbe, ki je svoje strahove projicirala na lik vampirja, pa do nacistov, ki so prispodobno za osovraženega juda našli v podgani, raznašalki kuge, ter Davida Cronenberga in njegove ljubezni do falično oblikovanih virusov, ki okužence spreminjajo v spolno nenasitne zombije (*Srh* [Shivers, 1975] in *Besnilo* [Rabid, 1977]).

Povprečnemu (in malo mlajšemu) obiskovalcu festivala je morda več kot Markovićevo pomenilo ime Katalonca **Jaumeja Balaguerója**, dobitnika hudega mačka v tekmovalnem sporedu celovečercov in enega od eksponentov vala »nove španske grozljivke«, ki z iberskega polotoka v zadnjih letih pljuska na preostanek stare celine: ta je bila navdušena tako nad *Sirotišnico* (El orfanato, 2007, J. A. Bayona) kot denimo nad *Julijinimi očmi* (Los ojos de Julia, 2010, Gullem Morales); v žanr je z eno nogo stopil celo Pedro Almodóvar s *Kožo*, v kateri živim (La piel que habito, 2011).

Nevarnost vsakdanjega

Balagueró pa v svetu groze ni samo izletnik: režiser je gonilna sila najuspešnejše evropske horror franšize v zadnjih letih, *Snemaj!* ([REC]), ki je leta 2007 prvič – v slabost vzbujajočem slogu tresoče kame-re in formatu »found footage/mockumentarja« – poročala o izbruhu skrivnostne epidemije blaznosti in nasilja v neki barcelonski stanovanjski hiši. Tudi dogajanje



Harold postaja zombi

Balaguerójevega najnovejšega filma, v Ljutomeru nagrajenega *Medtem ko si spala* (Mientras duermes, 2011), je postavljeno v starinsko barcelonsko stolpnico, tu pa se podobnost z epidemijo zombijev v *Snemaj!* tudi konča. Njegova pošast je tokrat precej bolj zahrbtna: skriva se v podobnosti tihega, plahega Césarja, ki ga večina stanovalcev stare in elegantne stolpnice, kjer dela kot vratar in hišnik, niti opazi ne. Zato pa on opazi njih. Psihopat, ki se mu fizično nasilje pravzaprav upira, ne more mirovati, dokler je v njegovi bližini kdo, ki ni popolnoma nesrečen ...¹

Maščevanje kmetavzarjev

Če Balagueróv film stavi na to, da v varljivi banalnosti vsakdana na nas prežijo hujše nevarnosti, kot so mesarji z motornimi žagami, pa je film, s katerim si je *Medtem ko si spala* razdelil glavno nagrado, točno tak koktajl bizarnosti, splatterja in črnega humorja, kakršnih sem od Grossmannovega festivala pričakovala še več. Britanec Alex Chandon, avtor nekaj najbolj motečih videospotov metalcev Cradle of Filth, ki se je po Ljutomeru zadovoljno sprehajal s sloganom svojega filma na majici – »Prišli so v miru. Odšli so v kosih.« (»They came in peace. They left in pieces.«) – se je z *Izrojenim* (Inbred, 2011)

lotil že zlizane tematike genetsko izrojenega klana, ki se sadistično spravi nad skupinico nedolžnih izletnikov. Pred zdrsom v konvencije žanra film rešuje to, da Chandon ni bilo strah iti (pre)daleč: *Izrojeno* si sposodi in groteskno napihne vsak predsodek o zabitih, umazanih, perverznih in okornih *redneckih*, kar ste jih kdaj slišali, obenem pa z lahkoto preseže vsakega novejšega ameriškega predstavnika *hicksploitation* žanra (z novo adaptacijo Cravenovega *Opazujemo te* [The Hills Have Eyes, 2006, Alexandre Aja] na čelu). Na čredi morilskih kmetavzarjev iz ruralnega Yorkshira, ki svojo skupinico ujetnikov, s štirimi dijaki in z njihovim učiteljem, uporabi kot osrednjo atrakcijo v svojem sadističnem vaškem kabaretu, je ravno prava mera absurda, da je človek ne more jemati popolnoma resno. Montypythonovci srečajo *Teksaški pokol z motorko* (The Texas Chain Saw Massacre, 1974, Tobe Hooper). Neokusno, a zabavno.

Zombi mehkega srca

V osrednjem tekmovalnem programu bi bil več kot samo mimobežne omembe gotovo vredna komedija *Harold postaja zombi* (Harold's Going Stiff, 2011, Keith Wright), še en mockumentarec, ki potegne vzporednico med zdrsom v demenco in protagonistovim počasnim spreminjanjem v zombija. Postopna, boleča zombifikacija najprej doleti upokojenega vdovca Harolda,

kmalu pa se razraste v vsesplošno (zopet yorkshirsko) epidemijo. Film je v prvi vrsti neizprosno iskrena alegorija tega, kako kot družba obravnavamo svoje stare in »odslužene« člane, obenem pa splete tudi eno najprepričljivejših platoničnih romanc v novejšem filmu – »kot *Harold in Maude*, ampak z zombiji« se zdi kar primeren opis. In obenem dokaz, da je mogoče tudi v okvirih že nešteto krat videnega žanra še vedno narediti kaj svežega.

Osrednji tekmovalni program sta zaokrožila še dva, po mojem mnenju bistveno manj navdihujoča poskusa; prvi je v mitološko izročilo zazrta, menda prva visokoproračunska švicarska grozljivka, *Sennentuntschi* (2010). Režiser Michael Steiner v odročni alpski vasi raziskuje bajko o ženski iz dračja in slame, ki jo trije hribovci s pomočjo črne magije v življenje prikličejo zgolj za zadovoljitev svojih spolnih apetitov. Da je z mitološkimi silami, ki so jih privlekli v tostranstvo, potem treba odplesati tudi smrtni ples, se moške kakopak naučijo na lastni koži. Film je prepreden s preskoki v času, ki pa v zgodbo namesto večplastnosti vnašajo predvsem zmedo; komur so pri srcu temačne pravljice za odrasle, naj raje ostane pri *Panovem labirintu* (El laberinto del fauno, 2006, Guillermo del Toro) ali *Črnem kruhu* (Pa negre, 2010, Agustí Villaronga). Na koncu je tu še *Srh* (Shiver, 2011, Julian Richards), popolnoma konvencionalen, čeprav na trenutke precej nasilen triler o mladi, privlačni tajnici, ki se znajde na muhi serijskega morilca; ker je v prvem poskusu ni uspel pokončati, Wendy zdaj lahko samo sedi in čaka na soočenje s svojo nočno moro.

Daleč od tega, da bi hoteli zmanjševati pomen ambiciozno zastavljenega Grossmannovega programa (ne nazadnje se projektorji v Ljutomeru, ki ga po več lokacijah razpršeni festival v celoti okupira, vrtijo skoraj teden dni), toda čar festivala je bil in ostaja v njegovi atmosferi, v na prvi pogled poletno letargični prleški pokrajini, iz katere, ko pade mrak, prilezejo pošasti. Grossmann je festival, ki mu majhnost in odročnost lepo pristojita. Pridite, izgubite se v interaktivni labirintni instalaciji Fear Manifesto, zarožljajte z verigami, soočite se s svojimi demoni – a ne povabite čisto vseh prijateljev. In če nas decembra čaka zombi apokalipsa, ji bomo znali nazdraviti.

1 Op. ured.: o filmu smo pisali v prejšnji številki *Ekрана*, intervju z ljutomerskim nagrajencem Jaumejem Balagueróm pa lahko preberete v tej.



Prva izdaja fantastike v Zagrebu

Fantastic Zagreb Film Festival
(29. junij-6. julij 2012)

Igor Kernel

Beyond the Black Rainbow



Twixt

Potem ko se je lani odvirtela »nulta«, poskusna edicija festivala filmske fantastike v Zagrebu, se je festivalska ekipa na čelu z direktorico Mirjano Mio Pećino in umetniškim vodjo Stjepanom Hundićem odločila, da bo šlo letos zares s 1. uradno edicijo Fantastic Zagreb Film Festivala. Skupaj je bilo prikazanih petindvajset igranih celovečercov in en dokumentarec, poleg tega pa so zavrteli tudi maraton desetih epizod 2. sezone nadaljevanke **Igra prestolov** (Game of Thrones, 2011–). Trije popoldnevi so bili rezervirani še za dodatno ponudbo v sklopu festivala, okrogli mizi *Zombiji* ter *Film in ekranizacija stripa* in predavanje *Sodni dan*, kar se je vse odvijalo v knjigarni *Profil*. Same projekcije so bile na treh lokacijah: v *Kinu Europa*, *Cineplexx Centru Kaptol* in v obnovljenem poletnem kinu *Tužkanac*, ki so ga ponovno aktivirali prav v času festivala.

Predvajani celovečerni filmi so bili razvrščeni v pet sekcij: *Orient Express*, *Panorama*, *Polnočna norost*, *Vizije* in *Ameriške more*. Posebej sta bila prikazana še Truffautov **Fahrenheit 451** (1966) in Carpenterjeva **Invazija na Los Angeles** (They Live, 1988), prvi kot posvetilo 5. junija umrlemu Rayu Bradburyju, drugi pa je obeležil letos aktualni motiv »sodnega dne«. Že filma, predvajana prvega dne, malezijski **Return to Murder** (Bunohan, 2011, Dain Said) iz sekcije *Orient Express* in kanadski **Beyond the Black Rainbow** (2010, Panos Cosmatos) iz sekcije *Vizije*, sta nakazala prevladujoči ton zagrebskega festivala. Neobveznih žanrskih izdelkov na tem festivalu ni bilo, še najbližje sta jim bila kanadski **Hobo with a Shotgun** (2011, Jason Eisener) z Rutgerjem

Hauerjem v glavni vlogi, ki se z groteskno pretiranostjo svojih prizorov nasilja kmalu prelevi v črno komedijo absurda, in špansko-kubanska horror komedija **Juan of the Dead** (Juan de los Muertos, 2011, Alejandro Brugués), prva grozljivka, posneta na Kubi (oba prikazana v sekciji *Polnočna norost*). Filmom, kakršnih na festivalu nismo videli, pa je bil zato v celoti posvečen dokumentarec **American Grindhouse** (2010, Elijah Drenner) v sekciji *Ameriške more*, tako natrpan z informacijami o ameriskem eksploatacijskem filmu, da lahko v njem uživajo vsi ljubitelji tovrstne produkcije.

Omenjeni **Return to Murder** (izvirni Budo-han je v filmu ime kraja, ki v prevodu pomeni »umor«), je temna drama o kriminalnem ozadju poklicnega tajskega boksa, prepletena z dilemami hladnokrvnega plačanega morilca, ki je bil najet, da pokonča lastnega brata, in se mora ob vrnitvi domov soočiti s svojo preteklostjo. **Beyond the Black Rainbow** je primer eksperimentalnega filma, ki očitno na vsak način hoče biti »drugačen« od tistega, kar je delal režiserjev oče (George Pan Cosmatos): dogajanje je postavljeno v »alternativno« leto 1983, kjer v futuristični ustanovi Arbona brezvestni raziskovalci, na čelu z dr. Barryjem Nyleom, izvajajo poskuse nad tam zaprtim dekletom Eleno (Eva Allan). Ta ima očitno paranormalne sposobnosti, zaradi katerih jo trpajo z različnimi drogami, s pomočjo katerih jo držijo v šahu, a ji potem le uspe pobegniti. Fotografija je zelo zrnata, Cosmatos silno rad uporablja bližnje plane, dialogov skoraj ni, prav tako je bolj malo fabule v pravem pomenu te besede. Film delno spominja na nekatere zgodnje

Cronenbergove filme, a to še ni vse, saj Cosmatos očitno citira celo vrsto ključnih del filmske fantastike iz 70. in 80. let. Še skrajnejši v smislu alternative pa je film **The Legend of Kaspar Hauser** (La leggenda di Kaspar Hauser, 2012, Davide Manuli) z Vincentom Gallom v dvojni vlogi in s Silvio Calderoni, ki igra Kasparja. Črnobeli Manulijev film je še kar simpatičen poskus reinterpretacije zgodbe o Kasparju Hauserju, ki je tokrat postavljena na Sardinijo. Kljub dokaj duhovitim dialogom in besednim igram pa je *The Legend of Kaspar Hauser* po svoji strukturi bolj *happening* kot film in ustreznega gradiva bi bilo morda dovolj za srednjemetražno delce, ne pa za celovečerec. *Legendo* deloma rešuje disco glasba, ki se ji prepušča Hauser in postane, pred svojim tragičnim koncem, celo DJ.

V sekciji *Orient Express* so Japonsko, Tajsko (v koprodukciji s Francijo) in Indonezijo zastopali filmi **End of the Night** (Yoru Ga Owaru Basho, 2011, Daisuke Miyazaki), **Headshot** (Fon Tok Kuen Fah, 2011, Pen-ek Ratanaruang) in **The Raid: Redemption** (Serbuan Maut, 2011, Gareth Evans). *End of the Night* je vzhodnjaški *film noir* o mladem Akiru, ki z nepremičnim izrazom in mrtvimi očmi hodi po poti najetega morilca, potem ko ga kot dojenčka vzame s seboj mož, ki je ubil njegove starše, in Akira ga nato še kot otrok začne spremljati na njegovih morilskih pohodih; Akirovo življenje se spremeni, ko ponovno sreča dekle, ki ji je pred leti njegov »krušni oče« umoril očeta in mater. Tajca Pen-ek Ratanaruanga naši ljubitelji vzhodnjaških filmov dobro poznajo, njegov *Headshot*, zgodba o policistu Tulu (Nopachai Chaiyanam), članu skrivnostne organizacije, ki je vzela pravico v svoje roke in pobija kriminalce, pa je izvirna postavitev motiva maščevanja nad zlom v kontekst *theravadskega* (hinayanskega) budističnega izročila. *The Raid: Redemption* je soliden, dinamičen in zelo gledljiv akcioner, ki je predvsem promocija indonezijske borilne veščine *pentjak silat*, pri čemer je njen nosilec ponovno (prvikrat v filmu *Merantau Warrior* [Merantau, 2009]) Iko Uwais, obakrat v režiji Garetha Evansa. Zanimivo, kako hitro je Lee Hardcastle, eden od gostov letošnjega Grossmannovega festivala, po motivih filma *The Raid: Redemption* povzel svoj kratki *claymation* film, kjer namesto specialcev in kriminalcev nastopajo mačke in psi.

V kategoriji *Ameriške more* je bil edini pravi zastopnik filmske fantastike **Twixt** (2011),

3D-film Francisa Forda Coppole. Gre za zgodbo o zapitem pisatelju pogrošnih horrorjev (Val Kilmer), ki nujno potrebuje denar, a nikakor ne najde navdiha za svojo novo knjigo. V majhnem mestecu, kjer skuša promovirati svoje zadnje delo, se zgodi skrivnosten umor, ki mu sledi vrsta še bolj nenavadnih dogodkov, vključno z vizijami duhov (med njimi je tudi E. A. Poe), povezanih z nerešenimi travmami pisateljevega preteklega življenja. V nasprotju s pretencioznim *Drakulo* (Dracula, 1992) *Twixt* po svojem pristopu bolj spominja na Coppolov zgodnji psihopatski šoker *Dementia 13* (1963), ki ga je posnel še za Rogerja Cormana. **Morilec Joe** (Killer Joe, 2011), ki kaže, da je veteran William Friedkin še vedno v formi, je pravkar v naših kinodvoranah, kar se tiče **Ramparta** (2011, Oren Moverman), imamo sicer opravka z zelo korektno policijsko dramo, ki jo odlikuje dobra igra Woodyja Harrelsona, težava je edino v tem, da film nima prav nič opraviti s »fantastiko«.

Nekaj besed bi veljalo nameniti tudi britanskemu *horrorju*, ki sta ga v kategoriji *Polnočna norost* zastopala filma **Little Deaths** (2011), triptih režiserjev Seana Hogana, Andrewa Parkinsona in Simona Rumleya, in **Kill List** (2011, Ben Wheatley). V obeh primerih gre za solidno režirana in odigrana filma, z dobrim scenarijem in lepo kamero. Morda je še prezgodaj govoriti o preporodu svoj čas zelo vplivne britanske grozljivke, a se vseeno zdi, da se počasi oblikuje določen obrazec, kamor spadata tudi filma z letošnjega Ljutomerskega festivala, **Harold postaja zombi** (Harold's Going Stiff, 2011, Keith Wright) in zmagovalni **Izrojeno** (Inbred, 2011, Alex Chandon), tako kot tudi **Jezero groze** (Eden Lake, 2008, James Watkins) z Michaelom Fassbenderjem, sicer prvonagrajeni film 5. Grossmannovega festivala. Najsi Alex

Chandon še tako zatrjuje, da je bil njegov namen narediti »zabaven« film, pa je prav za vse naštete filme, vključno z njegovim, značilno ravno nasprotno: odlikuje jih visceralna surovost, ki deluje tako neprijetno realistično, da se v tem zelo razlikujejo od večine ameriških *splatter & gore* filmov, ki gledalcu s svojo skrajnostjo in absurdnostjo dopuščajo »tolažbo«, da je vse skupaj »samo film«.

Na koncu si ne moremo kaj, da si ne bi postavili nekaterih vprašanj, ki se tičejo predvsem organizacije in programskega koncepta zagrebškega festivala filmske fantastike. Vsak pravi ljubitelj filma nasploh, ne le fantastike, si na festivalih, ki jih obiskuje, seveda želi videti čimveč filmov. Če je festival – tako kot Fantastic Zagreb – bolj butične sorte, bi gledalec pravzaprav moral imeti možnost videti vse predvajane filme. Glede na to, da so v Zagrebu v osmih dneh prikazali vsega petindvajset celovečerc, to pomeni približno tri filme dnevno, če bi seveda bili ustrezno razporejeni. A kljub temu da je bilo določene dneve prikazanih celo po pet filmov, so bile projekcije na vseh treh prizoriščih tako rekoč istočasne, tako da je bilo nemogoče videti več kot dva filma na dan. A ne le to: ker so vsa tri prizorišča kar precej vsakebi, v glavnem tudi ni bilo mogoče kombinirati ogleda filmov na dveh različnih lokacijah. V Zagrebu torej nihče, vključno s podpisanim, v nobenem primeru ni mogel videti več kot petnajst filmov. Ta pomanjkljivost zagrebškega festivala je še bolj očitna, če se organizacijo primerja s tisto v Ljutomeru: čeprav je tam festival trajal le šest dni, poleg tega pa sta bili, razen četrti dan festivala, ko so bile projekcije tudi v Golarjevi domačiji, za celovečerce na voljo le dve prizorišči, sem si letos na Grossmannovem festivalu lahko ogledal osemnajst

celovečernih filmov in povrh še lepo število kratkometražnih.

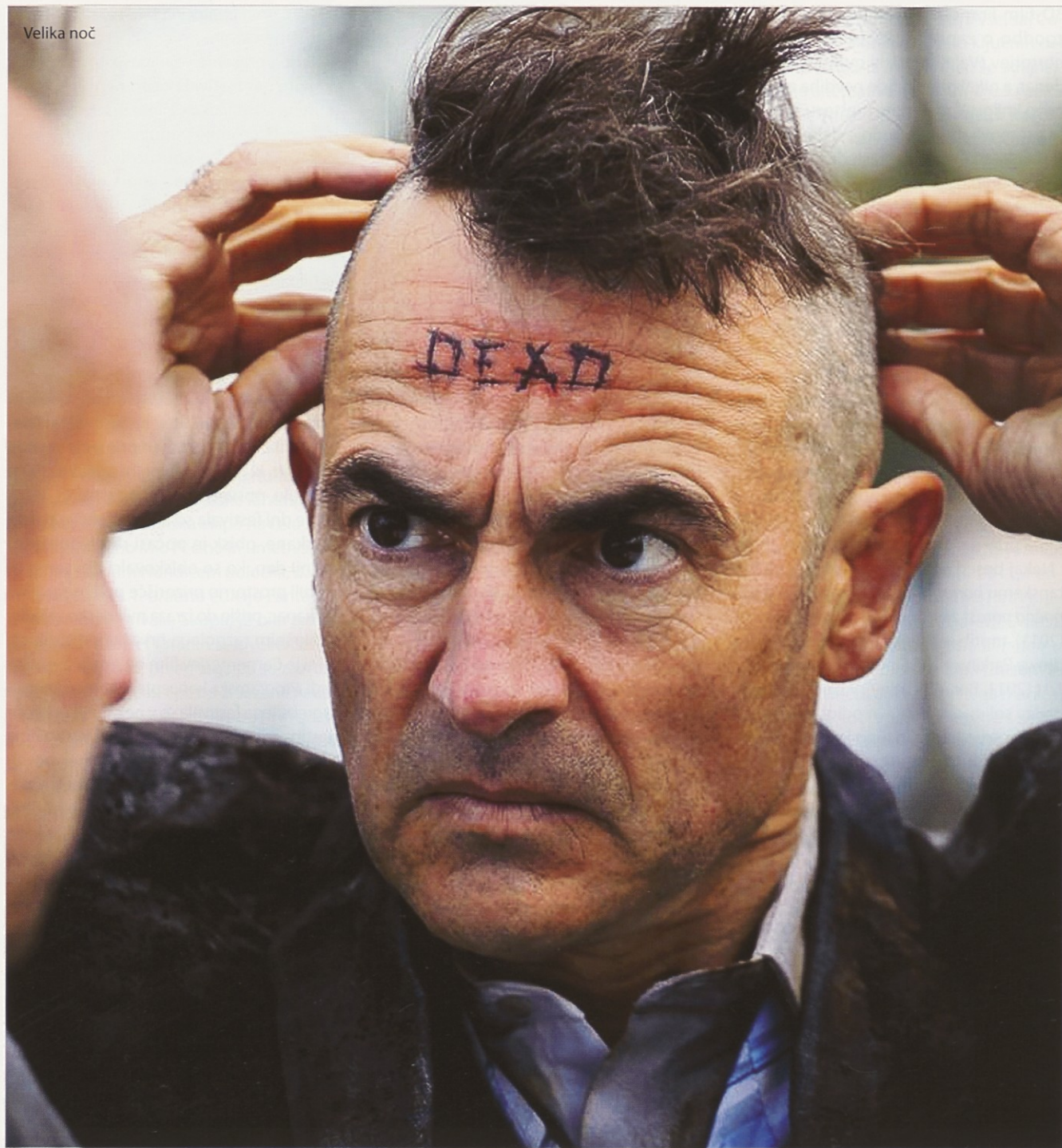
Drugo vprašanje se nanaša na programski koncept festivala oziroma tolmačenje termina »fantastika«. Filme iz sekcije *Orient Express* sicer lahko pogojno uvrstimo med fantastiko zaradi eksotičnosti vzhodnjaških borilnih veščin, ki mejijo na nadnaravno (*Return to Murder*, *The Raid: Redemption*), brutalnosti nekaterih prizorov in nadrealističnega zapleta (*End of the Night*) ali zaradi na glavo obrnjene percepcije sveta glavnega junaka in budistične simbolike (*Headshot*). A ko imamo opraviti s filmom, kakršen je *Morilec Joe*, se vseeno zdi, da vzdušje, ki s svojo absurdnostjo in grotesknostjo mestoma spominja na izdelke bratov Coen, ni čisto dovolj za uvrstitev na festival takšnega profila. Najbolj skrajni primer je seveda *Rampart*, ki ga gotovo ne bi pričakovali na festivalu, posvečenemu fantastiki.

Prve dni festivala so bile projekcije slabše obiskane, obisk je počasi rasel, dokler ni zadnji dan, ko so obiskovalci povsem napolnili prostorno prizorišče poletnega kina Tuškanac, prišlo do izraza milijonsko zaledje, s kakršnim razpolaga hrvaška prestolnica, saj si je Carpenterjev film ogledalo osemsto ljudi. Programska koncepta Ljutomerskega in zagrebškega festivala se v nekaterih podrobnostih razlikujeta (Grossmannov festival ima v nasprotju s Fantastic Zagrebom tekmovalni sekciji celovečernih in kratkometražnih filmov, poleg tega je med predvajanimi filmi v Ljutomeru večjih delež čistih žanrskih), kar je seveda dobrodošlo. V zvezi z gosti festivala omenimo, da so v Zagreb pripeljali vsega dva igralca (Jazz Vilá in Dragomir Mrcic), tako da se glede tega niti približno ne more meriti s številom in ugledom gostov, ki vsako leto obiščejo Ljutomer. Ko bo zagrebški enkrat zares zaživel, bo gotovo pritegnil večje število obiskovalcev, pri čemer se bo lahko tudi delno sam financiral, saj v Zagrebu zaračunavajo vstopnice, v nasprotju z Ljutomerom, kjer je obisk predstav brezplačen. Prizorišči pa se med seboj tako razlikujeta, da se prej dopolnjujeta, kot pa da bi festivala tekmovala ne glede na programsko in terminsko sorodnost. Na strani Ljutomera je tradicija, predvsem pa prav posebna atmosfera, ki omogoča, da se katerikoli obiskovalec približa filmskim ustvarjalcem in se neobvezno družijo z njimi. Hrvška prestolnica je za kaj takšnega enostavno prevelika, a če smemo sklepati po tem, kar smo videli letos, si lahko tudi naslednje leto obetamo zanimive filme.



The Legend of Kaspar Hauser

Velika noč



19. Festival evropskega filma v Paliću (14.-20. julij 2012)

Tina Poglajen

Festival evropskega filma v Paliću je eden izmed številnih poletnih filmskih festivalov v širši okolici, vendar eden redkejših, ki v svoj izbor vključuje izključno filme evropskega porekla. Enotedenski festival, ki se vsako leto odvije v mondenem turističnem letovišču in zdravilišču s konca 19. stoletja v okolici Subotice, je bil tokrat že devetnajsti po vrsti. Kar se je, po besedah organizatorjev, začelo leta 1992 kot nekaj skromnih projekcij ob Paličkem jezeru, je preraslo v enega najpomembnejših tovrstnih festivalov v regiji, v programu pa je najti ogromno število filmov, ki so sicer brez distributerja – kar pomeni, da jih organizatorji poiščejo in prevedejo sami ter da je Palić priložnost za ogled marsikateriga bisera, ki ga najverjetneje ne boste imeli priložnosti videti drugje.

Po drugi strani je Palić festival, na katerem so filmi po Cannesu, Berlinu in Rotterdamu pogosto predvajani prvič. Prav tako so gostje, predvsem dobitniki nagrade filmskega pionirja Aleksandra Lifke za neprecenljiv prispevek evropski kinematografiji, pogosto svetovno znana filmska imena – letos sta bila to igravec in režiser **Jean-Marc Barr** in filmski skladatelj **Zoran Simjanović**, ki jima je bila posvečena hommage sekcija filmov vključno z *Veliko modrino* (Le grand bleu, 1988, Luc Besson), von Trierjevima *Evropa* (Europa, 1991) in *Lomom valov* (Breaking the Waves, 1996), *Se spominjaš Dolly Bell?* (Sječaš li se Dolly Bell?, 1981, Emir Kusturica) in *Balkan ekspresom* (1983, Branko Baletić), s filmom *Vrata* (The Door, 2012) s Helen Mirren v glavni vlogi pa sta se vrnila tudi dva

izmed prejšnjih dobitnikov, István Szabó kot režiser in Jiří Menzel kot igravec.

Letošnji izbor je sicer obsegal devet programskih sekcij, v katerih je bilo prikazanih 80 filmov, od tega 18 kratkih, pri čemer je prostor za novi film nacionalnih kinematografij poleg že tradicionalne madžarske pripadel švedski. Poleg tekmovalnega programa, filmov *Mladega duha Evrope* in sklopa *Eko-dokumentarcev*, velja omeniti še sekcijo *Vzporednice in trki* (Paralele i sudari), v kateri je bil med drugimi predvajan tudi češko-slovenski film *Mlada noč* (Příliš mladá noc, 2012) Olma Omerzuja. Glede na majhnost festivala vsaka projekcija poteka le enkrat na eni izmed petih lokacij v Paliću in bližnji Subotici, pri čemer je za 15 filmov, ki tekmujejo za zlati stolp in palički stolp za najboljši film in najboljšo režijo (selektor je bil filmski kritik in berlinalski selektor Nikolaj Nikitin), rezervirano impresivno Letno prizorišče Palić, ki se nahaja kar sredi gozda.

Tudi sicer je Palić naravnost očarljiv: z madžarsko art-nouveau arhitekturo, vilami in s paviljoni iz elitnejših časov, z ogromnim jezerom, s sprehajališči in predvsem z gostoljubnostjo organizatorjev in sodelavcev festivala. Letos ga je obiskalo okrog 300 gostov, od tega približno 80 iz tujine ter 180 novinarjev. (Morda je za primerjavo zanimiv podatek iz po številu filmov in po proračunu približno dvakrat obsežnejšega Ljubljanskega LIFFa, ki je lani gostil 46 gostov in 142 domačih ter 5 tujih novinarjev.) Majhnost pališkega festivala v tem primeru res pomeni le številko, saj je organizacija in

skrb za obiskovalce na zelo visoki ravni; ne nazadnje tudi z vsakodnevnim festivalskim glasilom, s brezplačnimi prevozi do Subotice in nazaj ter prirejanjem družabnih večerov v središču dogajanja, Mali Gostioni, kjer je mogoče osebno spoznati prav vsakega udeleženca festivala.

Prevladujoča značilnost predvajanih filmov na festivalu je bila bržkone družbenokritičnost, veliko od njih je imelo jasno politično sporočilo; že na otvoritvenem večeru, ko je bila prikazana Sloveniji že dobro znana *Parada* (2011, Srđan Dragojević).

Poleg *Parade* se je z LGBT-tematiko ukvarjal še *Moj brat, hudič* (My Brother the Devil, 2012, Sally El Hosaini). Četudi bi kateregakoli od obeh filmov težko označili za *queer* film, je *Moj brat, hudič* brezhibno izdelan prvenec egiptovsko-valižanske režiserke Sally El Hosaini, ki nima nepotrebnih pretenzij, ima pa dekonstruiranje stereotipizirane podobe mačo gangsterja, odlično dramaturgijo, v Sundanceu nagrajeno fotografijo in kameleonskega Jamesa Floyda v glavni vlogi. Po zapletu z dvema bratoma – starejšim kot vprašljivim vzornikom mlajšemu – deloma sprva spominja na *Generacijo X* (American History X, 1998, Tony Kaye), a se izkaže za precej inteligentnejše delo, ki bi mu lahko sicer očitali prevelik idealizem, nikakor pa pomanjkanja dovršenosti.

Problematičen odnos posameznikov ali bolje posameznic do lastnega telesa in seksualnosti sta analizirala dva filma od vide-nih. *Lena* (2011, Christophe Van Rompaey) deluje nesimpatično že ob prvem branju povzetka filma, ki vsebuje tale stavek: »Vse, česar si želi ona, je ljubezen, vendar je edino, kar dobi, seks.« Protagonistka nizozemsko-belgijske koprodukcije ima, podobno kot protagonistka njegovega večkrat nagrajenega *Moskva, Belgija* (Aanrijding in Moscou, 2008), z ljubeznijo težave, ker je po mnenju okolice zanjo prestara (*Moskva, Belgija*) ali predebela (*Lena*). Vendar je *Lena* film s problematičnim sporočilom, ki se ujame v lastno past sistematičnega uničevanja vsake možnosti za srečo svojega lika iz istih razlogov, kot jih očita okolici, v kateri ta lik živi; in pretenzijami o lastni nedostopnosti, ki naj bi izvirala iz realizma in *art-house* značaja filma.

Po drugi strani je *Klip* (2012) srbske avtorice Maje Miloš občinstvo v Srbiji in tujini glede na svojo vsebino pričakovano polariziral, eden izmed srbskih medijev ga je označil kar za »porno film z otroki«, kljub temu pa je na filmskih festivalih požel dobre odzive,



Moj brat, hudič



Za hribi

začenši s tigrom v Rotterdamu. Od obtožb, da gre za šok terapijo, ki je sama sebi namen, kričanja o nereprezentativnosti in izmenično domnevni ultrakonzervativnosti avtorice same ter ekscesu, ki se skriva za lažnim realizmom, do primerjav z Žilnikom, Makavejevim in ostalimi črnovalovci ter ameriško *Mularijo* (Kids, 1995, Larry Clark) je gotovo, da film ne prikaže ničesar, česar ne bi bilo mogoče vsakodnevno in brez posebnega truda videti v različnih medijih, predvsem pa na spletu. *Klip* je med drugim komentar na spletni fenomen nove generacije, *jailbait*, ter brutalno iskren prikaz deklet in mladih žensk, ki so se skozi vzorce v družini in širši okolici naučile vrednotenja samih sebe izključno glede na spolno privlačnost, mišljenja sebe kot spolnega objekta, iskanja bližine skozi seks in z željo po ugajanju, preraslo v željo po zadovoljitvi moškega. (Igralke, ki so ga v Paliću zastopale, pa se niso dale motiti niti pokroviteljskemu odnosu nekaterih starejših novinarskih mačkov.)

Spolni objektifikaciji na tokratnem Paliću niso ušli niti moški: nagrado za najboljšo režijo je dobil Ulrich Seidl za izvrsten prvi (drugi bo premierno predvajan že ta mesec v Benetkah) del trilogije *Raj: Ljubezen* (Paradies: Liebe, 2011), ki je avditorij Letnega gledališča Palić sicer napolnil, vendar s precej nezadovoljnimi odzivi. Zgodba o avstrijski petdesetletnici, ki se odpravi v Kenijo, kjer poleg spominkov kupuje tudi ljubezen mlajših črncev, je z eksplicitnimi prizori medrasnih (ter medrazrednih in medgeneracijskih) spolnih aktov seksualne kolonizacije požela precej ogorčenja, zastavljeno vprašanje o tem, kdo v tej zgodbi pravzaprav izkorišča koga, pa je naletelo na gluha ušesa. Radikalnost za Seidla, dokumentarista, ki se je prelevil v režiserja igranih filmov, vendar ohranil nekatere značilnosti svojih začetkov, seveda ni nič novega: *Pasji dnevi*

(Hundstage, 2001) in *Uvoz/Izvoz* (Import/Export, 2007) sta filma, ki veliko bolj kot občasen smeh izzoveta nelagodje, pogosto prav s seksualnimi prizori.

Film, ki je uspel zbrati največ občinstva in med njim požel najboljše odzive, je bil brez dvoma *Železno nebo* (Iron Sky, 2012, Timo Vuorensola), ki ga verjetno ni treba posebej predstavljati – morda pa si to zasluži nastop njegovega režiserja, ki bi ga šlo primerjati z nastopom frontmana kakšne rock skupine. Timo je namreč pritekel na oder, vsaj dvakrat zahteval aplavz, vpil na občinstvo, naj mu odgovorijo, opogumil vse prisotne, naj mu plačajo pivo, če jim bo film všeč, nato pa celo potrpel skozi celotno predstavitev turškega igralca Mehmeta Özğörja, ki mu je vse skupaj, od znanja angleškega jezika do predstavitve filma, šlo veliko manj spektakularno kot Timu. Nič zato. Film, v katerem je igral, *Onkraj griča* (Tepenin ardi, 2012, Emin Alper), je namreč pospravil glavno nagrado Festivala evropskega filma v Paliću – zlati stolp za najboljši film – in si z minimalističnimi dialogi, naturalistično igro ter s shakespearijanskim zapletom, postavljenim



Onkraj griča

v turške pastirske planine, o nezmožnosti soočenja lastnih težav in predsodkov, ki poraja namišljene sovražnike, to tudi zaslužil.

Omeniti velja tudi črnogorski (in slovensko koproducirani) film *Zadnje poglavje* (Poslednje poglavje, 2011) o pisatelju, ki se po navdih za svoje delo odpravi v gorsko divjino. Prvenec Nemanje Bečanovića, ki je nekaj časa nosil naslov *Evangelij po Jovanu*, je nastal v oteženih produkcijskih pogojih Črne gore, v njem pa je nastopa tudi Inti Šraj. Srhljivka odsotnosti civilizacije z nepismeno, divjaško družino v planinski vasi po izoliranosti in čudaštvu spominja na tisto iz Lanthimosovega *Podočnika* (Kynodontas, 2009), vendar pa liki v Bečanovićeve filmu žal ostanejo na nivoju bizarnih karikatur s, kot kaže, povsem naključnim obnašanjem, ki služi bolj šokiranju gledalca kot kakršnikoli notranji logiki.

V kontekstu bizarnih skupnosti, odrezanih od sveta, izstopa madžarski kratki film, *Zver* (Csicska, 2011, Attila Till), ki je bil prikazan lani v Cannesu in je prejel vrsto nagrad doma in po Evropi. Dvajsetminutni film o revnem kmetu, Istvánu Balogh, ki se v začetnem prizoru policistu pritožuje nad tem, da so ga spet okradli, v nadaljevanju pa se izkaže za vse kaj drugega kot le žrtev, gledalca obdrži prikovanega na stol od začetka do konca.

Romunski režiser Cristian Mungiu, ki je po srce parajočem in z zlato palmo nagrajenem *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva* (4 luni, 3 săptămâni si 2 zile, 2007) komunistično Romunijo dramatiziral še leta 2009 z *Zgodbami iz zlate dobe* (Amintiri din epoca de aur, 2009), se je letos vrnil z *Za hribi* (După dealuri, 2011), ki je bil v Cannesu spet nagrajen – nagrajeni sta bili obe glavni igralci. V filmu tokrat

analizira postransko škodo, ki je nastala po umiku komunizma. Zgodba o verskem ekstremizmu in tragediji, ki mu neizogibno sledi, izvira iz resničnega dogodka o zdravljenju oblike shizofrenije z izganjanjem hudiča, pri čemer avtor nikogar od vpletenih ne sodi: katastrofalne posledice, ki jih lahko ima zavedenost in neobveščenost, so le to, ne pa krivda zlih namenov.

Drugi opaznejši romunski prispevek, **Adalbertov sen** (Visul lui Adalbert, 2011, Gabriel Achim), je imel po besedah avtorja v svoji državi le okrog 4000 gledalcev, kar naj bi bilo sicer veliko za debitantski film. Romunsko občinstvo namreč, tako Achim, filmov o komunistični Romuniji ne sprejema z navdušenjem, v kinih pa so dandanes množično obiskani le ameriške produkcije; kar naj bi se povezovalo z odporom do vsega, narejenega v Romuniji, vključno s filmom. *Adalbertov sen* je vinjeta iz leta 1986, le dva tedna po černobilski katastrofi in en dan po zgodovinski zmagi romunskega nogometnega kluba Steaua na evropskem nogometnem prvenstvu. Četudi je bila to prva in zadnja

romunska zmaga na takem dogodku, je bil dan po njej praznik komunistične partije, zaradi česar so vsi mediji, vključno s športnimi, poročali le o tem – zmagi legendarnega vratarja Duckadama pa namenili le okvirček na zadnji strani časopisa, v katerem so zmago posvetili partiji. Achim (ki mu ne uide nagrada za najbolj karizmatičnega gosta festivala) se je v želji, da bi obdobje prikazal čimbolj živo, poleg popkulturnih referenc odločil za snemanje filma na VHS. Rezultat je satirična črna komedija, v kateri morajo delavci tovarne ob nesrečah pri delu posneti rekonstrukcijo dogodka, ki hkrati služi kot dokazno in poučno gradivo za ostale, na žalost pa se ob prizadevanju za čim zvestejši prikaz nesreča zgodi še enkrat.

Podobno zmes ironije in črnega humora lahko opazimo v **Veliki noči** (Le grand soir, 2012), nasledniku družbeno kritičnih komedij, kot sta *Louise-Michel* (2008) in *Mam-muth* (2010) režiserskega dvojca Gustava de Kerverna in Benoîta Delépina. Par punk anarhista (Benoît Poelvoorde) in propadlega libertarca (Albert Dupontel) simpatično

spominja na uboge Françoise Pignone in Perrine klasičnih komedij Francisa Vebra in na začetku navduši s podobnimi zadregami, v zaključku pa ubere resnejšo politično noto s prikazom poskusa izstopa iz potrošniške družbe.

Prihodnje leto se bo v Paliću odvil že jubilejni, 20. festival. Ob tem velja pripomniti, da si je ne glede na soočanje s finančnimi težavami s svojo ambicioznostjo in skrbno selekcijo filmov, prizadevnostjo organizatorjev in z gostoljubnostjo zaposlenih Festival evropskega filma v Paliću upravičeno ustvaril markanten položaj med festivali v regiji. Z množičnostjo obstranskih dejavnosti, kot so filmske projekcije s predavanji avtorjev in filmskih kritikov skozi vse leto, s predstavitvijo knjig, povezanih s filmom (letos sta bili to *Filmski obrazi Subotice* [Filmska lica Subotice] Zorana Šifliša in avtobiografija Meline Mercouri *Rojena kot Grkinja* [Rode-na kao Grkinja]), ter z okroglimi mizami na samem festivalu pa predstavlja pomemben del izobraževanja širše domače publike o filmu ter gojenja filmske kulture.

Rebecca Horn, *Time Goes By*, 1990/91, © Rebecca Horn & VG Bild-Kunst, Bonn

MARIBOR PROJECT REBECCA HORN

Umetnostna galerija Maribor
Strossmayerjeva 6, Maribor
www.ugm.si

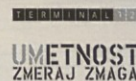
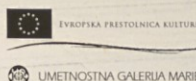
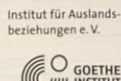
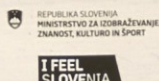
28. september - 11. november 2012

GOSTJE

Matthias Deumlich
Ali Kaaf
Antonio Paucar
Jakob Schaible
Markus Wüste

Hayden Chisholm
Rod Mengham
Yang Lian
Joachim Sartorius
Tomaž Šalamun

Generični pokrovitelj Evropske prestolnice kulture



Piazza Fontana: The Italian Conspiracy



PRGIŠČE KARLOVARSKIH PRIPOROČIL

47. Mednarodni filmski festival Karlovy Vary (29. junij-7. julij 2012)

Gorazd Trušnovec

Za vse, ki jih zanimajo kinematografije držav izza nekdanje železne zavese, ostaja karlovarski festival prvorazredni letni dogodek – »veliki trije« festivali A kategorije v dobrih delu povsem ignorirajo filme avtorjev srednje in vzhodne Evrope, ki jim je tu posvečena še posebna pozornost. Prav tako ostaja dodana vrednost festivala v spremljevalnih programih, izvrstnih retrospektivah, prijetni terminski umestitvi ter dobri organiziranosti, ki ji uspe biti obenem še (pretežno mladim) uporabnikom prijazna.

Še vedno pa ostaja v primerjavi z »velikimi« glavni tekmovalni program nekoliko šibek – v pozitivnem smislu bi veljalo letos izpostaviti predvsem celovečerec **Piazza Fontana: The Italian Conspiracy** (Romanzo di una strage, 2012, Marco Tullio Giordana), ki je prejel posebno nagrado žirije. Film je postavljen v obdobje študentskih nemirov in družbenih vrenj konec 60. let, ki so v Italiji dosegla svoj krvavi višek decembra 1969 z eksplozijo bombe v eni od milanskih bank.

Gre za analitično in zelo podrobno historično rekonstrukcijo verjetnega ozadja, odgovornosti za eksplozijo, same preiskave, ki jo je vodil (pozneje ustreljeni) policijski častnik Luigi Calabresi in usode anarhista Giuseppeja Pinellija (ki je med zaslišanjem »skočil« skozi okno). Toda na prvi pogled preprosta linearna zgodba postaja z vsako sekvenco bolj zavita in kompleksna, motivacije in delovanje levičarskih in desničarskih skupin, na katere so vplivale še tajne službe, agenti pod krinko, vplivni vladni posamezniki in mafija, pa vedno bolj nejasne. Filmu uspe dvoje: prvič, pokazati, da za izjemno napeto zgodbo, ki meji na detektivko ali vohunski film, sploh ne potrebuješ fikcije (pri čemer film niti ne ustvarja umetnega suspenza ali odvečne melodrame, ampak gre skoraj za dokumentarno, na dobro raziskani faktografiji temelječo proceduralnost), in drugič, da je mogoče z dovolj natančnim in poglobljenim pristopom praktično skozi singularen dogodek pokazati vso tragično

zapletenost neke dobe in usodnost mračnih družbenih iger, ki se dogajajo pod površjem vsakdanjosti. Pripoved je lažje spremljati ob določenem zgodovinskem predznanju oziroma poznavanju vlog, ki so jih odigrale posamezne politične figure in frakcije, vendar pa ostaja avtor distanciran do vseh strani; tu ni nobenega kazanja s prstom, poenostavljanj in iskanja instantnih krivcev. V valu celovečercov zadnjih nekaj let, ki se ukvarjajo z romantiziranim rekonstruiranjem zgodb raznih levičarskih teroristov izpred štirih in več desetletij, deluje zato film še posebej zrelo.

Po zmagah na letošnjem Sundanceu in v sekciji Poseben pogled festivala v Cannesu film **Zverine iz južnjaške divjine** (Beasts of the Southern Wild, 2011, Benh Zeitlin) seveda ni več ravno neznanka – neko posebno odkritje pa ne bo niti za poznavalce Emirja Kusturice oziroma njegovih filmov iz obdobja, ko je za podobo njegovih filmov skrbel genij Vilko Filač. Celovečerec je postavljen v



Zverine iz južnjaške divjine

obdobje po divjanju orkana Katrina, v barakarsko/čolnarsko naselje na obrobju močvirij v Louisiani, v samosvojo in samozadostno komuno, živečo onkraj velikega zaščitnega jezua, ki jih loči od »civilizacije« New Orleansa. Moraliziranje ali pomilovanje je odveč: ti ljudje z državo preprosto nimajo nič – in nočejo, da bi imela država kaj z njimi. Kljub vsakodnevnim križem in težavam oziroma materialnemu pomanjkanju se znajdejo in so večinoma srečni. Benh Zeitlin je v svojem debutanstkem delu nedvomno izkazal izjemen talent predvsem v načinu, s kakšno mero istočasne kompozicijske sproščenosti in vznemirljivih ustvarjalnih sopostavitev je ustvaril skorajda spontani tok ali bolje rečeno mrežo podob in sekvenc, ki so hkrati posnetek življenjskih obredov outsajderske komune in odsev živahnega notranjega domišljjskega sveta šestletne protagoniste, temnopolte Hushpuppy, ki živi s svojim bolnim očetom. V času, ko se zahodnjaška družba vsaj na deklarativni ravni intenzivno ukvarja z različnimi modusi človeškega bivanja, bi žnal film *Zverine iz južnjaške divjine* s svojim magičnorealističnim pristopom še posebej močno resonirati. Razen če ste otroško perspektivo, uporabo naturščikov in neobičajnih lokacij ter kreiranje mestoma naivne sentimentalnosti že absolvirali pri uvodoma omenjenemu Kusturici, čigar sled najdemo tudi v negativnem smislu v gloričiranju revščine oziroma orisu slikovitih in plemenitih divjakov ...

V dobi brozganja po elektronski septični jami, imenovani internet, so teorije zarote nekaj vsakdanjega, dokumentarec *Soba 237* (Room 237, 2012, Rodney Ascher) pa si je

zadal nalogo, da v uri in tričetrt preplete vrsto tistih, ki se nanašajo na Kubrickovo *Sijanje* (The Shining, 1980). Od relativno nedolžnih, da je skozi zgodbo avtor razreševal lastne družinske težave, preko razlag, da gre za zgostitev ameriške zgodovine, do iskanja pomenljivih razlik s Kingovo romaneskno predlogo. Od scenografskega analiziranja tlorisov hotela Overlook, ki postajajo sčasoma vedno bolj arhitekturno nerealni (kot še marsikaj drugega), napak v kontinuiteti in iskanja filmskogodovinskih razlag, preko bizarnih numeroloških analiz do trditve, da je *Sijanje* le prispodoba o holokavstu in 2. svetovni vojni. In nenazadnje do lunatičnih trditve, da je hotel Kubrick »med vrsticami« pojasniti svojo vlogo pri inscenaciji pristanka Apolla 11 na luni ... Dokumentarec *Soba 237* temelji na pričevanju oziroma interpretacijah petih obsedencev s *Sijanjem*, predvsem pa navdušuje bogastvo vključenega materiala oziroma vizualnih analiz, ki nadgrajujejo pojasnjevanje – od kopanja po najmanjših detajlih posameznih kadrov do zatrdjevanja (in dokazov) enega od intervjuvancev, da je treba za pravilno razumevanje *Sijanja* film simultano projicirati naprej in nazaj ... Noro posrečen in osupljivo duhovit film *Soba 237* pusti vtis, da je *Sijanje* za žanrski film to, kar je Joyceov Ulikseš za literaturo. Zanimivo bi bilo slišati Kubrickov komentar na vse skupaj (ali pa tudi ne), je pa mestoma strašljiv dokumentarec navsezadnje poklon človeški potrebi po interpretacijah, predvsem pa izjemen spomenik strastni cinefiliji, ki se (ne brez vzporednic s samim *Sijanjem*) prevesi v obsedenost.

Dodatna priporočila

- *An Enemy to Die For* (En fiende att dö för, 2012, Peter Dalle)

Švedski zgodovinski triler se ukvarja z mednarodno geološko odpravo, ki se odpravi proti severnemu polu tik pred izbruhom 2. svetovne vojne. Omejen ladijski prostor, življenjsko nevarno okolje in stopnjujoče se politične in intimne tenzije so recept, ki zamesi izvrstno, dasiravno nekoliko predvidljivo dramo. In kaj je s to sodobno fascinacijo skandinavskega žanra z nacisti?

- *Death of a Man in Balkans* (Smrt čoveka na Balkanu, 2012, Miroslav Momčilović)

Tretji celovečerec beograjskega režiserja Momčilovića je zanimiv predvsem kot nizkopračunski eksperiment, posnet v enem samem kadru s pozicije fiksne kamere na računalniškem monitorju, ki skrivoma zabeleži, kaj vse se zgodi v zasebnem stanovanju uro in pol po samomoru samotarskega skladatelja. Skratka, komentar družbenega in medijskega stanja.

- *Keyhole* (2011, Guy Maddin)

V eksperimentalno halucinacijo zamešani motivi Homerjeve Odiseje, kot bi jo pognali skozi mašinerijo filma noir, v kateri bi odpovedala vsa konvencionalna pravila (ostane pa omejitev, da se vse zgodi praktično v eni hiši). Vizualno osupljiva erotično-gangsterska fantazmagorija, ki izraža izjemno poznavanje žanra in hkrati izjemno veselje do njegove de(kon)strukcije, je delo še enega uporniškega kanadskega cineasta.

- *V megli* (V тумане, 2012, Sergei Loznica)

Meditativni triptih o progovnem delavcu na zahodu Sovjetske zveze leta 1942, ki ga pripadniki partizanskega odpora obtožijo kolaboracije in ga nameravajo likvidirati. Vsakič, ko se zapleti in posamezne pozicije pojasnijo, pride do novega preobrata. Tragični splet čiste morale in čistega absurda. Vrhunski scenarij, vrhunska realizacija: nagrada kritikov letos v Cannesu.

- *The Unspeakable Act* (2012, Dan Sallitt)

Za drobiž – 50.000 dolarjev – posneta družinska drama, ki navduši s tem, da se z umirjeno občutljivim pristopom izogne čerem potencialno senzacionalistične snovi, namreč zgodbe o incestnih tenzijah med najstniško sestro in njenim starejšim bratom, ki se odpravlja na študij. Film, ki sicer daje več poudarka sestrični fiksaciji, se z bressonovsko artikuliranostjo približa njunima notranjima svetovoma in vsakdanjemu življenju urbane družine.



REKORDNI PULJSKI FESTIVAL

PULJ, 14.-28. JULIJ 2012

Milan Ljubič, foto: Duško Marušić-Čiči

Letošnji 59. filmski festival v Pulju je bil v vseh ozirih rekorden, tako po številu filmov (14 hrvaških filmov v nacionalnem programu) kot gledalcev. Vseh je bilo 78.300, kar je 4690 več kot lani. Doživeli smo prvo 3D projekcijo v Areni, ki je postavila kar tri svetovne rekorde: projekcija je opravljena z razdalje 73,6 metrov, kar je več od katerekoli doslej znane 3D projekcije; vidni kot 3D projekcije je bil 60°, s tem je bil pokrit celoten gledalcem namenjen prostor v Areni; projekcije se je udeležilo 5.920 gledalcev, kar je doslej največje število gledalcev na eni 3D projekciji na odprtem prostoru. Teh presežnikov je bil deležen prvi hrvaški 3D celovečerni igrani film *Slučajni mimoidoči* (Slučajni prolaznik, 2012), režiserski debut Joze Patljaka, sicer znanega hrvaškega producenta in ustanovitelja filmske producentke hiše Alka film v Zagrebu. Za ta podvig je Jozo Patljak prejel posebno zlato areno za tehnološko inovacijo.

Po podatkih organizatorjev se je festivala udeležilo 1101 akreditiranih oseb. Sodeč po udeležbi na novinarskih projekcijah so se ti gostje držali bolj proč od kina. Še iz jugoslovanskih časov se je ohranila navada, da festival gostuje po raznih krajih, ne samo

po Istri. Tako so letos festivalske filme videli ljubitelji filma od Pulja pa do dubrovniških poletnih iger. Vseh lokacij je bilo 18. Kaže, da je to dobra napoved za prihodnji, jubilejni 60. festival. To bo tudi jubilej slovenskega filma *Vesna* (1953, František Čap), prvega zmagovalca prvega filmskega festivala v Pulju, ki se je tistega leta skromno imenoval Revija domačega filma. Pobudnik dogodka je bil takratni direktor mestnega kino podjetja Marjan Rotar, Slovenec, nekoč član ansambla Bojana Adamiča, še iz partizanskih časov, ko je Adamič imel na osvobojenem ozemlju »pleh muziko«. Po osvoboditvi Ljubljane so igrali za ples na vrtu Doma JLA. Zdaj je to prehod iz Miklošičeve na Kolodvorsko, kjer se v kavarni Metropol sestajajo filmarji iz Kinodvora in Filmskega centra. Marjan Rotar, sicer prislovitno dober organizator, je bil poslan po dvoletni angloameriški okupaciji Pulja (1945–1947) v to, takrat porušeno mesto, obujat kulturno življenje. Njegova največja zasluga je ustanovitev prireditve, ki je pozneje prerasla v največji jugoslovanski in sedaj hrvaški filmski festival. Kot je pri nas navada: poznejši organizatorji so najprej odstranili ustanovitelja. Danes na Marjana Rotarja spominja po njem imenovana nagrada,

ki jo je letos prejel fotograf Duško Marušić, med prijatelji Čiči, ki je avtor fotografije, verjetno ene najlepših, ki v celoti zajema vso Arenu in jo objavljamo ob tem zapisu.

Najvišje priznanje nacionalne festivalske žirije, veliko zlato areno, je dobil film *Pismo očetu* (Pismo čači, 2012) debitanta Damirja Čučića (rojenega 1972 v Brežicah), avtorja vrste kratkih filmov, zaposlenega kot montažerja na HTV. Film zaradi svoje zgodbe o razmerju med očetom in sinom, o medsebojnih generacijskih obtožbah, krivdi in ksanju ni bil prikazan v Areni – tako delo terja intimnost kino dvorane, zato je bil film, v dogovoru z njegovimi ustvarjalci, predvajan v kinu Valli, prijazni, sodobni in tehnično odlično opremljeni mestni kino dvorani. Režiser Damir Čučić je za film *Pismo očetu* prejel nagrado breza kot najboljši debitant, denarno nagrado Hypo Banke in zlato areno za montažo.

Zlato areno za najboljšo glavno žensko vlogo je prejela Ana Karić za vlogo Helene v filmu Igorja Mirkovića *Nočne ladje* (Nočni brodovi, 2012). S partnerjem Radkom Poličem – Racem sta ustvarila lep in pretresljiv par starostnikov, v katerih se na jesen življenja razvname strastna ljubezen. V utemeljitvi nagrade je žirija zapisala da se »Ana Karić očarljivo preobrazi iz utrujene in poražene upokojenke v žensko, v kateri se še enkrat razvname zanos ljubezni in to počne z veliko igralsko močjo in maniro resnične dive.«

Med filme, ki so pritegnili pozornost jav-

nosti, nedvomno sodi **Halimina pot** (Halimin put, 2012, Arsen A. Ostojić), hrvaško – slovensko (Studio Arkadena) – bosanska koprodukcija. Film na pretresljiv in človeški način obravnava usodo Halime, ki se znajde v Bosni sredi etničnih in verskih nasprotij najprej v mirnem času, nato pa v vojni vihri in potem zopet v mirnem povojnem času, ko se iščejo posmrtni ostanki najbližjih.

Dva filma sta razvnela in razdelila ne samo občinstvo temveč tudi hrvaško javnost. **Sonja in bik** (Sonja i bik, 2012, Vlatka Vorkapić) je zgodba o borbah bikov v Hrvaški Zagori, ki jih hočejo ljubitelji živali prepovedati, ljubitelji bikov pa vztrajajo, da mora ta etnografski običaj ostati kot ena od podob kraja in Hrvaške. Prvi celovečerni igrani film Vorkapićeve je bil spodbujen z njenim dokumentarnim filmom o borbah bikov. Duhovita, a obenem družbeno kritična zgodba o civilnih iniciativah raznih društev za zaščito živali, ki se jim istočasno sploh ne godi slabo. Scenaristka in režiserka je prejela zlato areno za najboljši scenarij.

Ljudožerec vegetarijanec (Ljudožder vegetarijanec, 2012, Branko Schmidt) je letos največkrat nagrajeni hrvaški film. Avtorji so posegli v verjetno eno najobčutljivejših tem sodobnosti – v korupcijo v zdravstvu. Dr. Danko Babić (Rene Bitorajac) je uspešen in cenjen ginekolog, ki dela v vodilni hrvaški kliniki za ginekologijo. Ambiciozen, pogolten, neskončno skorumpiran, hkrati pa povezan z vodilnimi v policiji in podzemlju ter politiki, si prizadeva ne samo za osebno bogatitev temveč tudi za položaj na kliniki. Da bi to dosegel ponareja izvide, odgovornost prevla na kolege, podreja si kolegice, skratka je brezskrupulozen osebek današnjega časa in današnje medicine. Dinamičen in obenem krut filmski komentar našega aktualnega trenutka, razpetega med korupcijo in hlastanjem po boljšem položaju v družbi. Režiser Branko Schmidt je prejel zlato areno za režijo, Rene Bitorajac pa zlato areno za glavno moško vlogo. Nagrade so prejeli še Dragan Ruljančić za kamero, Jasna Rosini za masko ter Ivana Škrabalo za scenografijo.

Žal nam prostor ne dovoljuje obširnejših predstavitev festivalskega dogajanja, a dejstvo je, da se vodstvo festivala pravzaprav drži programskega koncepta, ki ga je pred skoraj 60 leti postavil Rotar. Vsak večer sta bila v Areni na sporedu dva filma, en jugoslovanski in en tuji. Postopoma, z rastjo domače filmske produkcije, so prikazovali dva



Nočne ladje

domača, z razpadom Jugoslavije je pojem domači (jugoslovanski) film prevzel hrvaški film, a za dobro gledalcev so v sporedu obdržali izbrane tuje filme ter s tem povečali zanimanje gledalcev za obisk festivalskih predstav, ki so svoj prostor našle poleg Arene še na Kaštelu, trdnjavi nad centrom mesta, ter v kinu Valli. Zanimivo je, da so v poletni vročini, ko je sezona kopanja na vrhuncu, kino predstave ob 15h v kinu Valli odlično obiskane. Puljski filmski festival se na pragu jubileja sooča s tako obsežnim programom, da ga je nemogoče v celoti pogledati, kaj šele o njem poročati. Najbolj ugledna letošnja gosta sta bila Ban Ki-moon, generalni sekretar OZN, ki je prisostvoval otvoritvi in igralec Ralph Fiennes. V Pulj je prišel s svojim režijskim prvcem **Koriolan** (Coriolanus, 2011), v katerem igra tudi glavno vlogo.

Puljski festival je neke vrste dvoživka. Poleg nacionalne žirije deluje tudi mednarodna, ki ocenjuje mednarodni del programa. Zlato areno za najboljši film so dali filmu **Sneg na Kilimandžaru** (Les neiges du Kilimandjaro, 2011, Robert Guédiguian), zlato areno za najboljšo režijo je prejel Benoît Jacquot za film **Zbogom kraljica** (Les adieux à la reine, 2012), zlato areno za najboljšo igralsko stvaritev je prejel Denis Podalydès za vlogo Sarkozyja v filmu **The Conquest** (La conquête, 2011, Xavier Durringer), posebno priznanje mednarodne žirije pa je prejel film **Ime mi je Li** (Io sono li, 2011, Andrea Segre).

Kako skleniti? Bili smo zraven! Kot koproducenti filma **Halimina pot** (Arkadena in RTV), z odlično igro Radka Poliča-Raca v filmu **Nočne ladje**, član mednarodne žirije je bil Metod Pevec, v Pulju so bili predstavniki RTV, SFC, novinarji, med napisi hrvaških filmov

je bilo moč zaslediti slovenske sodelavce z raznih, predvsem tehničnih področij. Vrata sodelovanja so odprta. A primerjava med hrvaškim in slovenskim filmskim festivalom žal ni mogoča. Kljub osamosvojitveni vojni, ki je na Hrvaškem trajala 4 leta, v Sloveniji pa 10 dni, kljub mestoma popolnoma uničenim naseljih, vaseh in mestih, kljub številnim človeškim in materialnim žrtvam, je puljski filmski festival, ob vseh krizah, ki jih je doživljal, naredil velik korak naprej v smislu tehničnih pogojev predvajanja filmov, posodobitve filmske tehnologije, povečanja števila gledalcev, obiska uglednih tujih gostov, v prvo vrsto pomembnih dosežkov hrvaške kinematografije pa nedvomno sodi povečanje domače filmske produkcije. Dovolj je primerjati tehnične sposobnosti obeh lokacij, puljske in portoroške. Medtem ko smo pred dvajsetimi leti iz portoroškega Avditorija vozili naprave na Brione in Pulj, bo morda sedaj potrebno sodelovanje v obratni smeri. Slovenija je tehnično, kadrovske, ekonomsko ostala na ravni portoroškega Avditorija izpred dveh desetletij. Kar pa zadeva občinstvo, predvsem lokalno, zaostajamo neskončno. Pulj, takoj za njim pa Motovun pričata, da je interes lokalnega občinstva za filmsko dogajanje izjemen. Če se ne bi cineasti vozili na projekcije iz Ljubljane v Portorož, bi tam dvorana samevala. Razmišljati o tem, da bi festivalske projekcije gostovale tudi v Izoli in Kopru, pa še kje v notranjosti, je očitno iluzija. A ker živimo v družbi sodobne tehnologije je možno marsikaj. Zelo popularen je sistem copy-paste in zna se zgoditi, da se bo po tem sistemu prekopirala še kaka dobra ideja. Izvirnih nam žal manjka.

Raj: Ljubezen



ČASI SE SPREMINJAJO

Motovun film festival (28. julij-1. avgust 2012)

Gregor Bauman, foto: Darja Šter

»Brnenje filmskega projektorja bi prepoznal kjer koli,« pravi Georges Méliès v filmu *Hugo* (The Invention of Hugo Cabret, 2011, Martin Scorsese). Najsi bo kader še tako izmišljen, mu sanjske dimenzije ni moč vzeti, prav tako kot festivalu na »brdu filmov« ali – kot ga sam imenujem in (za)čutim – festival »paradiso«. Zato obstajajo tehtni razlogi, ne samo kakovostni, temveč tudi povsem zunanji, estetski, saj je bilo nekoč prav vznemirljivo opazovati vsakodnevno nošenje in previjanje filmskega traku, ne nazadnje pa mi je na ta račun uspela ena mojih najboljših fotografij vobče. Prav termin *nekoč* moramo letos aplicirati nekoliko širše. Kreativni kaos je namreč postal rutina, ki je festivalu – ne glede na izjemno vsebino – vzel nekaj nekdanje privlačnosti. Ali je takšno vzdušje posledica preobremenjenosti ali naveličanosti, bodo odgovorni morali poiskati pri sebi – Motovun nedvomno potrebuje prevetritev, da vrne festivalski evoluciji naravni tok, da pridobiva in nadgrajuje ter se tako odlepi od nekako »mrtve« točke,

okoli katere se je letos sukal. Manjkala mu je dodana vrednost, ki bi jo lahko že dosegli z reanimacijo dogodkov v »bašti« ali boljšo časovnico. Nekatera čakanja so bila namreč prav mučna, prej posiljena kot ne, ničelni dan pa povsem zgrešen. Prav tako se mi v desetletnem motovunskem stažu še ni zgodilo, da bi ob prvi večerni projekciji (ob) sedel v napol praznem Barbacanu, in to ob mojstrovini Lecha Majewskega *Mlin in križ* (The Mill and the Cross, 2011).

Če bi iskal svoja favorita, ju najdem prav v *Mlinu in križu* ter v prvem delu trilogije *Raj: Ljubezen* (Paradies: Liebe, 2012, Ulrich Seidl). Intrigantni Majewski je znova potrdil svoj čut za estetiko in oživil sliko *Pot na kalvarijo* (1564) flamskega slikarja Pietra Bruegla starejšega. V omejenem prostoru nas s preciznostjo odpelje na potovanje (kriptologijo) vseh simbolov, vidnih in skritih na platnu. Slika, ki zaživi v vsej svoji lepi bolečini, pripoveduje več zgodb, ki se na koncu zlijejo v enotno pripoved na način, kot si ga je zamislil slikar (Rutger Hauer) po na-

ročilu mecena (Michael York). Potovanje pa ni samo estetsko, temveč tudi zgodovinsko in revolucionarno, saj režiser največjo moč preko misli slikarja pripiše mlinarju. Ulrich se v *Raju: Ljubezni* na svoj način ukvarja s smiselnostjo in z razsežnostmi oziroma nesmiselnostjo seks turizma. V ospredju so gospe srednjih let srednjega razreda, ki si kupujejo ljubezen od siromašnih mladeničev v Keniji. Seidel te odnose prikaže samosvoje – brez dlake na kameri, dokumentarno in včasih tudi zelo eksplicitno s ciljem, da se družbeni fenomen očisti vseh mistifikacij ter prikaže v vsej njegovi grotesknosti. Nasprotno me letošnji berlinski lavreat, *Sestra* (L'enfant d'en haut, 2012, Ursula Meier), ni prepričal. Film namreč postavi gledalca v položaj, da čaka na preobrat, ki se napoveduje od samega začetka, a pot je dolga, ves film po njem pa kar odveč (četudi je kavelj vreden zgodbe). Sicer lahko razumemo dečka, ki išče svojo pravico v nepravичnem svetu ter pri tem vzdržuje letom nedoraslo starejšo »sestro«, a takšne so zgodbe (skoraj) vseh sezonskih delavcev, ki morajo na hitro odrasti. Pripoved reši izjemni kader zapučenega fanta na vlečnem sidru ob koncu filma.

Motovunski festival ostaja zvest svojemu izvornemu poslanstvu – prikazovanju filmov neodvisne produkcije in manjših (spregledanih) kinematografij. Takšen trend se je nadaljeval tudi letos. Še več – s selektorjem

Jurico Pavičičem sva si bila enotna v oceni, da tako kakovostnega izbora na vrhu ni bilo že nekaj let. Z novimi deli so se vrnili nekateri stari znanci in nagrajenci, prav tako je bilo platno odprto za nove stile in domete v filmski produkciji. Motovun je bil tako znova poln odličnih malih filmov, med katerimi je bilo težko izbirati in izbrati – z redkimi podčrtanimi izjemami gre bolj za naključja, vezana tudi na občo družbeno klimo, strokovna in laična priporočila, razne okrogle mize, zajtrke ali večerje z avtorji ... A v nečem smo si bili znotraj našega krožka in s selektorjem tokrat bolj ali manj enotni: švedski režiser Ruben Östlund ta hip velja za enega največjih talentov svetovne kinematografije. Če so se mnogi navduševali nad njegovim zadnjim filmom *Igra* (Play, 2011), sem sam tudi ujel njegov prvenec *Proti svoji volji* (De ofrivilliga, 2008). Precizna in statična študija petih likov v petih situacijah, kjer se čuti nek prelom, a se ga zavemo šele, ko mine (če sploh). Režiserjev namen je približati slojevitost likov (o junakih ne moremo govoriti, ker so poteze preveč vsakdanje) gledalcem, a hkrati omogočiti nek zasilni izhod, ko situacija pobegne z vajeti. A tisto, kar film kasneje (o)krepi, je, da situacije pridejo za nami, da jih priključimo iz nezavednega ali (po)iščemo v svojih življenjih. Film je dokaz, kako živopisana je človekova narava, če jo v »roke« dobi režiser s precizno vizijo. Zanimivo, da je podobne prijeme v svojem radikalnem dokumentu ali celo stališču *Uprite se s Tribe 8* (Rise Above: The Tribe 8 Documentary, 2004) uporabila tudi Tracy Flannigan, manj uspešno pa Yorgos Lanthimos v filmu *Kinetta* (2005), kjer se ena in ista ideja z nekaj modifikacijami ponavlja v nedogled, zanjo pa bi režiser lahko porabil akademskih petnajst minut in ne celovečerno dolžino. Sliši se radikalno, a s tem se želim tudi pokloniti lezbičnim punkerkam, ki jih je na film »ujela« Tracy. Berljev in tekoč dokumentarec o notoričnih puncih, ki ne poznajo predsodkov, ki premikajo meje dojemanja spolnosti od istospolnih nagonov do sadomazohističnih prijemov in ki so že zgodaj spoznale pekel in raj tradicionalne družbe ter vseh deviacij rokenrola. Tribe 8 so dokaz, da vse ženske le niso z Venere. Edina zamera je, da smo film videli prepozno, saj skupina že nekaj časa ne obstaja več. Nasploh je bila »opozicijska« sekcija *Kdo je ubil Barbie?* – več o njej v sosednjem članku v tokratnem Ekranu (op. ured.) – zelo dobro sprejeta, kar je dokazal zlasti



Mlin in križ

obisk filma *Malinin rajh* (The Raspberry Reich, 2004, Bruce La Bruce). Kje in kdo so danes pravi revolucionarji, je vprašanje za nekaj milijonov dolarjev. La Bruce jih pod ogromnim plakatom Che Guevare išče med teroristi in prevratniki. Homoseksualnost = revolucija? Mogoče?

Kar je z vidika nacionalnega ponosa posebej vzradostilo na festivalu, so bile reakcije na film *Kruha in iger* (2011) Klemna Dvornika. »Pa vi, Slovenci, znate, da pravite i dobre filmove,« je bil glasen odziv po projekciji. Nasploh je bilo letos na festivalu slišati veliko slovenske besede. Še pred nekaj leti sva namreč s Karpom Godino predstavljala edina celotedenska podalpska branika. Vsejugoslovanska žirija, katere član je bil, je nagrado Bauer za najboljši film regije (v finale izbora je prišel tudi *Izlet* [2011, Nejc Gazvoda]) podelila srbski režiserki Maji Miloš za film *Klip* (2012). Preprosto in vsakdanjo zgodbo o odrasčanju v (srbskem) tranzicijskem loncu je režiserka poimenovala »seks, ljubezen in turbofolk,« a s tem ni zajela vseh dimenzij pripovedi iz predmestja. Maja namreč dobro ve, da nič ni dano samoumevno, zato je v zgodbi o nasilju v peklju drog, alkohola in neobveznega seksa ne pretirava, temveč pristopa s pravo mero distance. Več prepusti očesu kamere mobilnega telefona kot sebi. Poleg tega filmu dodaja humanistični okvir, kar v poetiki novega srbskega filma ni zmeraj samoumevno. Težko je sklepati že po debiju, a Maja na lokalni ravni dosega pričakovanja o prej omenjenem Rubenu Östlundu. *Super s karamelom* na filmskem traku. Drugi in glavni nagrajenec oziroma dobitnik nagrade propeler Motovuna, *Zamuda* (La demora, 2012, Rodrigo Plá), je večše režirana družinska pripoved, kjer se

osrednja nit večkrat upogne ali prepogne, a vedno povrne nazaj v izhodišče. Režiserju je uspelo nekaj, kar je mogoče odločilno za uspeh filma in na čemer se spotaknejo mnogi sorodni poskusi – povsem neprisiljeno je pokazal, kako so si nasprotja blizu in hkrati daleč. Ekspresivna in čustvena pripoved, ki je začela z nagradami letos v Berlinu, verjetno še ni osvojila svoje zadnje. Pri vseh nagrajenih letos pa bolj kot kadar koli prej preseneča spoznanje, da jih lahko poiščemo čisto blizu nas. Ne mislim operirati s klišeji o lokalnem in globalnem, vendar »majhni« že dolgo niso tako eksplicitno nagovarjali in slačili (tudi našega) vsakdana. Zgolj v nekaj postfestivalskih dneh sem vsebine *Zamude*, *Igre* in *Klipa* prebiral v drugih rubrikah dnevnega časopisja.

Letošnji festival je imel tudi zanimiv krogotok – po petih dneh se je s posvetilom filmskemu traku vrnil k svojemu izhodišču. In poslovil ... Otvoritev z restavriranim *Potovanjem na luno* (Le Voyage dans la lune, 1902) Georges Méliés (in izjemno naracijo iz *offa*) ter zaključek s filmom *Hugo* Martina Scorseseja v čast poslavljajočemu se *brnečemu* mediju sta odprla oz. zaprla mnogo vprašanj. Slovo in posvetilo pionirjem filma že dolgo ni bilo tako čustveno, zato je prav, da je Martin nostalgичno zgodbo predstavil v 3D-tehniki. Potrebno je potovati in raziskovati naprej, in tega se bomo morali počasi zavedati vsi. Topla pripoved o sanjah, o rekonstrukciji duše, ki ima veliko resničnih biografskih motivov, je Scorseseja znova vrnila med režiserje z veliko začetnico. In to v žanru, za katerega nismo verjeli, da mu je blizu. Prav v tem »odnosu« pa se vidi, da je film samo eden, zgodb pa veliko ... Sanje se nadaljujejo.

Igor Kadunc

Je podpora slovenskemu filmu v letu 2012 dosegla dno?

Julija letos je bilo javno objavljeno finančno poslovanje Slovenskega filmskega centra (SFC) za leto 2011 ter napovedi za leto 2012. Skrivalnic ni več, stanje pa je, kot smo napovedali v *Ekranu* že maja 2012 (Zakaj zamude pri financiranju SFC), porazno.

2011 – leto zamujenih priložnosti

Še februarja letos je direktor SFC na osnovi 14. Festivala slovenskega filma (FSF) zaključil, da »je pred slovenskim filmom svetla prihodnost.«¹ Kljub rebalansu v letu 2011, v katerem je SFC »izgubil« 1,5 mio €, naj bi SFC »uspešno sledil zastavljenim ciljem in nalogam.«² Vse se je začelo z željo nekaterih, da bi zakon o SFC prinesel »velike« spremembe pri pogojih financiranja, zato so bili razpisi za leto 2011 objavljeni šele avgusta. In ko je Ministrstvo za kulturo (MzK) moralo zaradi nujnega rebalansa državnega proračuna prihraniti nekaj milijonov evrov, jim je bilo najlažje vzeti tam, kjer so vedeli, da zadeva ni pripravljena, in kjer sicer že odobrenega denarja zagotovo ne bi mogli porabiti. Niso vzeli gledališčem, niso vzeli EPK, ne AV-medijem, temveč filmu. Tako je SFC v letu 2011 namesto (od v proračunu predvidenih) 6.974.877 € dobil le 5.251.446 €. To je celo za 458.726 € manj, kot jim je bilo na voljo po znižanju z rebalansom! Da imam prav, kaže podatek, da tudi za črpanje denarja za filme niso mogli predložiti ustrezne dokumentacije. Tako je od predvidenih 4.179.002 € ostalo nepočrpanih 109.000 €. Za to ni krivo MzK, kajti nakazali so še 28.000 € več, kot ga je SFC izplačal producentom. Vsi vemo, kdo je bil zagovornik diskontinuitete, kdo sta bila direktorja in kdo člani sveta SFC, tako da odgovornih ni težko identificirati. Še slabše so jo odnesli kinematografi, kjer do razpisa in razdelitve subvencij za digitalizacijo sploh ni prišlo. Letos je proračun za to namesto lanskih 250.000 € namenil le 52.700 €, za ureditev ene dvorane pa naj bi bila potrebna subvencija 55.000 do 60.000 €! Kdaj bomo torej lahko nadoknadili izpad digitalizacije vsaj štirih dvoran iz leta 2011?

Ob tem je predvsem škoda, da sta se tako dr. Samo Rugelj kot Jožko Rutar izognila zakonski zavezi, da bi morala najmanj enkrat letno organizirati javno razpravo o vsebini letnega poročila.³

Še slabše kaže za letos. Zdi se, da slabše ne more biti.

Vendar se direktor in člani sveta iz izkušnje 2011 niso ničesar naučili. Dejstvo je, da so imeli na MzK filmu sorazmerno naklonjene sogovornike. Vendar očitno niso razumeli, da je 8 mio €, kolikor je bilo predvidenih v proračunu za 2012, v danih okoliščinah nedosegljiva številka. Iz informacij⁴, posredovanihna sestanku s producenti, so novembra in decembra direktor in člani sveta sprejemali Program dela in finančni načrt (nadalje: Program) s skoraj 9 mio € prihodkov (od tega 1,5 za novo področje sofinanciranja SFC – podpora AV-medijem). Skratka, niso sledili navodilom in številkam MzK in sprejeli ustreznega načrta, ampak so se 16. decembra le »seznanili s predlogom Programa dela za leto 2012 in predlogom Finančnega načrta za leto 2012«.

Tedaj je bilo že jasno, da bomo dobili novo vlado in da bo tudi za leto 2012 potreben drastični rebalans. Ker brez Programa ni mogoče dobiti denarja od MzK, bi moral biti sprejem s MzK usklajenega Programa absolutna prioriteta. Pa četudi bi bil to lečasni Program za zagotovitev sredstev za osnovno delovanje SFC in za že sprejete obveznosti. Tak Program bi verjetno še lahko sprejela vlada v odstopu. Za kakršen koli Program, ki bi dodeljeval več sredstev, pa tedanja vlada ni imela več pooblastil.

A direktor in svet sta z MzK še naprej igrala pingpong in nista upoštevala omejitev, ki so bile glede na razmere nujne. Še 5. 3. 2012, ko so vsi visoki uradniki na ministrstvih pospravljali pisarne, je svet sprejemal sklep, da naj direktor pripravi Program, kjer bi bili skupni prihodki sklada reci in piši 7 mio €. To je bilo seveda povsem iracionalno, kajti tedaj prejšnje vlade že ni bilo več. Lahko bi spisali še takšne »obrazložitve oz. argumentacije nujnosti planiranih sredstev (v višini 7 mio €, op. a.) na podlagi zakonskih določb,«⁵ a očitno je delovanje SFC ponotranjilo osnove filma, torej iluzije. Namesto, da bi naredili začasni plan s 2,5 mio € za prvo tromesečje, so želeli veliko več. Iz objavljenih sklepov in zapisnika je razvidno, da so na dopisni seji 12. 3. vendarle sprejeli Program za 2012. Vendar tedaj na MzK že ni bilo nikogar, ki bi se s tem ukvarjal, ker je bilo očitno, da bo delo vsak čas nastopila nova vlada. Posledice zamud so se izkazale za katastrofalne.

1 Poslovno poročilo SFC za 2011 – zaključek.

2 Prav tam.

3 19. člen ZSCJA: (3) Agencija enkrat na leto organizira javno razpravo o vsebini letnega poročila in na podlagi javne razprave pripravi poročilo, ki ga predloži svetu v obravnavo.

4 Dokaj popolna kronologija dogajanja je podana v zapisniku sestanka s producenti, ki niso prejeli denarja (19. 4. 2012).

5 Sklep sveta SFC.

Iz zapisnika sestanka s producenti 19. 4. 2012:

Direktor je uvodoma pojasnil aktivnosti Slovenskega filmskega centra (SFC) v razmerju do Ministrstva (MK oz. MIZKŠ):

- 14. 12. je SFC posredoval na MK Plan dela in finančni načrt za leto 2012 (v nadaljevanju Plan) v višini skoraj 9 mio €, kar je bilo planirano glede na realizacijo 2011
- Sledil je sestanek v zvezi s tem na MK konec meseca decembra
- 16. 1. je bila oddana druga verzija plana
- 1. 2. je SFC prejel začasno odločbo za prvo tromesečje v znesku cca 2,5 mio €
- 14. 2. je SFC prejel poziv k zmanjšanju plana na 80%
- V skladu z odločitvijo sprejeto na svetu SFC, smo plan znižali, kolikor se nam je zdelo še mogoče, vendar manj kot za 20% in tak plan oddali na MIZKŠ
- 21. 3. je prišel poziv, kjer MIZKŠ vztraja na 80% planu
- 28. 3. je bil tak plan oddan

Od takrat je sledila večkratna telefonska komunikacija glede posameznih zneskov.

SFC je postal nelikviden, ker Programa ni in ni bilo.

Ker SFC ni imel niti začasnega programa, MIZKŠ za nakazilo programskega denarja SFC ni imelo nobene osnove. SFC pa je imel vrsto pogodbeno določenih obveznosti za realizacijo filmskih projektov. Tako so nekateri producenti ostali brez avansa in izplačila obrokov, predvidenih po pogodbah in terminskih planih. Vsa beda vodenja SFC (in tudi že pomanjkanje sogovornikov na MIZKŠ) se je pokazala na sestanku 19. 4. 2012, ko vodstvo SFC ni moglo popolnoma obupanemu producentu posredovati niti osnovne informacije, kdaj bo lahko SFC začel izpolnjevati svoje obveznosti.

Čeprav se je tedaj že vedelo, da je sprejem Programa ključen za pričetek financiranja filmske produkcije, se na SFC ni nikomur mudilo. Program bi glede na nujnost izplačil lahko pričeli pripravljati že prve dni maja, ko so postale po rebalansu znane številke za podporo filmski in AV-kulturi, a na sestanku 19. 4. je direktor povedal, da »rebalans še ni uraden, za številke smo izvedeli neformalno«⁶.

Žal za SFC ni bilo na voljo 5,2 mio €, kot je izhajalo iz predloga rebalansa, kar sem napovedal, ker je MIZKŠ v znesek, namenjen za filmsko in AV-kulturo v skupni višini 6 mio €, prenesel še postavko »Umetniški programi v javnih zavodih«, torej Kinoteko, ki ji je pripadlo 722.000 €. Ta podatek bi vodstvo SFC z lahkoto pridobilo na MIZKŠ in na tej osnovi pripravilo plan s proračunskimi sredstvi v višini 4,5 mio € (z vključenimi 700.000 € za AV-medije). Če bi se tega lotiti takoj in resno, bi ob tem lahko vodilne MIZKŠ opozorili, da je predlagan razrez neracionalen (več v nadaljevanju).

Žal so izgubili ogromno časa in se šele junija vrnili k obravnavi Programa. Ta je bil na prihodkovni strani usklajen s številkami iz odločbe MIZKŠ, vendar ni upošteval (upravičene) zahteve ZUJF, da denarja za vse zaposlene na SFC ne bo. Zadevo so rešili s predvidenimi bistveno večjimi prilivi, ki pa niso imeli realne osnove. To so opazili na Ministrstvu za finance in zahtevali popravek. Tako je svet SFC šele 26. 6. 2012 sprejel program z realnimi možnostmi potrditve na vladi.⁷

Alarmanten Program dela in Finančni načrt SFC

Program, ki ga je vlada sprejela na dopisni seji 1. 8., je končno omogočil, da so producenti prejeli denar, ki bi ga morali dobiti že na začetku leta. Kako je bilo producentoma filma *Adria blues* in *Divji*, ki sta filma že posnela, kako producentoma *Gremo mi po svoje 2* in *Čefurji raus*, ki sta brez vsakega denarja že končala več kot polovico snemanja, in vsem filmskim ekipam, si lahko mislimo. Da je bila hitra potrditev na vladi več kot vprašljiva in je bila zagotovo delno izsiljena z javnim pritiskom, se je lepo videlo v odgovorih dr. Turka v Odmevih, ko še 24. 7. ni vedel, kdaj bo SFC dobil denar.

Žal pa je Program sam po sebi manjša katastrofa. Najprej se vidi, da je dodeljenih 3,8 mio € proračunskega denarja premalo že za izpolnjevanje sprejetih obveznosti SFC, kaj šele za nove projekte. Direktor in svet tudi slabo razumeta osnovna načela delovanja. Res, da so bili stisnjeni v primež premalo dodeljenega denarja, pa vendar bi morali vztrajati in merodajnim ustrezno predstaviti preprosto dejstvo, da mora (tudi) SFC izpolnjevati pogodbene obveznosti. Tako pa direktor očitno misli, da se lahko s producenti o vsem pogaja (oziroma jim kar diktira, katere pogodbene obveznosti bo SFC izpolnil in katere ne). V programu najdemo na primer takšne izjave: »Žal, v letu 2012 v ta namen (za zakonsko obveznost producentov, da predajo arhivsko gradivo Arhivu Slovenije; op. a.) ne moremo zagotoviti sredstev za to izvedbo«,⁸ in »Po pogodbenih določilih bi morali izplačati 266.046 €, vendar smo sredstva zaradi rebalansa skrčili (na 228.000 €), in jih bomo izplačali v okviru finančnih možnosti.«⁹, ali pa na isto temo: »Ker pa moramo vsaj delno izpolniti določila osnovnih pogodb za sofinanciranje filmskih projektov iz razpisa 2010, smo v ta namen planirali izplačila za promocijo in distribucijo ... v letu 2012 v višini 228.000 €, za druge promocije in distribucije ni zagotovljenih sredstev.«¹⁰ Navedeno namreč preprosto pomeni, da direktor (in člani sveta SFC) misli, da pogodbe s producenti niso dokončne, ampak nekaj, kar bo SFC morda izpolnil, morda pa ne. Da morajo producenti predati arhivski material, da mora za to MIZKŠ zagotoviti denar, je nesporno. Prav tako je nedopustno, da v tekstu Programa ni niti besede o tem, da mora SFC zagotoviti denar za promocijske aktivnosti producentov za projekte po SPP leta 2010, pripravo novih projektov in za izobraževanje v višini 3 % od predračunske vrednosti. Tako tudi denarja za to niso predvideli. Je pa ob robu planske tabele za filme izračunano, da bo za to potrebnih 266.046 €. Za film *Izlet* je to izplačilo že odobril in je bilo izvedeno.

V »rubriko« napačnega planiranja glede na predviden rok izplačila spadajo tudi napačno porazdeljena izplačila za filme med letoma 2012 in 2013. Tako naj bi *Gremo mi po svoje 2* in *Čefurji raus* dobila letos le po 430.000 €, 300.000 pa v letu 2013. Kdorkoli pozna dinamiko (in z njo povezana pogodbeno določila), ve, da to ni realno. Znesek denarja, potrebnega za izplačila v 2012, bo tako zagotovo večji od predvidenih 2.874.220 €. Tudi zaradi financiranja intermediatov za praktično končane filme, ki jih v Programu za 2012 preprosto ni. Torej bi moralo biti vsakemu, ki se vsaj malo spozna na financiranje SFC, jasno, da Program pri tej postavki ne odraža dejanskih obveznosti SFC.

6 Zapisnik sestanka s producenti 19. 4. 2012.

7 Teksta na spletni strani SFC-ja ne boste našli. Najdete pa ga na spletnem naslovu Vlade RS (http://www.vlada.si/si/delo_vlade/gradiva_v_obravnavi/) z datumom 12. 7. Tam se z datumom 13. 7. najde tudi letno poročilo o delovanju za 2011.

8 Program, stran 6, poglavje 3.2.3.

9 Program, stran 5, prvi odstavek.

10 Program, stran 6, odstavek 3.3.1.

Letos ne bo v kinematografih nobenega sofinanciranega filma, ki bi kaj prinesel SFC. Vsi končani filmi bodo zaradi uveljavitve novih SPP (in sedaj zakona o SFC) že prinašali prihodek producentom - in niti evra SFC.

Žal pa to ni edina napaka Programa. Pozornemu bralcu ne uide »podrobnost«, da SFC predvideva bistveno povečanje lastnih prihodkov. Od lanskih 161.574 € na letošnjih 342.400 €. Pa v tekstu ne boste našli poglavja (pojasnila), kjer bi bilo navedeno, kako bo to SFC dosegel. Recimo povečanje prihodkov od distribucije za kar 140.000 €. Res je Filmski sklad leta 2010 imel ta prihodek v višini 80.000 €, vendar je takrat prejel prihodke od distribucije *Petelinjega zajtrka*. Prav tako je SFC lani prejel 88.000 €, k čemur je poleg drugih solidnih filmov veliko prispeval prihodek filma *Gremo mi po svoje*. Letos ne bo v kinematografih nobenega sofinanciranega filma, ki bi

kaj prinesel SFC. Vsi končani filmi bodo zaradi uveljavitve novih SPP (in sedaj zakona o SFC) že prinašali prihodek producentom – in niti evra SFC. Da ne omenjam vprašljivosti povečanja drugih postavk.

V tekstu boste zamen iskali tudi obrazložitev prihodkovne postavke »Prihodki od nadomestil« v višini 40.000 €. Za kaj gre, se je videlo šele, ko je bil v javno razpravo poslan »Tarifnik«, ki je določal dokaj visoke zneske za vsako najmanjšo akcijo SFC tako pri razpisih kot tudi sicer. Preden so to uvrstili v Program, bi se morali dogovoriti in izvesti postopke obravnave v skladu z zakonodajo. Glede na to, da smo na posvetu na to temo jasno povedali, da je

	2010	2011	plan 2012	Razlika 2012-2011	Indeks 2012/2011
Prihodki FS oz SFC	6,177,918	6,947,057	4,920,743	-2,026,314	70.8
Lastni prihodki	357,651	176,574	303,200	126,626	171.7
Prejeta sredstva proračuna	5,789,532	6,739,536	4,586,543	-2,152,993	68.1
Plače	211,018	185,485	150,363	-35,122	81.1
Za delovanje FS oz. SFC	230,829	223,190	108,397	-114,793	48.6
Programski stroški (za SFC in sub. drugim)	707,000	757,804	675,863	-81,941	89.2
Za film	3,365,258	4,069,967	2,874,220	-1,195,747	70.6
Drugo (Media desk iz proračuna...)	30,735	31,000	25,000	-6,000	80.6
Av mediji	1,455,710	1,472,090	700,000	-772,090	47.6
Digitalizacija	0	0	52,700	52,700	
Drugi prihodki (EU za media desk)	30,735	30,947	31,000	53	100.2
				0	
Porabljena sredstva FS	6,659,092	6,797,320	5,044,840	-1,752,480	74.2
Od tega plače	206,610	194,946	214,807	19,861	110.2
Stroški sklada	319,363	258,404	220,074	-38,330	85.2
Programski stroški	881,964	760,841	830,039	69,198	109.1
Za film	3,724,511	4,041,621	2,964,220	-1,077,401	73.3
Av mediji	1,455,710	1,472,090	700,000	-772,090	47.6
Digitalizacija		0	52,700	52,700	
Media desk (tudi s plačo)	64,549	54,081	62,000	7,919	114.6
Investicije in inv. vzdrževanje	6,385	15,337	1,000	-14,337	6.5
Razlika	-481,174	149,737	-124,097		

	2010	2011	plan 2012	Razlika 2012-2011	Indeks 2012/2011	V proračunu za 2012 pred rebalansom	Razlika na prvotno predvideno	Indeks na prvotno	Skupaj izgubljeno v 2011 in 2012
Prejeta sredstva proračuna	5,789,532	6,739,536	4,586,543	-2,152,993	68.1	7,928,786	-3,342,243	57.8	-5,495,236
Za delovanje FS oz. SFC (plače, stroški SFC-ja, programski stroški)	1,148,847	1,166,479	934,623	-231,856	80.1	1,243,518	-308,895	75.2	-540,751
Za film	3,365,258	4,069,967	2,874,220	-1,195,747	70.6	4,885,268	-2,011,048	58.8	-3,206,795
Av mediji	1,455,710	1,472,090	700,000	-772,090	47.6	1,550,000	-850,000	45.2	-1,622,090
Digitalizacija	0	0	52,700	52,700		250,000	-197,300	21.1	-144,600

postopek javne razprave napačen (niso bili posredovani podatki o dejanskih stroških za »storitve SFC«), in da smo bili vsi prisotni proti osnovni ideji, da naj bi bilo strokovno delo SFC pri razdeljevanju javnih sredstev »storitev«, verjetno do uveljavitve »Tarifnika« ne bo prišlo. Torej je tudi ta postavka sporna.

Sporno je tudi, da SFC ignorira opozorila MIZKŠ, da je zaposlenih enostavno preveč. Očitno je, da direktor noče niti razmišljati o odpustitvi vsaj kakšnega zaposlenega (na JAK so šli v spremembo sistematizacije in zmanjšali število zaposlenih za 3 delavce). Potem ko so brez pomislekov odpravili finančno (zelo verjetno je to tudi pomemben vzrok za vse zaplete s sprejemanjem Programa, ker niso imeli znanja in izkušenj s proračunskim financiranjem) in računovodsko funkcijo, za nova odpuščanja, ki so po mojem nujna, enostavno nimajo volje. Dejansko namreč na SFC dela 11 ljudi. Poleg 8 redno zaposlenih praktično ves čas delajo še računovodja in finančnica (zaposlena na osnovi pogodb s podjetji) ter tajnica preko Študentskega servisa. Ob tem pa na SFC sami ne pregledujejo več dokumentacije producentov, ker morajo to narediti na stroške SFC revizorji. Direktor in svet raje zahtevata, da prijavitelji na razpis in producenti plačujejo zaposlene na SFC na osnovi »Tarifnika«. Iz »storitev« SFC bi se namreč nabralo denarja za enega zaposlenega (direktor je ocenil, da bi bil letni prihodek s tega naslova 30 do 40.000 €).

Vendar je denarja za letos ob prerazporeditvi dovolj.

Ne sprejemam kritike, da se zaradi premalo državnega denarja ne da izpolnjevati pogodbenih obveznosti. Denarja je namreč dovolj, le prerazporediti ga je potrebno. Ker bo razpis za AV-medije očitno objavljen šele septembra, ni niti teoretične možnosti, da bi SFC izplačal za podporo AV-projektom 700.000 €. Ker je porazdeljevanje sredstev znotraj filmske in AV-kulture v pristojnosti MIZKŠ, je potrebno le zmanjšati postavko za podporo AV-medijem na recimo 200.000 €. Razliko pa preusmeriti za podporo filmu, kjer bi tako lahko izpolnili večino pogodbenih obveznosti. Argumentov za to je ogromno in verjamem, da je mogoče v to prepričati tudi vodstvo MIZKŠ.

Če hoče film preživeti, bo nujno treba na okope.

Če so za tragedijo v 2011 in delno v 2012 »filmarji« krivi sami, pa odgovornost za prihodnost filma odslej nosijo vsi, ki delijo denar filmski kulturi (MIZKŠ, vlada, ...). Program 2012 namreč jasno pokaže, kako zelo podhranjeno je to področje. Samo prenesenih obveznosti v leto 2013 in naprej je za več kot 2 mio € (brez AV-medijev). Razpis, ki bo verjetno objavljen šele jeseni, ko se bo vedelo, koliko denarja naj bi SFC dobil v letu 2013, naj bi bil vreden 4,3 mio €. Če bi tudi prihodnje leto SFC dobil za filme le 3 mio €, to pomeni, da bi za nove projekte po tem razpisu, ki bi jih pričeli snemati leta 2013, imeli le milijon evrov! Torej v najboljšem primeru za dva filma.

Poziv k predlogom za Ekranovo priznanje

Svet revije za film in televizijo *Ekran* je na svoji četrti redni seji dne 29. avgusta 2012 sprejel ob 50-letnici izhajanja revije sklep o podeljevanju priznanja revije *Ekran*.

»Ekranovo priznanje« podeljuje revija za filmsko in televizijsko publicistično dejavnost na področju širjenja filmske kulture v Sloveniji oziroma na celotnem slovenskem jezikovnem področju.

Do nominacije za priznanje so upravičeni vsi, ki aktivno delujejo na področju filmske publicistike, kulture, organizacije filmskega življenja in s tem trajno in aktivno zaznamujejo področje filmske in televizijske publicistike in kulture.

Predlagatelje pozivamo, da svoje predloge z utemeljitvijo pošljejo po pošti do 25. septembra 2012 na naslov: Uredništvo revije *Ekran*, Metelkova 6, 1000 Ljubljana ali po e-pošti na info@ekran.si, s pripisom »Ekranovo priznanje«.

Priznanje bo prvič podeljeno 11. novembra 2012, to je na obletnico izida prvega časopisnega zapisa o prikazovanju »živečih fotografij« v dnevni vesteh *Slovenskega naroda*, 11. novembra 1896.



»NAJ SE IZRAZI!«

DeLillov in Cronenbergov *Kozmopolis*

Dušan Rebolj

Kozmopolis (Cosmopolis, 2012), novi celovečerec Davida Cronenberga, med drugim oglašujejo z geslom: »Pošast hodi po svetu – pošast kapitalizma.« Verjetno gre za eno najspodrsiljivejših referenc v romanu Dona DeLilla, katerega malodane dobesedni prepis je Cronenbergov scenarij. In ker se oba avtorja v javnosti odkrito sklicujeta na svoje vire, je povsem jasno, da spodrsljivost ni naključna. Ko Karl Marx na začetku *Komunističnega manifesta* spregovori o »pošasti komunizma«, to stori ironično, v duhu zahteve, naj komunizem naposled spregovori v svojem imenu in preseže značaj zmerljivke, s katero se v Evropi vseprek obkladajo vsi mogoči politični akterji. Naj se, drugače povedano, izrazi, razkrije, manifestira.

»Naj se izrazi,« je krilatica, ki v različnih položajih, natresenih v DeLillovi knjigi, povzema njeno glavno idejno nit. Prvič jo preberemo (v filmu pa slišimo) kot nasvet zdravnika Ingrama glavnemu »junaku«, nepopisno bogatemu in uspešnemu finančnemu špekulantu Ericu Michaelu Packerju, ki ga skrbi ogrc na trebuhu (Cronenberg mu ga je prestavil na hrbet). Odtlej je čakanje na raznorazne izrazetkivo pripovedi. Packer čaka predvsem, da se izrazi nedoločena, a »verodostojna« grožnja

njegovi osebni varnosti, ki jo na začetku zana »kompleks«, njegova osebna varnostna organizacija. Ontološko odločilnejše pa je v pripovedi izražanje snovne realnosti – sedanjost se umika prihodnosti, ki ji jo narekuje metafizična, po milijardinkah sekunde odmerjena sfera finančnih transakcij.

To misel bomo nadaljevali kasneje. Za zdaj naj izrazi le, da se DeLillo in Cronenberg zelo dobro zavedata pomenskih razsežnosti parafraziranega Marxovega odlomka. Zato je nenavadno in zanimivo, da sta parafrazo porinila v usta demonstrantom. Bistveno vprašanje – kakšnim demonstrantom? Najbolj površen odgovor bi dobili, če bi si ogledali čas nastanka romana in filma. Sklenili bi, da vidimo v romanu, ki je izšel leta 2003, postavljen pa je v leto 2000 – morda DeLillo ni hotel prenašati tematskih bremen 11. septembra – odsev borcev za Seattle, v letošnjem filmu pa zasednikov Wall Streeta. Videli bomo, da vzporednici nista preveč zgrešeni, a da sta odločno preozki.

(Ne)izražena pošast

DeLillo je vpeljal motiv podgane, ki v pesnitvi Zbigniewa Herberta *Raport iz oblega-*

nega mesta postane plačilno sredstvo in je Packerju enako všeč kakor protestnikom, ki se zaganjajo v njegovo belo limuzino. Podoba spopada, boja razredov, ki se drug od drugega počutita (in dejansko sta) oblegana, je nedvomno v skladu z navedkom *Komunističnega manifesta*. Toda če hočemo ohraniti tudi skladje med tem besedilom in njegovo prej omenjeno parafrazo, potem moramo slednjo razumeti kot zahtevo po tem, da naj se kapitalizem že enkrat izrazi, jasno opredeli. Glede na mogoče pomene te zahteve lahko razvrstimo vsaj štiri razlage protestov in protestnikov iz romana in filma.

Najpreprosteje: uporaba parafraze je le posmehljiv zbudljaj. Protestniki v pripovedi nimajo pojma o izvoru in vsebini gesel, ki jih bljuvajo. Našli so pač všečen slogan, v katerem so komunizem zamenjali s kapitalizmom, Evropo pa s svetom. »Pošast« razumejo dobesedno ter z njo označujejo slabo razumljen družben pojav.

Po drugi razlagi protestniki zahtevajo odkritost kapitalistov; kakor da bi jim hoteli reči: »Ne pretvarjajte se, da dejansko verjamete v bedarije o učinku *trickle-down*, izenačujočem globalnem vplivu prostih trgov in »enakem izhodiščnem položaju«.



Kozmopolis

Dobro veste, da je bistvo kapitalizma nadvlada imetnikov kapitala nad tistimi, ki ga nimajo. Priznajte, da je tako! »Izrazite se!« To bi bila zahteva po demoničnem negativcu v slogu Riharda III. ali, še ustrežnejše, Gordona Gekka. Po negativcu, ki soglašja z marksistično analizo in se v njenem okviru zavestno postavlja na temno plat. Čeprav sta obe gibanji, antiglobalistično (oziroma alternativno globalistično) s preloma stoletja in aktualno, ki je zasedlo Wall Street, trdili vse naštetu, med njunimi zahtevami ni (bilo) slišati resnejših pozivov, naj kapitalisti priznajo lastno razredno krivdo. Če je torej pravilna ta interpretacija, so demonstranti v *Kozmopolisu* le spekulativen izmislek, naslonjen na dogodke, aktualne v času pisanja knjige in scenarija.

Po tretji razlagi so kozmopoliški demonstranti libertarci oziroma vsaj soglašajo z libertarsko kritiko državnega kapitalizma: zlizanost kapitala z zakonodajo, protekcionistična politika in orjaške dokapitalizacije nimajo nobene zveze s pristnim kapitalizmom

prostih trgov. Ti demonstranti v nasprotju s tistimi iz druge razlage ne menijo, da so problem sodobnega svetovnega ekonomskega ustroja laži kapitalistov o značaju kapitalizma. Problem je zanje, da se kapitalizem sploh še ni resnično izrazil.

Četrta možnost je, da demonstranti, po Marxu, merijo na končni izraz kapitalizma v samopogubi. Ta zamisel se na ves glas izrazi v sklepnih prizorih *Kozmopolisa*.¹

(Ne)preroški film

Razmislek o tem, kako DeLillo in Cronenbergu služi »pošast kapitalizma«, je koristen, če želimo preveriti Cronenbergovo oceno, da je DeLillo napisal preroško knjigo. Teme *Kozmopolisa* so takorekoč prepisane iz kla-

¹ Če Packerja pojmuje kot prispodobno utelešenje kapitalizma. Konec filma (tu ga bomo obdelali drugače) bi se najbrž dalo čudovito interpretirati v luči teorije Marxa in Schumpetra, a podpisani se temu ne čuti doraslega.

sičnih teoretskih in leposlovnih del, zlahka pa najdemo tudi zgodovinske vire izmišljenega dogajanja zunaj in znotraj Packerjeve limuzine. Med izrazi, ki jih željno pričakuje Packer, je padec vrednosti valute, s katero špekulira (v knjigi je to jen, v filmu pa, prilagojeno času, juan). DeLillo je navdih za Packerjeve posle očitno našel v valutnih špekulacijah iz 90. let – na primer v devalvaciji funta, ki jo je leta 1992 povzročil George Soros, in azijski finančni krizi, ki jo je leta 1997 sprožil zlom tajskega bahta (nihanje te valute ima v *Kozmopolisu* za vsaj dva lika usodne posledice). Ugotovitev, da abstraktno gibanje kapitala v času izziva povsem snovne posledice v prostoru, sicer lahko izpeljemo iz opazovanja procesov, ki so se izrazili v zadnji finančni krizi; toda ti nikakor niso edini možni vir njene izpeljave. DeLillo jo je izpeljal iz zgodnejših procesov in dogodkov. Bil je dovolj pronicljiv, da je iz snovi razbral neki aksiom finančnega kapitalizma. A to pomeni, da je dober analitik, ne da je prerok.

To pomeni dvoje. Prvič, da finančni kapitalizem vsrkava proteste proti samemu sebi; da je tovrstni upor že vračunan v njegovo delovanje. In drugič, da sploh ni stvari, ki je finančni kapitalizem ne bi mogel vsrkati in je s tem preživeti.

Nakar se je treba vprašati, koliko so demonstranti v romanu in filmu sploh upodobljeni kot protipol kapitalizma. Razvidno je, da se na kapitalistične procese nekako odzivajo, manj jasno pa je, v kakšno razmerje jih s temi procesi postavljata romanopisec in scenarist. Vija Kinsky, šefinja Packerjevega oddelka za teorijo – Packer je prej omenjeni demonični negativec toliko, kolikor se živahno zanima za filozofske implikacije trgovanja z denarjem – v njihovem divjanju prepoznava strah pred neizbežno prihodnostjo, pred revolucionarnostjo Packerjevega početja; pred tem, da bi jih njegove vizionarske ideje »pustile zadaj«. Toda kljub svojemu strahu, pravi Kinsky, so ti ljudje »fantazija, ki jo ustvarja trg. Zunaj trga ne obstajajo. Nikamor ne morejo, da bi bili lahko zunaj njega. Nobenega 'zunaj' ni.«² To pomeni dvoje. Prvič, da finančni kapitalizem vsrkava proteste proti samemu sebi; da je tovrstni upor že vračunan v njegovo delovanje. In drugič, da sploh ni stvari, ki je finančni kapitalizem ne bi mogel vsrkati in je s tem preživeti.

Cronenberg z Vijo Kinsky soglaša vsaj glede umeščenosti protestnikov v kapitalistični okvir. Pravi, da DeLillova knjiga »pravilno presoja« značaj kapitalizma in zasednikov Wall Streeta: »[To gibanje] je v resnici pro-kapitalistično. Ti ljudje pravijo: 'Želimo si več kapitalističnih sanj, vi pa nam jih ne daste.' Niso komunisti, ki bi si želeli zrušiti kapitalistični sistem.« Ugovarja oceni, da je *Kozmopolis* »ostra kritika kapitalizma«. Sicer »ne preveč zavzeto,« saj da bi iz njega »dokaj pravilno«



Videodrom

lahko izpeljali tudi to razlago. Toda, trdi Cronenberg, oznaka »protikapitalistični film« vzbuja napačen vtis, da je to »njegov edini namen in da ne počne nič drugega«.

Kot bomo videli, je tudi tisto drugo, kar počne *Kozmopolis*, zvezano s temo kapitalizma, zlasti s prej odloženo zamisljo o snovnem svetu kot izrazu finančnih transakcij. Toda obdelava te zamisli se z golim, banalnim odklanjanjem ali nasprotovanjem sploh ne zaposluje. Ker jo po DeLillu izpelje Cronenberg, je osredotočena na preverbo, kako udejanjanje abstraktnega kapitala, vznikanje prihodnosti, vpliva na zmožnost človeškega subjekta, kakršen pač je, da opredeli parametre lastnega obstoja. (Vija Kinsky to zmožnost docela zanika.) In prav pri odgovoru na to vprašanje se DeLillova knjiga in Cronenbergov film bistveno razideta.

(Ne)človeško

Ingramov nasvet Packerju je sicer napisal DeLillo, toda v Cronenbergovem scenariju zveni kot odkrit in brezsraven sklic na lastni (Cronenbergov) zgodnji opus. Ingram meni, da v zvezi z ogrcem nima smisla ukrepati, dokler se ne »izrazi«, dokler ne postane jasno, za kaj pravzaprav gre. S tem pritegne Cronenbergovi večkrat ponovljeni izjavi, da je sodba o bolezni vedno pogojena z zornim kotom. (»Večino bolezni bi šokiralo, da jih imamo sploh za bolezni. Zanje je zelo pozitivno, da zavzamejo naše telo.«²) Pravilna sodba o bolezni je v okviru Cronenbergovega dela možna šele, ko bolno telo razkrije svojo novo namembnost. Okuženi spolni obsedenci v *Srhu* (Shivers, 1975), Rose v *Besnili* (Rabid, 1977), Nola, ki iz lastnega povnanjenega besa rojeva *Zalego* (The Brood, 1979), telepati v *Skanerjih* (Scanners, 1980), reprogramirani Max Renn v *Videodromu* (1983) in Brundlemuha v *Muhi* (The Fly, 1986) niso zgolj pošastno iznakažena, bolna telesa. Morda so čudovita, obnovljena telesa idealna za opravljanje doslej nepredvidenih nalog. So nosilci razvpitega »Cronenbergovega projekta«, »nenehnega raziskovanja preobrazbe kot sredstva za ponovno opredelitev telesnih in duševnih plati človeškega«.³

Cronenbergovi filmi so polni subjektov, ki se lasajo s pogoji lastne subjektivnosti; do vključno *Muhe* predvsem s svojim telesnim



Muha

2 Chris Rodley (ur.), *Cronenberg on Cronenberg*, Faber and Faber, London 1992, str. 82.

3 Scott Wilson, *The Politics of Insects: David Cronenberg's Cinema of Confrontation*, The Continuum International Publishing Group, New York 2011, str. 1.



eXistenZ

izvorom, kasneje pa je Cronenberg ta pristop razširil. Če je na začetku snemal filme o človeškem mesu z implikacijami za človeško družbo, se je družbe kasneje lotil izrecno.⁴ (Motivov minljivosti, razkroja in preobrazbe ni ne prezrl ne zanemarl, dasiravno je zaradi manka mesene metaforike v poznejših filmih privabljal večinoma otročje očitke o izgubi »radikalnosti«.)

(Ne)subjektnost

Osrednja motivika *Kozmopolisa* se v Cronenbergov opus skoraj povsem prilega. Kot smo do neke mere že povedali: protagonisti *Kozmopolisa*, predvsem Packer, se tako ali drugače posvečajo pogojenosti svojih življenj s tokovi kapitala. Po cronenbergovsko: vpetosti svoje subjektnosti v te tokove. Tako kakor so bile Cronenbergove zgodnje grozljivke pripovedi o grozljivih srečanjih subjektov z dejstvom, da so meso, tako je *Kozmopolis* pripoved o grozljivih srečanjih subjektov z dejstvom, da so – no ja, če smo že pri tem – ekonomski subjekti. Z dejstvom, da ekonomija ni nekaj, kar bi se jim dogajalo kot vsaj notranje avtonomnim subjektom, ampak da je ekonomija tisto ogabno abjektno⁵ (torej notranje-tuje), kar se vanje zažira nekako tako, kakor se je mušji genski zapis zažrl v Setha Brundla.

Dalje: ideja ekonomske subjektnosti se v *Kozmopolisu* plastično udejanji, v DeLillovi

knjigi celo bolj plastično in usodno kakor v Cronenbergovem filmu.

(Ne)predušnost

Vija Kinsky reče Packerju, da je vizionarskost ideje premosorazmerna s tem, koliko ljudi pusti zadaj. Torej, lahko nadaljujemo, je človeštvo morda že rodilo vizionarsko idejo, za katero bo v celoti zaostalo. In res – Packer ob pogledu na zaslone v svoji limuzini vpraša: »Zakaj vidim stvari, ki se še niso zgodile?« Iz tega in še nekaterih drugih namigov razberemo, kaj je narobe. Finančno dogajanje merimo s tako drobnimi časovnimi enotami, da je sedanjosti, dostopne človeškemu izkustvu, zmanjkalo. Informacijska tehnologija,

o kateri velja konvencionalno prepričanje, da »stanje človeških zadev« le beleži, ga je začela takorekoč napovedovati.

DeLillo zamisel razvije do konca.⁶ Packer nosi zapestno uro z zaslonom, preko katerega lahko dostopa do vseh tehnoloških sistemov, ki tvorijo njegov poslovni imperij, med drugimi do varnostnih kamer. Tik pred koncem romana, ko Benno Levin, zdaj že izražena varnostna grožnja, uperi pištolo v Packerja, se ta zave, da zaslon ure že predvaja njegovo smrt in pogreb. Bralci za njegovo smrt izvemmo še prej, na četrtni knjige, iz Bennevega dnevnikaškega zapisa. DeLillo ustvari metazgodbo: knjiga kot tehnološki posrednik, v katerega je ukleščena pripoved, izda, kaj se bo junaku zgodilo na koncu.

Cronenberg je obdržal prisposodobno ugotovitev, da je snovni svet – naše življenje in umiranje – vse bolj le odraz matematičnih operacij finančnega kapitala. Toda tem operacijam ni privoščil takšnega nadčloveškega udejanjenja kakor DeLillo. Glavni subjekt, Packer, začne pripoved tako kakor v romanu – popolnoma izoliran od škodljivih posledic kapitalskega nihanja. Z varljivo zavestjo, da kot subjekt upravlja s sabo in svojo okolico. Motiv, ki bi mu, če ne bi bil DeLillov, že od daleč lahko pripisali cronenbergovski izvor, je neprebojna, zvočno izolirana, visokotehnološko ožičena limuzina. Packer v njej posluje, diskutira, seksa, jé, pije, urinira in si pusti pregledovati prostato (ki je

6 V tem oziru lahko roman, filma pač ne, dejansko uvrstimo v kategorijo znanstvene fantastike.



Besnilo

RABID

4 Več o tem v Dušan Rebolj, »Z novim mesom do žuželčje politike«, *Kinotečni katalog: David Cronenberg*, Slovenska kinoteka, Ljubljana, november 2011, str. 3–6.

5 Besedo razumemo tako, kot jo razlaga Julia Kristeva v delu *Moč groze*.

asimetrična). Limuzina je sorodnica robustnih arhitekturnih kompleksov, vsajenih v naravno krajino, s katerimi so posejani Cronenbergovi filmi, začenši s *Stereom* (Stereo, 1969) in z *Zločini prihodnosti* (Crimes of the Future, 1970). Je tehnološko sredstvo za zaščito pred podivjano, degenerativno naravo,⁷ ki venomer načinja avtonomijo labilnih cronbergovskih subjektov.⁸

Packer začne drseti v takšno degenerativno zagato, ko njegove tržno analitične sposobnosti trčijo ob zid. Juan se ne obnaša tako, kot bi se moral. Nikakor noče pasti. In vzroki za to niso ugotovljivi v okvirih Packerjeve metodologije. Procesu ni mogoče povzeti s preglednicami: »*It doesn't chart.*« Packer je zaradi orjaškosti svojih špekulacij vse bolj obubožan in zato vse bolj soočen s porazom svoje subjektivnosti. Dojame, da je tudi kot

mogočen dirigent finančnega trga občutljiv na njegovo nepredvidljivo fušanje. In tu začne hlepiti po nečem, česar trg – kapitalizem, če hočemo – ne more ponotranjiti. Z drugimi besedami, iskati začne kartezijanski *cogito*; osnovo, na kateri lahko subjekt spet zgradi samopodobo, da je subjekt.

Ta osnova je seveda – spomnimo se, gledamo Cronenbergov film – samomor. Tisto, kar je trgu popolnoma tuje, je zastojna odpoved vsemu, samoizničenje. Tako, s temo samopohabe in prostovoljno vdajo, se izteče tudi Packerjevo srečanje z Benno Levinom. Benno, kljub temu da hoče Packerja pokončati, ni nikakršna kritična figura. Je le odpadke kapitalizma. Packerjev stalež in početje impotentno obsoja, ker ju sam ni bil sposoben. Nekdanjega šefa hoče umoriti, da bi si osmisli življenje; pri tem pa mu ni jasno, da z umorom morilskega kapitalista ne storiš ničesar izvensistemskega, ničesar z lastnim pomenom. Packer mu zabrusi: »*Zločin, ki ga hočeš zagrešiti, je cenen posnetek. Postana fantazija. [...] Navaden sindrom je. Stvar, ki si se je nalezel od drugih. Nobene zgodovine nima.*«⁹

(Ne)sklep

Navsezadnje je vseeno, ali Benno strel vidimo ali ne. Za razpravo je bistveno, da Cronenberg sooči dva načina smrti. Na eni strani umor kot skrajno prilastitev in samozanikanje ter na drugi prostovoljno smrt kot skrajno razlastitev in samopotrditve. In ker Cronenberg iz pripovedi izpusti fatalistični motiv preroške tehnologije, je njegov *Kozmopolis* vendarle manj turoben kraj kakor DeLillov. Zgodnji Cronenberg bi pripovedi nedvomno namenil takšno materializacijo idejne podlage. »Nedvomno«, ker je to dejansko storil; preden se Max Renn v *Vi-deodromu* ustrelil v glavo, si svoj samomor ogleda na televiziji. Pozni Cronenberg pa se je, podobno kot v kiberpankovski romanci *eXistenZ* (1999), odločil za *cliffhanger*. Subjektu nikakor ni namenil popolne osvoboditve od pogojujočega načela, a je namignil vsaj na njeno možnost.

7 Kapitalizem je izvorno naraven, biološki pojav, zato se tema kapitalizma odlično prilega v Cronenbergov stalni motiv »iztirjanja« biologije kot človeške usode.

8 Več o tem, v povezavi s fikcijo Margaret Atwood, si preberite v odlični razpravi Tristanne Connolly, dosegljivo na: <http://bit.ly/OJ1nx3>.

9 *Cosmopolis*, lok. 2699.



Kraljestvo vzhajajoče lune Moonrise Kingdom

Wes Anderson
Otvoritveni film letošnjega Cennesa.

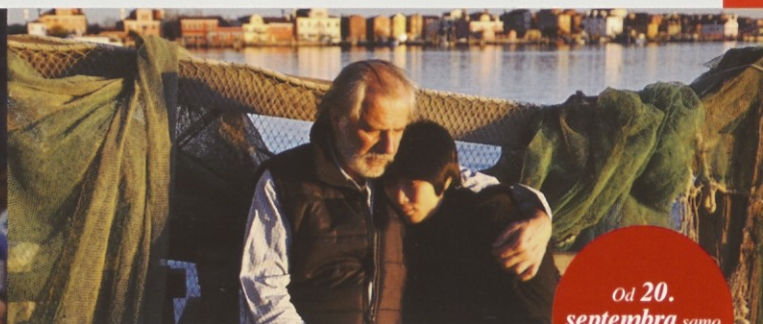
Že na
sporedu - samo
v Kinodvoru.



Kozmopolis Cosmopolis

David Cronenberg
Cannes 2012

Že na
sporedu - samo
v Kinodvoru.



Ime mi je Li Io sono Li

Andrea Segre
Premiera v prisotnosti režiserja!

Od 20.
septembra samo
v Kinodvoru.



Učitelj Monsieur Lazhar

Philippe Falardeau
Nominacija za oskarja za najboljši tujejezični film 2012.

Od 27.
septembra samo
v Kinodvoru.



Jen jang rap team: vsi v isti limuzini

Anže Okorn

V romanu *Kozmopolis*, predlogi novega filma Davida Cronenberga, bere protagonist Eric Packer besede – delček verza pesmi Poljaka Zbigniewa Herberta z naslovom *Poročilo iz obleganega mesta* – ki, kot piše avtor Don DeLillo, drvi po zaslonih od severa proti jugu ...

»PODGANA JE POSTALA ENOTNA VALUTA.«

Pisatelj nadaljuje, da je bilo Ericu, z glavo v dimu, poživljujoče gledati boj in razdejanje, zaplinjene ženske in moške v svoji kljubovalnosti, kako mahajo z zaplenjenimi Nasdaq¹

kratкими majicami, in uvideti, da ti razredni sovražniki, ki rukajo njegov dragoceni avto, ga obmetavajo, sprejajo z grafiti in po njem urinirajo, berejo isto poezijo kot on, investicijski menedžer, skozi strešno okno naslonjen na streho bele limuzine, ujet sredi antiglobalističnih uličnih protestov.

¹ National Association of Securities Dealers Automated Quotations = ameriška borza.

Podobno poživljajoče se mi je, v precej manj napeti situaciji, zdelo naslednje uje-manje v branju. Dr. Peter Klepec je v svoji knjigi *Dobičkonosne strasti*, podnaslovljeni *Kapitalizem in perversija 1*, kot primer Lacanovega *objet petit a* namignil na baseball žogico, prešito z rdečo nitjo DeLillovega romana *Underworld* (1997). Underground/Indie/Alternative/Hip Hop pa je bila najbrž malo izsiljena klasifikacija na Myspacu (ki ga je hitro izpodrinil Facebook) raperja in producenta El-Pja, ki je imel na tej generični, promocijski internetni strani pod influencami, če se poigramo: inFLOW²encami, zabeleženega ravno DeLilla³. Slovenski filozof in ameriški raper sta si delila ljubega pisatelja, leta 1936 rojenega v Little Italy⁴ v Bronxu, obenem tudi rojstnem mestu hip hopa, ki se z ostalimi newyorškimi okrožji Brooklynom, Queensom in Staten Islandom drži rek Hudson, East River in Harlem, okoli petega, Manhattna, prizorišča dogajanja v romanu *Kozmopolis*. V času, v katerem sta se ujela Klepčeva misel in moje surfanje čez lužo na El-Pjev plac, je ta izdal ploščo *I'll sleep when you're dead*, posvečeno istemu mestu, ki mu v naslovu tudi govori: NYC, mesto, ki ne spi ...

»Zdaj pogostejte ni spal, ne enkrat ali dvakrat na teden, ampak štirikrat, petkrat.« Tako se začne roman. Le kaj Ericu ne pusti spati? Ali – z Deleuzom – Eric postaja mesto, nespečnež namesto mesta? Kot bi mu to govorilo: »Ali ne spiš?« In ga zapeljalo ... »Grega se malo vozit, na tvojem mestu bi šel en krog na Times,« – kot potoži Mia Vincentu v Tarantonovem *Šundu*: »Don't be such a ...« – Square!

Kaj je napisal DeLillo, da je delal Eric, kadar se mu je v preteklosti že dogajala nespečnost? Ni hodil na dolge sprehode v valečo se zoro. Ni imel prijatelja, ki bi ga imel dovolj rad, da bi ga mučil s klicem. Šlo je za tišino, ne besede. Zanimivo, bral je znanost in poezijo. Kratke pesmi. Miniature na belem (Eric skozi strešno okno naslonjen na streho limuzine). S pesmimi se je zavedal svojega



Kozmopolis

dihanja. Pesmi so razkrivale trenutke stvari, ki jih normalno ni bil pripravljen opaziti. Njihovi odenki so mu krajšali noči, dolge tedne, vdih za vdihom, v vrteči se sobi na vrhu tripleksa 48-sobnega stanovanja⁵ v 89. nadstropju 275 metrov visokega nebotičnika, katerega eno in edino stališče je bilo njegova velikost. Banalno brutalnega, piše DeLillo, ga je Eric rad pogledal navzgor, ko se je počutil ogroženEGA, dremavEGA in nepomembnEGA ...

Eric je 28-letni multimilijarder, zbiratelj umetnin, ki so mu še posebej všeč, če jih njegovi gosti ne znajo prav gledati, lastnik nuklearnega bombnika, hrtov berzov, posestva ob jezeru in akvarija z morskim psom. Na dan, ki ga popiše roman, je v beli limuzini na enodnevni odiseji po newyorški 47. ulici, ki se konča z njegovim padcem z 1 na 99 %. Vendar je ta padec le smetana na piti, s katero ga proti večeru omeče performer z umetniškim imenom Pekovski atentator. Kljub bogastvu, dragocenim materialnim dobrinam in zaslonom napredne tehnologije, ki se blešči od vsepovsod, in poslovnim pogovorom, ki ves čas špekulirajo okoli mednarodnih valut, se Eric najbolj živega počuti ob vdoru tistih v njegovo življenje, od katerih je statusu primerno ločen z neprebojnim steklom ...

Eric sploh ne vidi ljudi, ki mu jih ni treba.

Šoferja ne pogleda v oči, treba je pač služiti. Služiti sistemu. Vendar temu nič manj ne služijo protestniki, ki Erica z zažiganjem bank in s spuščanjem podgan v verige restavracij predramijo iz neoliberalnega dremeža. Ti niso grobarji kapitalizma, o katerih sta pisala Engels⁶ in Marx, ampak sam prosti trg, utvara, ki jo ta ustvarja. Nikamor ne morejo, da bi bili zunaj. Ni zunanosti, vsi so v isti limuzini. Obstajajo zato, da ohranjajo in poživljajo sistem, ki ga prezirajo. Ta prezir je energija in definicija trga. Kapital je tako prežvečen kot žvečilke, zalepljene na pločnikih, in kot ti so tudi trdna tla⁷ pod nogami. Recimo bobu Bob Marley, Odrešitve ni, denar le maši ločnico, ki se je tako trudimo postaviti med 1 in 99 %.

Tudi Eric najprej ne ve, potem pa potrebuje frizerja⁸. Brivnico *Anthony's* v stari domači soseski Hell's Kitchen. V frizeRAJU, kamor ga je v mladosti vodil oče, doživi edino resnično človeško srečanje, bralci pa edini del Ericove preteklosti, ki jo napiše DeLillo. Eric se v romanu pojavi tako kot njemu enaki v kapitalizmu, iznenada z neba, kot bi jim popokali baloni ...

»Konec je s Freudom, Einstein je naslednji,« pravi Eric nekje na poti, na kateri se sreča s svojo ženo, ki to vlogo živi »že« dvaindvajset

2 Flow v rapu = tok ritma in rime.

3 Raperji in knjige, če to niso Sanje, zbrani bookleti v trdni vezavi, sem pa gotovo že v Pižami (NO HOMO, bi dodali forumi na www.undergroundhiphop.com).

4 »Dead in the middle of Little Italy little did we know that we riddled some middleman who didn't do diddily ...« zaradi lepšega: BIG PUN.

5 Stanovanja, do katerega sta vozili dve zasebni dvigali, v enem se je vrtel Eric Satie, francoski skladatelj in pianist, v drugem Brotha Fez, fiktivni raper.

6 Katja Perat bi morala repati!

7 Mimogrede, v neprebojni limuzini so ta trdna tla iz »Michelangeloovega« marmorja iz Carrare.

8 Ali En: Smetana za frende: »[...] in lasje so rasli [...]«



David Cronenberg na snemanju Kozmopolisa

dni, telesno stražarko in art svetovalko, ki sta obenem njegovi ljubici, in tretjo, ki to ni – čeprav si on tega želi – vodjo teorije. Če bi bivši mož njegovo vodjo financ kdaj pogledal tako⁹, kot jo je ta dan Eric s spuščeniimi spodnjicami med pregledom prostate v okviru sistematskega zdravniškega pregleda v limuzini, ta ne bi bila samohranilka. Vodja tehnološkega oddelka Packer Capitala, ki prisede na začetku romana, je moški. Valutni analitik, ki je v potujoči pisarni malce kasneje, pa kot dvaindvajsetletnik praktično še otrok. Heraklit pravi, da je čas otrok na prestolu, ki se s kamenčki igra. Naj doda z dragimi?

S svojo drago ženo Elise, pesnico, ki jo bolj kot ne po naključju sreča trikrat v dnevu, Eric ne razmišlja o otrocih, ampak se pogovarja o heliportih in streliščih, nadgradnjah njenega ljubega domka in tem, kdaj bosta spet naslednjič seksala, saj je od zadnjič preteklo že precej časa. Njuna ženitev, na kateri je Eric poleg svečane obleke nosil tudi turban, je

bila, tako sopotnica za nekaj semaforjev Didi Fancher, ki mu svetuje nabavo slike rusko-ameriškega slikarja Marka Rothka, kot ena tistih pomembnih prirejenih porok starega evropskega imperija. »*Le da sem sam meščan sveta z newyorškim parom jajc*,« odgovori potentni Eric, jaz pa slišim eno od replik drame *Padec Evrope* Matjaža Zupančiča.

Limuzina dela kratke postanke, ki jih DeLillo zliva v kratke stavke in načrtno drugače kot v že omenjenem *Underworldu*, v katerem, razen punčlajnov, ki jih zabrusi komik Len-ny Bruce, piše primerljivo z dolgo vrtoglavo potjo skozi povojno ameriško zgodovino, na kateri se od lastnika do lastnika pretipa baseball žogica, okoli katere se vrtil roman.

V *Kozmopolisu* pa se vrtil naša mala Zemljica, ki se ji zatika v vesolje. Vse olje¹⁰ je Ericov varnostnik iz kolesja, ki jo poganja, pretočil v rezervoar bele limuzine, pa nihče ne zine in ne naredi nič. Vsaj ne originalnega, pravi

teoretičarka Vija Kinski, ko z Ericom opazujeta »utvaro trga«, protestnike z živimi podganami in tako ogromno iz stiroporja, ki s skateboardi in padali skačejo z različnih višin in so borzne indekse zamenjali s poezijo in z Marxom. Najskejskrajnejši med njimi nase zlije bencin in prižge vžgalico. Naredil je to, pravi Eric, Vija pa, da ni izvirno. Naj Vija vaja ven poskušam obrazložiti ... Roman se dogaja leta 2000, rapcore band Rage Against the Machine pa je npr. že 1992 za naslovnico (večkrat) platinastega izbral fotografijo vietnamskega budističnega meniha, ki je leta 1963 v Saigonu protestiral na enak način. Eric občuduje tako vrsto upora, teorija pa še to ne ...

Za tiste misli, da so trideseta nova dvajseta: Ko poje Eric Warholovo Banano, mnjam, se zgodi nekaj neverjetnega. Za tiste druge; govorim o dvojnem življenju, o risanki Banananjam in priporočam branje DeLillovega romana *Mao II* (1991). Zakaj?

Kdo ve, mogoče bi bilo bolje kot bančnikom, ekonomistom in teroristom prisluhniti glasbi v dvigalu. Brotha Fez, ki ga Eric poslu-

10 »Oil!« »Oil!«, mišljeno kot pozdrav EL-P: »Oi vey«, OBEY: Shepard's (Fairey:) Pie Assassin: Andre Petrescu.

ša v enem od dvigal do 89. nadstropja, bi bil kaj lahko tudi El-P, ki na novi, letos izdani plošči *Cancer 4 Cure* pravi :

»You-know-i-get-bent-im-a-bender-futura-ra-ma-dom-inant-gene-gone-bad [...]«

John Updike je v *The New Yorkerju* za *Kozmopolis* zapisal, da je problem njegove zgodbe, v kateri se lahko vse zgodi, ta, da se nekako nič ne zgodi. Pomagajmo ji, lahko se zatečemo po pomoč k Ericovi asimetrični prostati in interpretiramo, kaj pravi El-P v zgornji vrstici.

Da je večkrat pokriven, v slengu se pravi pijan ali zadet, da je Krivec¹¹, ki z malo pisano v angleščini pomeni nepohvalni dejavnosti namenjeni čas, daljši od enega dneva, z veliko pa robota iz *Futurame*. Naslova risanke, ki ga razvleče v pokvarjen dominanten gen, obenem pa izgovori še Ramadan. Futuri lahko dodamo 2000 pa postaja pionir grafitiranja iz 80. let. Futura je tudi font/ tip črk, uporabljen v romanih v stripu *Watchmen* (1986–1987) in *V for Vendetta* (1982–1985) Alana Moora¹², ki se lepo ujemata z El-Pjevo

11 Slovenski rap trio: *IroniC Tronic*: Kdo je kle kriv?

12 Stripar Alan Moore, avtor maske Guya Fawkesa, zaščitnega znaka gibanja Occupy, je temu stopil v bran, potem ko je drugi slavnj stripar, avtor *Sin Cityja*, Frank Miller, gibanje označil za modno stališče tolpe tesel, tatov, posiljevalcev, nepokorne drhali, nafutrane z nostalgijo dobe Woodstocka in gnilo, napačno pravičnostjo. Ti klovnj, razvajeni

En dan v življenju enega predstavnika zloglasnega enega procenta. Ena vožnja po eni ulici od vzhoda proti zahodu, in ker Eric, Američan, ves dan mešetari z jenom, valuto dežele vzhajajočega sonca, tudi od zahoda proti vzhodu. Kiber kapital in protesti. Jen Jang v knjigi enodnevnici

anarhično in distopično tematiko. Končno je neke v verzu še referenca na članek Petea Myersa, katerega povzetek je, da so »dobri« genj pokvarljivi na podlagi okoljskih vplivov in kot taki lahko povzročajo raka ... Za zdravilo. Ali El-P pravi, da ga okolje, New York, non stop pod oranžnim alarmom v dobi terorja in temu pripadajoča paranoja, spreminja v robota, ki ga iz opijanjenosti le še sem in tja zbudi islamofobija. Pomeni udrihajo po meni kot v črno-rdeče rute zamaskirani antiglobalisti po eni beli limuzini.

En *Kozmopolis*, ena zloženka grških besed kosmos in polis. Prva označuje veselje, tudi notranje urejen svet, red, nasprotje kaosa, druga pa mestno državo, prvo obliko demokracije ureditve in mesto nasprošno. Objeti

otročaji, vihteči iPhone in iPade, le škodujejo od islamizma ogroženi Ameriki in bi se morali delovnim ljudem spraviti s poti ter si najti službe, je na svojem blogu zapisal Miller. Glede na vse to, bi street artist Banksy lahko narisal eno svojih veleznanih podgan, kako grizlja Moorov prepoznavni toast z jajcem na oko, ki bi ga na domestila odtrgana moda Millerjevega Yellow Bastarda.

sta v eno, v poslovni obleki se valjata na seniku. Vse veselje postaja vas. Bela limuzina je traktor globalne vasi, Chaomopolisa¹³. Cronenberg je specifično newyorški film posnel v Torontu. Kaj reči vsem, ki so proti temu protestirali? Jih spomnimo na še enega Erica, Cartmana in zapojemo kot v filmu *South Park: Bigger Longer & Uncut* (1999, Trey Parker) »Blame Canada«?

En dan v življenju enega predstavnika zloglasnega enega procenta. Ena vožnja po eni ulici od vzhoda proti zahodu, in ker Eric, Američan, ves dan mešetari z jenom, valuto dežele vzhajajočega sonca, tudi od zahoda proti vzhodu. Kiber kapital in protesti. Jen Jang v knjigi enodnevnici.

Muha (The Fly, 1986), *Smrtne oblube* (Eastern Promises, 2007), Ballardov *Trk* (Crash, 1996), Burroughsovo *Golo kosilo* (Naked Lunch, 1991), iščimo ujemanja, glejmo Cronenbergove filme, poslušajmo Manca Košir rap team in berimo!

Cronenberg je v *Nevarni metodi* (A Dangerous Method, 2011) snemal Freuda, za vlogo Erica Packerja, ki v romanu za slavnega psihoanalitika pravi, da je svoje opravil, je zasedel Roberta Pattinsona, zvezdo najstniške vampirske atrakcije *Somrak* (Twilight, 2008–). Cronenberg je v nekem intervjuju povedal, da so na eno od projekcij Pattinsonove oboževalke prišle oblečene v majice, potiskane s pištolo in imenom Nancy Babich, v romanu Ericove telesne stražarke, ki z njim seksa oblečena le v neprebojni jopič. Tudi Cronenberg je majico z veseljem oblekel. Kakšno bi bilo sporočilo? Oboževalke so tudi bralke in telesne stražarke glavnega junaka, ki bi ga na nek način rade dale dol. Ali je to kaj vredno? Nič? Ne-nič? Dolarjev¹⁴ lč? Demokrit je rekel: »lč ne biva nič bolj kot 'nič'.«

13 Chaomos: Deleuze & Whitehead.

14 Glej Dolar, Mladen: *Oficirji, služkinje, dimnikarji*. Ljubljana : Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2010.



Kozmopolis



Tri hrepenenja Wesa Andersona

Matevž Jerman

Hrepenenje po pomenu

Ironija je v zadnjih nekaj desetletjih postala temeljna drža ameriške popularne kulture. Že dolgo je aktualno vprašanje, kako naj umetniško delo danes še zmeraj tvori in posreduje pomen, ne da bi se zateklo k ironiji v strahu, da bi izpadlo naivno ali banalno. Problematiko je slikovito ilustriral Jean Baudrillard leta 1987 v razpravi o stanju po Andyju Warholu in Pop gibanju, ki ga je opisal kot stanje po orgiji: »Na nek način je orgija celotno eksplozivno gibanje modernosti, s svojimi različnimi načini liberalizacije – politična liberalizacija, seksualna liberalizacija, liberalizacija produktivnih in destruktivnih sil, liberalizacija žensk in otrok, liberalizacija nezavednih gonov, liberalizacija umetnosti z domnevo o vseh načinih reprezentacije in antireprezentacije /.../ danes je vse liberalizirano. Igre je konec in kolektivno se soočamo s ključnim vprašanjem: Kaj vam je storiti, ko je orgije konec?« Kako torej še ustvariti in posredovati pomen v pripovednem filmu, ko enkrat poznamo vse mehanizme, razumemo strukturo zgodb in vemo, kako se filmi snemajo, ko razumemo kompleksen odnos med avtorjem, njegovimi liki in občinstvom in ko poznamo konvencije žanrov ter njihove družbene in politične konotacije? Nekateri režiserji so se zatekli v varen objem ironične distance, drugi so rešitev našli v vračanju k tradiciji in klišejem ter pobirali oskarje, znotraj studijskega sistema pa se kljub vsemu najdejo tudi tisti, ki se še zmeraj trudijo do-

gnati odgovor na Baudrillardovo vprašanje.

Wes Anderson (1969) tvori skupaj z imeni, kot so Paul Thomas Anderson, Spike Jonze, Charlie Kaufman, Sofia Coppola ali Todd Haynes, del mlajše generacije ameriških režiserjev, ki jim je skupno to, da ohranjajo izrazito avtorski pristop k pripovednemu filmu in pri tem težijo k nekonvencionalnosti in nepredvidljivosti, hkrati pa se dotikajo večnih tem o identiteti, morali in smislu. Tudi on svoje teme in like obravnava z vsem dolžnim spoštovanjem in resnostjo, njegov humor in srečni konci pa ne vsebujejo sledi utrujenega cinizma. To mu v veliki meri omogoča dejstvo, da v svojih filmih goji in vzdržuje otroški pogled z visoko stopnjo samozavedanja. Ravno ta perspektiva je namreč botrovala razvoju izjemno markantne, a široko vsečne avtorske poetike, ki se tesno prilagaja vsebini in temelji na skorajda konstantni afiniteti do evociranja neposrednega estetskega ugodja. Andersonov univerzum je stilistično do skrajnosti dovršen, svojevrsten in koherenten prostor, v katerem se med seboj svobodno mešajo različna obdobja, slogi in občutja. Formalno ga tako hkrati lahko zaznamujejo podobe iz anglosaških slikanic in predšolske literature 50. let, rokenrol 60., televizija 70. let, prijemi in vzdušje francoskega novega vala, eksotizem ter otroška fascinacija nad pustolovskimi romani iz 19. in z začetka 20. stoletja. Povrh vsega pa mu vsi ti prijemi dopuščajo, da je pri vsem skupaj še globoko oseben.

Pomemben faktor, ki Andersonovim filmom dodaja občutek domačnosti, avtorstva in večplastnosti v kontekstu z njihovimi ponavljajočimi se temami, je tudi dejstvo, da se kot režiser načrtno poslužuje ekipnega načina delovanja. V slabih dveh desetletjih in po sedmih filmih je s stalnimi sodelovanji in prijateljstvi ustvaril ubran kolektiv, ki ohranja videz razširjene filmske družine. Sestavljajo ga igralska imena tipa Bill Murray, Luke Wilson, Jason Schwartzman, Anjelica Huston, Kumar Pallana in Willem Dafoe, direktor fotografije Robert Yeoman, montažer David Moritz in skladatelj Mark Mothersbaugh. Anderson, ki je znan tudi po kolektivnem pisanju

lavnice na tekšaški univerzi in nato postala prijateljka ter dolgoletna sodelavca, ki danes sodita med najbolj znana imena v ameriški filmski industriji. Nedolgo zatem se jima je pridružil še Owenov mlajši brat Luke Wilson in iz kreativnega tandema je zrasla družina, ki je nase prvič opozorila leta 1992, ko je na festivalu neodvisnega filma Sundance prah dvignila s kratkometražcem z naslovom *Bottle Rocket*, v katerem se tolpa simpatičnih zgub iz urejene predmestne soseske loteva majhnih tatvin. Kratki film je tedaj pritegnil zanimanje različnih producentov ter studia Columbia in štiri leta kasneje je na velika platna prišla njegova 6 milijonov težka ce-



Darjeeling ekspres

scenarijev, je pri pisanju dvakrat sodeloval tudi z režiserjem Noahom Baumbachom (*Življenje pod vodo* [Life Aquatic with Steve Zissou, 2004], *Čudoviti lisjak* [Fantastic Mr. Fox, 2009] – scenarij za slednjega je bil napisan po literarni predlogi Roalda Dahla in zaenkrat ostaja Andersonov edini scenarij po tuji predlogi) in Romanom Coppolo (*Darjeeling ekspres* [The Darjeeling Limited, 2007] in *Kraljestvo vzhajajoče lune* [Moonrise Kingdom, 2012]). Najbolj izčrpno sodelovanje in vsekakor najpomembnejše pa je prav gotovo tisto z Owenom Wilsonom, ki je nastopil v petih od sedmih Andersonovih celovečercih in se skupaj z njim kot soscenarist podpisal pod prve tri (*Bottle Rocket* [1996], *Rushmore* [1998] ter *Veličastni Tenenbaum* [The Royal Tenenbaums, 2001]). Konec 80. let sta se Wilson, študent angleščine, in Wesley Mortimer Wales Anderson, študent filozofije, spoznala znotraj scenaristične de-

lovečerna različica. V primerjavi s filmi, ki so mu sledili, je nizkoporačunski naturalizem *Bottle Rocketa* že nakazoval Andersonov občutek za detajle, a vendar se je njegov stil prvič zares razbohotil šele dve leti kasneje v srednješolski dramediji *Rushmore*. Kljub temu pa je prvenec že naznanjal nekatere ključne Andersonove teme in prijeme. Dignan, Anthony in Bob, samooklicani roparji in protagonisti filma, so v vseh aspektih prvi iz serije številnih prizadevnih sanjačev, katerih visoka samozavest večkrat precenjuje njihove dejanske sposobnosti. Podobno kot je *Življenje pod vodo* družinska drama pod krinko pustolovskega filma, je *Bottle Rocket* kljub ohlapnim žanrskim okvirom kriminalke v prvi meri film o prijateljstvu ter kolebanjem med sprijaznenostjo z življenjem v resničnem svetu in sledenjem mladostniškimi idealom.

Hrepenenje po pripadanju

Tik preden ga po neuspešnem poskusu oboroženega roba aretirajo, se Dignan, idejni vodja tolpe, odloči junaško vrniti na kraj zločina in prijatelje odslovi z besedami: »*Nikoli me ne bodo ujeli ..., ker sem jebeno nedolžen!*« V tej paradoksalni izjavi je moč najti nekaj, kar je Scorsese oklical za transcendentalni moment *Bottle Rocketa* (mimogrede, Scorsese, ki je v nekem intervjuju dejal, da vidi svojega naslednika prav v Wesu Andersonu, je *Bottle Rocket* umestil na svoj izbor desetih najboljših filmov 90. let). Ker Dignana zaletijo pri dejanju, je namreč očitno, da gre pojem nedolžnosti bržkone jemati v smislu nepokvarjenosti ali neomadeževanosti, s katerima se pogosto povezuje idealizirani koncept otroškosti. Dignana in družino bolj kot sam (povečini skromni) plen navdušuje prav nenehno kovanje novih podvigov, kar se izkaže za večji motiv za tatvine, kot pa je materialno okoriščanje. Povrh vsega izhaja Anthony iz premožne družine, Bob pa celo živi v luksuzni vili in oba se podvigov lotevata brez pravega roparskega zanosa, temveč bolj v želji, da bi ugodila Dignanovemu navdušenju. Gonilni sili pri vseh treh protagonistih sta tako predvsem težnja po pustolovščini in pripadnosti družini. Ali kot se je glasil slogan, s katerim so film oglaševali: »*They just wanted to be wanted.*« (Besedno igro je v slovenščino težko prevesti, ne da bi izgubili dvopomenskost izvirnika, saj bi moral prevod obsegati tako pomen *želeli si biti zaželen, ljubljen*, kot pomen *želeli si biti iskan* v smislu ameriškega arhetipa preganjanega izobčenca.) Zanimivo je, da bi ta slogan Andersonovega celovečernega prvenca zlahka pripisali vsakemu filmu, ki ga je od takrat posnel. Želja po potrditvi pa prav tako ni tuja režiserju samemu. Znana je namreč anekdota, ko je Anderson v želji po recenziji *Rushmorea* organiziral posebno projekcijo za legendarno filmsko kritičarko Pauline Kael, ki jo je oboževal že od mladih let. Takrat že upokojena Kaelova je po ogledu nekoliko prizanesljivo izjavila, da pravzaprav ne ve, kaj si o filmu misliti (morda gre v obzir jemati tudi dejstvo, da so bili estetski boji, za katerimi se je gnala med svojo kariero, za Andersonovo generacijo že pojmovani za dobljene).

»*Vedno sem si želel biti Tenenbaum,*« v *Veličastnih Tenenbaumih* prizna Eli Cash, sosed in prijatelj Tenenbaumovih čudežnih otrok. »*Jaz tudi,*« nato bolj sam pri sebi odvrne Royal

Tenenbaum, šarmanтни, a egocentrični *pater familias*, ki se je dolga leta izogibal odgovornostim do svoje družine, vse dokler ne ugotovi, da si ne more več privoščiti razkošne hotelske sobe, v kateri je živel dolga leta, in se obubožan vrne domov pod pretvezo, da je smrtno bolan. Njegov prihod v stanovanjski blok Tenenbaumov časovno sovпада z vrnitvijo vseh treh otrok, ki so svoj razcvet in največje uspehe doživeli v mladih letih (proslavili so se vsak na svojem področju, ki so izbrana glede na pogosto kategorizacijo otrok s strani staršev, vrstnikov in učiteljev – po delitvi umetnik/športnik/učenjak – Chas je poslovni genij, Richie teniški as, Margot pa avtorica romanov in gledaliških iger), sedaj, v svojih tridesetih, pa so kvečjemu zgolj sence samih sebe. Njihove kariere že dolgo stagnirajo, njih same pa pestijo osebnostne krize, težavno prilagajanje na okvire sveta odraslih ter nesposobnost soočanja z realnostjo, kar še dodatno potrjuje Andersonovo poveljevanje otroške perspektive. Odrasli liki so v Andersonovem svetu skoraj po pravilu bolj izgubljeni in otročji od otroških protagonistov, ti so v primerjavi s svojimi starševskimi figurami pogosto neprimerno bolj suvereni, kreativni in bolj zreli (morda še nikoli tako očitno kot v *Kraljestvu vzhajajoče lune*). Da z odraščanjem izgubljajo svoj kompas, je jasno tako skozi Tenenbaume, kakor skozi *Darjeeling ekspres*, v katerem se trije bratje Whitman v želji, da bi se ponovno povezali in našli svojo odtujeno mater, podajo na duhovno potovanje po Indiji. Starševski liki so, z nekaj izjemami, po drugi strani skorajda po vrsti pasivni, nezadovoljni in nezanesljivi, pogost ponavljajoč motiv pa je tudi lik odsotne matere (močna, graciozna in prizemljena



Življenje pod vodo

Etheline Tenenbaum – ki je arheologinja, kakor resnična mati Wesa Andersona – je v tem pogledu svojevrstna izjema. Poleg tega v Andersonovem opusu lahko naštejemo tudi vsaj pet mrtvih – mati Maxa Fischerja, mati Roya Tenenbauma, žena Chasa Tenenbauma, žena Henryja Shermana, mati Neda Plimptona v *Življenju pod vodo*, mati Sama v *Kraljestvu vzhajajoče lune* ...).

Čeprav so *Veličastni Tenenbaumi* brez dvoma posvetilo Buñuelu in *Veličastnim Ambersonovim* (The Magnificent Ambersons, 1942, Orson Welles), so hkrati tudi resonanca travmatične ločitve Andersonovih staršev, ki je po režiserjevih besedah ključno zaznamovala njegovo otroštvo in bržkone botrovala zanimanju, ki ga sam redno izkazuje kompleksnim družinskim strukturam ter

medgeneracijskim vezem in rivalstvom. Med slednjimi sta gotovo najbolj epska dvoboja za naklonjenost iste ženske med Maxom Fischerjem in Hermanom Blumeom v filmu *Rushmore* ter med Nedom Plimptomom in Steveom Zissoujem v *Življenju pod vodo*. V obeh primerih gre za odnos med mladeničem in očetovsko figuro, ki svojo očetovsko vlogo že v izhodišču zavrača. (Prav tako obakrat vlogo starejšega odigra Bill Murray, ki mu je sodelovanje z Andersonom obudilo igralsko kariero ter ga na novo definiralo kot kultnega igralca, sposobnega uprizoriti kompleksne značajske mešanice otožnosti, arogance ter negotove vedrine.) »Sovražim očete,« pove Zissou Nedu, ki je morda njegov biološki sin, »in nikoli si nisem želel biti eden izmed njih.« A pravo spoznanje in sprejemanje prideta tudi za Steva šele z Nedovo nenadno smrtjo ter z izgubo tistega, kar bi lahko, a nikoli ni zares imel. Podobno se zgodi z Royalom, ki je vse prej kot zgleden oče in spočetka verjetno daleč najbolj neodgovoren in lahkomišeln med vsemi Andersonovimi liki. Svojo hčer Margot neprestano opominja, da je posvojena, vseskozi se zateka k prevaram in izgovorom, med drugim celo Chasa med igro ustrelji z zračno puško, kljub temu da sta bila del istega moštva, potem pa se zadovoljno zahahlja rekoč: »Ekipa ne obstaja!«. Tudi znotraj družine je po Royalovem tako, da je pač vsak član zase. Ko ga Etheline vpraša, čemu mu ni bilo nikoli mar zanje, še sam ne pozna pravega odgovora. Preprosto skomigne in prizna, da ne ve. Royal je objesten in otročji, kot tak pa pooseblja ultimativen izraz



Veličastni Tenenbaumi

deškega entuziazma in načina delovanja, za katerega se zdi, da predstavlja vodilo mnogim Andersonovim likom, ter tudi režiserju samemu. Osebnostni preobrat se pri Tenenbaumih zgodi po Richiejevem poskusu samomora. Kakor da bi šele pogled smrti v oči pri Royalu vzbudil (samo)zavedanje ter sprejemanje širše celote in njenih členov kot dragocenih ter enakovrednih, s tem pa tudi spoznanje, kaj vse je zamudil, posledično pa tudi strah pred ponovno izgubo. Podobno kakor v *Življenju pod vodo* ali v *Darjeeling ekspres* se zdi, da je pri Andersonu večkrat ravno smrt tisti dejavnik, ki like dokončno ponovno poveže in prerodi.

Dozorevanje ter vzpostavlanje reda znotraj širše skupnosti sta za njegove like največja dosežka in elementa, ki v filmih nosita izjemno težo, pa najsi gre za družino (*Veličastni Tenenbaumi*, *Darjeeling ekspres*, *Čudoviti lisjak*), šolo (*Rushmore*), skupino prijateljev (*Bottle Rocket*) ali pa ekipo sodelavcev (*Življenje pod vodo*). To nakazujeta tudi Andersonova kadriranje in montaža, ki se konsistentno odzivata na razmerja med liki in na občutke znotraj zgodbe: skorajda po pravilu so protagonisti na začetku filma zaprti vsak v svoj kader, nato pa se postopoma združujejo v vedno bolj množičnih kadrih in večplanskih kompozicijah, ki simbolično uprizarjajo medsebojno povezovanje in rast skupine v homogeno celoto, v kateri je vsak člen bistvenega pomena. Režiser se svojim likom in skupnostim v vsakem filmu dokončno pokloni z značilnim končnim kadrom-sekvenco, v kateri so navadno uokvirjeni vsi protagonisti. Takrat se filmski čas upočasni in dogajanje preide v *slow motion*, ki prizoru vdahne monumentalno razsežnost.

Hrepenenje po izgubljenih občutjih

V pokrajinah Wesa Andersona je nekaj izrazito sanjskega. Te namreč v veliki meri izhajajo iz nostalgичnih spominov na otroške fantazije in predstave sveta, ki so bile sicer pogosto fiktivne že v svojih temeljih, a kljub vsemu zbujaajo čustva, ki so pristna in univerzalna. »To je spomin na fantazijo, avtobiografija nečesa, kar se ni zgodilo. /.../ Namesto da bi se osredotočal na like ali prizorišče, je bila moja izhodiščna točka spomin na občutke,« je Anderson povedal o zasnovi svojega zadnjega filma. Režiserjevo vizijo torej vodi tudi tendenca po rekonstrukciji nekih davnih svetov in spominov na imaginarije,

ki v dejanskosti niso nikoli zares obstajali. Na plan jih v dobršni meri, skozi uporabo glasbe in stilsko zaznamovane mizanscene, prikličejo ravno popkulturne asociacije, ki imajo to moč, da delujejo na kolektivni ravni.

Znotraj njegovega opusa imamo tako vseskozi opravka z več vrstami in ravnimi tovrstnih reimaginacij. Morda je *Življenje pod vodo* v tem smislu od vseh najbolj simptomatično. Jasno je, da se Anderson v njem ne trudi zgolj posnemati priljubljenih televizijskih oddaj in dokumentarcev Jacquesa-Yvesa Cousteauja, ki so ga kot otroka močno zaznamovale, temveč predvsem čimbolj avtentično poustvariti samo izkušnjo gledanja. Ta prizadevanja izhajajo iz nekakšnega nostalgичnega hrepenenja po podoživetju občutij, za katerimi se odpravi, tako kakor se Steve Zissou, protagonist filma in Andersonova različica Cousteauja, odpravi na lov za pošastjo, »jaguarskim morskim psom«, ki mu je raztrgal najboljšega prijatelja in za katerega nihče ni prepričan, da sploh zares obstaja. Zissou, ki se sooča s krizo srednjih let, serijo neuspehov ter razočaranj, se na Andersonu soroden način oklepa preteklosti. A hkrati se slednji zaveda, da samo oklepanje in rekonstrukcija ne zadoščata. Da bi pri gledalcu priklical in tudi sam na novo našel tiste občutke, ki jih je kot otrok občutil ob gledanju, mora biti njegova filmska reinterpretacija veliko manj definirana in bolj ohlapna. Lep primer tovrstnih prijemov so sanjske priredbe Bowiejevih pesmi, ki jih v filmu v portugalščini interpretira Seu Jorge in funkcionirajo kot melanholični odmev. Povrh vsega ravno zaradi drugega jezika postanejo za večino gledalcev tudi pomensko manj dostopne in tako puščajo odprte vrzeli, ki jih lahko vsak zapolni sam. Melanholično hrepenenje de-

finira tudi vzdušje tako samega filma, kakor njegovega osrednjega protagonista Steva Zissouja, ki vseskozi išče (in na naposled tudi najde) redefinicijo samega sebe kot avtorja in dela širše skupnosti.

Življenje pod vodo s preizpraševanjem vloge ustvarjalca kot avtorja vsebuje še en ponavljajoč se motiv Andersonovih filmov. V njih obstajajo množične upodobitve avtorjev, s katerimi se kot režiser poistoveti in ki zmeraj najdejo svoje mesto prav znotraj širše skupnosti. Morda najizrazitejše primere najdemo prav v serijah treh filmov, ki tudi formalno delujejo kot umetniške zvrsti. Prvi je *Rushmore*, ki je zastavljen kot gledališka igra in v katerem Max Fischer, prav tako kot Anderson v šolskih letih, postavlja gledališke igre (film se začne in konča z zastorom zaves, ki se manj eksplicitno pojavljajo vseskozi, prav tako Max dobi štipendijo za prestižni Rushmore ravno zaradi gledališke igre, ki jo je napisal, vrh filma pa se odvrti z gledališko igro). *Veličastni Tenenbaumi* so zastavljeni kakor literarno delo, v katerem med liki najdemo številne knjižne avtorje (tudi poglavja v filmu vsakokrat otvori kader, v katerem vidimo odprto knjigo, uvodni del nam prebere pripovedovalec, tako Margot Tenenbaum kot Eli Cash sta pisca, veliko drugih likov je izdalo vsaj eno publikacijo). *Življenje pod vodo* pa je hkrati film o filmu na treh ravneh (v prvi vrsti je morska pustolovščina, s čudovitimi pošastmi, z gusarji in s tropskimi otoki, na katero je Anderson namigoval že v večini prejšnjih filmov, v drugem planu je to drama o krizi srednjih let, ter ne nazadnje film o poteh in stranpoteh filmske industrije). Bistveno je, da vsi ti filmi svojega poznavanja in uporabe določene umetniške zvrsti ne uporabljajo zato, da bi jo kritizirali, subvertirali ali kakorkoli komentirali, temveč da bi znotraj nje preprosto prebivali.



Rushmore



missing: Social Services

Snoopy (R.I.P.)

KRALJESTVO VZHAJAJOČE LUNE V LUČI ANDERSONOVEGA FILMSKEGA SIMULAKRA

Nina Cvar

Distinktivnost filmskega sistema Wesa Andersona, ki vključno s *Kraljestvom vzhajajoče lune* (Moonrise Kingdom, 2012) šteje sedem celovečercov, je vtkana domala v prav vsak posnet prizor. Filigransko kadriranje, z izjemno pozornostjo do detajlov, minimalistična igra bolj ali manj enih in istih igalskih imen, poudarek na mestoma nenavadnih kotih snemanja in rezih, ki še dodatno prispevajo k napetosti filmskega prostora, a tudi k razvezi diegeze, prepoznavna raba barv in zvoka ter intenca k estetizirani stilizaciji so označevalci, ki Wesa Andersona, diplomanta

filozofije, umeščajo v krog tistih ustvarjalcev, katerih delo je moč nemudoma prepoznati, s tem pa je tudi eno od bolj prepoznavnih avtorskih imen sodobnega ameriškega in globalnega filma, ki je širšo občinstvo omrežil z *Veličastnimi Tenenbaumi* (The Royal Tenenbaums, 2001). Zdi pa se, da si je Anderson svoj sloves po večletnih ambivalentnih odzivih, pri čemer ti, kot opozarja Huw Walmsley-Evans¹, izhajajo predvsem iz

1 Walmsley-Evans, Huw: »Wes is having trouble with the reception.« Dostopno na spletnem portalu Screen Machine. Issue 1, July/August 2012. On Realism. <http://bit.ly/PyeZB>.

t. i. žurnalistične filmske kritike, dokončno utrdil prav s *Kraljestvom vzhajajoče lune*, otvoritvenim filmom letošnjega Cannesa, za katerega je požel navdušenje pri večini kritične javnosti.

A četudi se je Wes Anderson (kot režiser, pa tudi koscenarist in koproducent), podpisal pod sedem različnih celovečercov, lahko iz njih izluščimo določene trajnice, ki prečijo njegov univerzum. Tako so to izrazito avtobiografska nota, določeni motivi, med katerimi naj izpostavimo disfunkcionalno družino in iskanje simbolne očetovske fi-



Kraljestvo vzhajajoče lune

gure, in nekatere tematike, ki se dotikajo problematiziranja strukture filmske fikcije – ali še bolje, realnosti same, vendar ne več skozi modernistične pristope. Wes Anderson namreč vzpostavlja nekakšen hibrid modernističnega in postmodernističnega označevalnega režima, ki še posebno prihaja do izraza prav v *Kraljestvu vzhajajoče lune*.

Anderson omenjene vektorje filmskega jezika vedno znova, v sodelovanju z bolj ali manj stalnimi sodelavci, zvija v najrazličnejše variacije. Zato Andersonova raba Brittnovega znamenitega glasbenega dela *Vodnik po orkestru za mladega človeka* (The Young Person's Guide to the Orchestra, 1946), ki ga je Britten zložil kot spremljavo filmu *Instruments of the Orchestra* (1946, Muir Mathieson), v *Kraljestvu vzhajajoče lune* vsakakor ne more biti naključje. Kajti tako kot Brittnovo delo, ki preigrava variacije na temo in melodijo Henryja Purcella, tudi pričujoča variabilna kompozicija v *Kraljestvu vzhajajoče lune* zaseda osrednjo strukturno mesto, ki obenem izkazuje nekatere ključne poteze Andersonovih reprezentacijskih strategij.

Brittnova skladba Andersonu služi za oblikovanje naracije in zgodbe – eden od uvo-

dnih prizorov prek počasnega *travellinga* kamere, ki se ga morda še najbolj spomnimo iz njegovega precej nerazumljenega *Življenja pod vodo* (The Life Aquatic with Steve Zissou, 2004), gledalca namreč vpelje v interier doma zakonskega para Bishop (Bill Murray in Frances McDormand), v katerem se pred objektivom kamere znajdejo njuni otroci, ki stremeč v gramofon poslušajo omenjeno glasbeno delo. A tudi zaključni prizor se sklene z omenjeno skladbo, vendar spet na način variacije. Prav variacija – poleg predimenzionirane rabe reprezentacijskih sredstev – je torej tista temeljna prvina, ki Andersonu omogoča, da v svojih filmih vsekozi prevprašuje prehajanje med realnostjo in fikcijo, kar pa mu omogoča, da problematizira tako različne moduse resničnosti v kontekstu družbe spektakla kot pozicijo filmskega gledalca.

Proces se sicer odvija na dveh ravneh: na mikro in makro ravni. Na mikro ravni so reprezentirane subjektivitete, ki večinoma svojo identiteto še iščejo ali pa jo morajo na novo reartikulirati, pri čemer je relacija otrok-starš pogosto obrnjena ali pa staršev sploh ni. A raven intimnega resonira tudi na

makro nivoju, izrazito v *Kraljestvu ...*, kjer se zdi, da je na videz povsem enostavna zgodba o prvi, prepovedani zgodnjenajstniški ljubezni med dvema, od družbe odtujenima najstnikoma, Samom (Jared Gilman) in Suzy (Kara Hayward), postavljeni v leto 1965 na otok New Penzance, v funkciji resoniranja nečesa globljega; nečesa, kar je imanentno zvezano z nečim novim, a hkrati tudi z nečim, kar za vselej ostaja nedoseženo. Od tod občutek nekakšne melanholičnosti, ki pa ni enaka tisti v *Darjeeling ekspres* (The Darjeeling Limited, 2007), v katerem gre podobno za mnogo večji poudarek na subjektiviteti, na njenem samo-iskanju in njenem poskusu umestitve v širše družbeno tkivo.

Za razliko od drugih šestih celovečercerjev je *Kraljestvo ...* metaforični micelij, katerega niti se spleta v dve glavni žili: v aktualno sedanost in v virtualno sliko preteklosti. Obstoj teh dveh časovnic je na mah podoban zasnovi TV serije *Oglaševalci* (Mad Men, 2007–), kjer smo prav tako priča prepletu sodobnosti, utelešene v t. i. zunanosti polja, in preteklosti, ki se jo opazuje prav s te točke zunanosti. Vendar če so pri tem *Oglaševalci* bolj sirkovsko subtilni, Anderson

v *Kraljestvu* ... to zunanost pričara s predimenzioniranjem naracije, ki mestoma že kar štrli iz kadra, s čimer se razbija filmska iluzija. Njeno razgradnjo Anderson dosega tudi z že omenjenimi novovalovskimi hitrimi rezi, nihanjem med melodramatičnostjo, humorjem in distanciranjem od naracije, z razbijanjem voajerizma skozi rabo daljnogledov, predvsem pa s poudarjeno estetizacijo, ki jo ne nazadnje lahko zasledujemo tudi v *Oglaševalcih*.

Zdi se, da so vsi kadri in gibi igralcev v *Kraljestvu* ... estetiziran pastiš ameriške popularne kulture, celo določenega aspekta genealogije ameriške zgodovine, čemur ustreza tudi zasnova zgodbe, v kateri vsi liki zasedajo točno določeno družbeno vlogo. Slednje Andersonu omogoča, da razgrajuje določen izsek širših družbeno-političnih razmerij (te sicer zaobidejo rasne pozicije), zlasti preokretnice iz 60. let minulega stoletja, ki jih v filmu uteleša prihod enega največjih viharjev v vsej zgodovini dogajalnega prostora zgodbe.

Gre za precej značilno strategijo ameriškega neodvisnega filma, ki obstoječo matrico družbenih odnosov reprezentira posredno, preko alegorije, pri čemer je bila prav alegorija viharja v zadnjem času uporabljena vsaj dvakrat: spomnimo se na *Zaklonišče* (Take Shelter, 2011, Jeff Nichols) in na *Zresni se* (A Serious Man, 2009) bratov Coen, ki se odvija v podobnem časovnem obdobju kot *Kraljestvo* ... Vendar pa med tema filmoma vlada pomembna konceptualna razlika. *Zresni se* je v primerjavi s *Kraljestvom* ... precej bolj pesimističen, saj zaključni prizor viharja napoveduje nekaj gorkega, nekaj, kar bo močno poseglo v družbeni ustroj. Po drugi



Kraljestvo vzhajajoče lune

strani *Kraljestvo* ... ravno zaradi nenehnega prehajanja med magično iluzijo in realnostjo ne zapira, temveč skuša razpirati. Zato bi lahko rekli, da film v ospredje postavlja en tip biopolitike, in sicer tisto, ki v skladu s Foucaultovo definicijo »biomoči« pomeni, »da se omogoči življenje in pusti umreti«, kot to konceptualizira Marina Gržinić.² Po drugi strani pa ravno Coena v filmu *Zresni se* z apokaliptičnim viharjem napovedujeta radikalno spremembo v modusih upravljanja s populacijami, čemur smo intenzivneje priča v zadnjih nekaj desetletjih. Achille Mbembe tako raje kot o biopolitiki govori o nekropolitiki, pri čemer Gržinićeva »nekromoč« opredeli kot »pustiti živeti in omogočiti umreti«.³ Morda se na prvi pogled zdi, da

2 Gržinić, Marina: *Capital: Repetition*. 2009. Spletni portal *Reartikulacija*. <http://bit.ly/ROle1p>.

3 Ibid.

gre za filigransko razliko v omenjenih frazah, a ta je le navidezna, saj ta razlika med »omogočiti in pustiti živeti« v resnici korenito posega v življenja slehernikov. Če biopolitika stremljeva k temu, da zagotovi boljše pogoje za življenje, je v okviru nekropolitike življenje prepuščeno samemu sebi, brez kakršnih koli sredstev za živeti življenje.⁴

Seveda v kontekstu obeh filmov ne gre za to, da je en slabši in drugi boljši. Se pa *Zresni se* približuje liniji, ki se konfrontira s smrtjo⁵, medtem ko se *Kraljestvo* ... bolj umešča v t. i. biopolitični horizont, ki stavi na pozitivnost, pri čemer jo Anderson s svojim specifično oblikovanim simulakrom variacije razteza v nove in nove kombinacije obstoječega. Prek mikro nivoja intimne zgodbe nesojene najstniške ljubezni, ki v povsem rutiniziran otoški vsakdan sprva vnese nemir, potem pa zedinjenje in poenotenje širše skupnosti, vendar za določeno ceno, se Anderson poslovi od fetišiziranja 60. let, za katere lahko rečemo, da se občutijo kot ameriški privilegirani izgubljeni objekt želje. Po drugi strani pa mu ravno zaradi oblikovanja magične, skorajda nadrealistične atmosfere, ki je obarvana v lahen vetrc melanholičnega hrepenenja, uspe prekoračiti fantazmo o specifičnem družbeno-zgodovinskem in kulturnem obdobju. Vprašanje, ali s tem Anderson iz te geste izvleče tudi svoj dogodek, zahteve po svobodi in uporabi zoper avtoritete, pa se spričo afirmativnega vztrajanja na neskončni varijaciji že obstoječega zdi več kot na mestu.

4 Ibid.

5 Noys, Benjamin: »Separacija in reverzibilnost: Agamben o podobik«. V *Filozofski vestnik*, Letnik XXX, Številka 1, 2009, stran 152.



Kraljestvo vzhajajoče lune



ANDREW SARRIS

(1928-2012)

Andrej Gustinčič

Verjetno ne obstaja niti en ameriški filmski kritik, ki bi tako razburkal vode filmske kritike v svoji domovini, kot Andrew Sarris, ki je junija umrl v 84. letu starosti. Njegovo prisvajanje in prilagajanje francoske *la politique des Auteurs* je bil bojni krik, ofenziva proti ameriškemu intelektualnemu snobizmu do lastne kinematografije. Boj se je začel leta 1962, ko je Sarris v reviji *Film Culture*, ki sta jo osnovala brata Jonas in Adolfas Mekas, objavil svoj *Notes on the Auteur Theory in 1962*, v katerem je prevzel tezo, da film izraža značaj svojega režiserja, ter ponudil metodologijo, s katero je mogoče določiti, ali je režiser avtor s svojim izrazom ali zgolj tehnik.

Ne samo da je uvedel med ameriške kritike teorijo – ameriški intelektualci, posebno v času hladne vojne, so bili silno nenaklonjeni teorijam – ampak je resno obravnaval režiserje vesternov, kriminalk, komedij in grozljivk. Francoski intelektuallec lahko dojamemo, da je *Rio Bravo* (1959) Howarda Hawksa velik film, tedanjemu amerškemu intelektualcu pa ne bi padlo na pamet, da je vestern z Johnom Waynom in Deanom Martinom lahko umetniško delo.

Kako obupna je bila situacija glede holivudskega filma, priča režiser Martin Scorsese: »Prepričali so nas, da je samo evropski film pomemben. Kar je Andrew storil, še posebej za mlade, je, da nam je pokazal, da ameriška kinematografija, za katero so nam vedno govorili, da je le tovarna filmov, poseduje prave umetniške vrednote. Peljal nas je na lov za zakladom.«¹ Na kratko: če ne bi bilo Andrewa Sarrisa, elitna zbirka Criterion Collection ne bi izdajala filmov Samuela Fullerja.

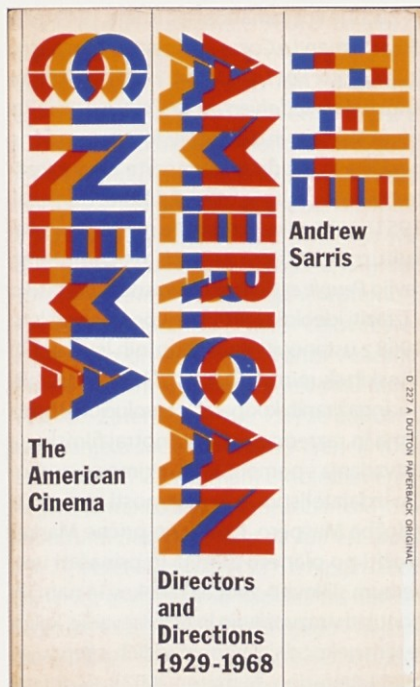
Skupaj s člankom je objavil enainpetdeset strani ocen ameriških režiserjev, ki jih je razdelil v posamezne kategorije (na »Panteon« je recimo uvrstil Forda, Hawksa, Hitchcocka, Chaplina ter Evropejce, kot sta Jean Renoir ali Fritz Lang, ki sta tudi snemala v Holivudu). Te kategorije je razširil in dodelal v knjigi *The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968*, najvplivnejši knjigi, ki jo je napisal kak ameriški filmski kritik.

Najzanimivejše so bile druge kategorije, poimenovane recimo *Na drugi strani raja* ali *Ekspresivna ezoterika*, v katerih je slavil prezrte režiserje, kot so bili Budd Boetticher, Samuel Fuller ali nemški emigrant Edgar G. Ulmer, ter v najbolj razvpiti kategoriji *Less Than Meets the Eye* (Manj, ko se zdi na prvi pogled) sesuval tiste redke režiserje, ki so jih ameriški kritiki jemali resno: Elio Kazana, Johna Hustona ali Williama Wylerja. Za zadnjega je zapisal, da je »Wylerjeva kariera le šifra, kar se tiče osebne režije.«² In to zadnje je bilo tisto, kar je Sarris iskal: osebnost režiserja, ki pride do izraza kot v filmih enega njegovih favoritov, Maxa Ophülsa: »Pod bleščečimi površinami, razkošno inscenacijo, senzualno tkanino je kruta občutljivost umetnika, ki obžaluje smrt tega sveta ter vseh svetov, ki prihajajo.«³

1 Scorsese, citiran v Powell, Michael: »Andrew Sarris, Village Voice Film Critic, dies at 83«, *The New York Times*, 20. junij 2012, stran A25.

2 Sarris, Andrew: *The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968*, E.P. Dutton, New York, 1968, str. 167.

3 Sarris, Andrew: *Confessions of a*



Hvala Ophülsa pa ni bila tako problematična kot njegovo pisanje o ameriškem filmu. Odstavki, kot je naslednji o Ulmerju, so osupnili ne samo varuhe filma kot umetnosti ampak tudi ljubitelje pop kulture, kot je bila Pauline Kael, ki je sicer ljubila šund, ampak se je razsrdila, ko bi ga nekdo poskušal dvigniti na raven umetnosti: »Na kratko, večina Ulmerjevih filmov je zanimiva le nerazmišljajočemu gledalstvu ter specialistom za mise-en-scène. Ampak vsakega, ki zares ljubi film, mora ganiti Daughter of Dr. Jekyll, film, katerega scenarij je tako obupen, da mu je potrebno štirideset minut, da ugotovi, da je hčerka doktorja Jekylla zares hčerka doktorja Jekylla. Ulmerjeva kamera ne omahuje, niti med tem, ko mu se liki razdrobijo.«⁴

Kaelova je Sarrisa in njegovo teorijo napadla, s čimer so se začeli kritiški boji 60. let, najbolj živahnega in intelektualno zabavnega obdobja ameriške filmske kritike. John Simon je vzel v zaščito filmsko umetnost ter civilizacijo, sploh pred navalom barbarov. Charles Taylor Samuels je pisal o fenomenu »moviemania« pri kritikih, kot sta Sarris in Manny Farber, v katerem kritik izgubi ves smisel presoje. Dwight Macdonald je zapisal, da je takšen sistem ustrežnejši razporejanju jajc kot umetnikov, Kaelova pa nas je opominjala, da »nas gledalcev«

Cultist: On the Cinema, 1955/1969. Simon and Schuster, 1971, str. 74.

4 Sarris, Andrew: *American Cinema*, str. 143.

ni mogoče prevarati s teorijami.

Sarrisov slog je bil bojevit. Puščal je občutek boksarja, ki pričakuje in vrača udarce, ter da piše proti prevladujočim kritičnim, ideološkim in popularnim okusom, kar je bilo tudi res. Njegovi obračuni z levičarskimi filmi, kot sta bila *Srca in glave* (Hearts and Minds, 1974, Peter Davis) ali *Obsedno stanje* (État de siège, 1972, Costa-Gavras) lahko pustijo napačen vtis, da je bil bolj naklonjen desnici. »Kot centrist, mislim da je levica zrcalna podoba desnice, kar se tiče svobode,« je napisal leta 1978. »Sovražil sem Joea McCarthyja. Sovražil sem Odbor za neameriška dejanja spodnjega doma kongresa. Sovražim vse love na čarovnice ter vso sektaško farizejstvo.«⁵

Kar ga je motilo pri *Bitki za Alžir* (La battaglia di Algeri, 1966) Gilla Pontecorva je bila bogata, intelektualna newyorška publika, ki je vzklikala in ploskala, ko so uporniki razstrelili bistro, poln Francozov. Sarrisovo centristično politiko najbolje opiše sledeči odlomek iz recenzije dokumentarnega filma o Eleonore Roosevelt: »Sprašujem se, koliko intelektualcev njenega časa je jokalo za Španijo in hkrati za Finsko, bilo proti sovjetskem terorju prav tako kot proti nacističnemu, zagovarjalo pravice japonskih Američanov po napadu na Pearl Harbor enako tako močno kot pravice ameriških komunistov v času mccarthistične norosti.«⁶

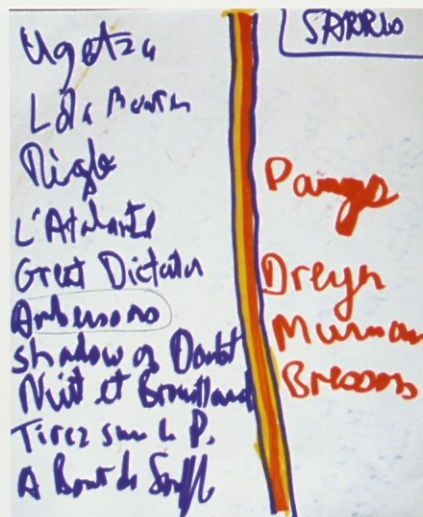
Od 80. let prejšnjega stoletja so se vode ameriške filmske kritike umirile. Sarris se je manj bojeval ter se bolj ukvarjal s ponovnimi pogledi, ponovnim ocenjevanjem filmov in umetnikov, še posebno tistih, ki jih je v knjigi *The American Cinema* sesul, npr. Billyja Wilderja ali Johna Hustona. Ta novi mir v njegovem pisanju je bil, med ostalim, znak zmage. Na ameriških univerzah se je predavalo o ameriškem filmu v obdobju studentskega sistema. Ni več bilo smešno govoriti o Anthonyju Mannu kot resnem umetniku. »Vedno spreminjam svoja mnenja glede na nove izkušnje in perspektive v primerjanju filmov in režiserjev čez premično platno filma.«⁷

Čeprav je bil Sarris pronicljiv in vitalen kro-

5 Sarris, Andrew: *Politics and Cinema*, Columbia University Press, New York, 1978, str. 15.

6 Sarris, Andrew: *Confessions*, str. 220–221.

7 Sarris, Andrew: »Johnny, We Finally Knew Ye«, v: Studlar, Gaylin in David Desser (ured.) *Reflections in a Male Eye: John Huston and the American Experience*, Smithsonian Institution Press, Washington in London, 1993, str. 273.



Sarrisov izbor najboljših filmov, 1962

nik kinematografije svojega časa od druge polovice prejšnjega stoletja do prvega desetletja novega tisočletja, najbolj ostane v spominu njegovo pisanje o starem Holivudu v nizu knjig, kot sta *The John Ford Movie Mystery* (1975) in čudoviti *You Ain't Heard Nothin' Yet: The American Talking Film, History and Memory 1927–1949*.

Za konec tega slovesa od velikega kritika še par besed iz njegovega zapisa o Buddu Boetticherju, ki odkrije čustvenost ter poslanstvo kritika: »Človek se sprašuje, kje režiserji kot Boetticher sploh najdejo energijo in navdih za tako dobro delo, ko so domači kritiki tako fantastično ravnodušni, da verjetno ne ločijo Boetticherja od Selanderja ali še slabšega. Ta nepopustljiv okus in zvestoba sta tisto, kar delata ameriški film tako razburljivega ter občasno čudežnega.«⁸

8 Sarris, Andrew: *American Cinema*, str. 124. (Op. a.: Lesley Selander [1900–1979], je, med ostalim, režiral televizijsko nanizanko o psički Lassie.)



CHRIS MARKER

(1921-2012)

OSAMLJENOST FILMSKEGA POETA NA DOLGE PROGE

Jože Dolmark

»Pišem ti iz neke oddaljene dežele,« reče pripovedovalec v enem izmed Markerjevih najlepših filmov. V neko takšno deželo je zdaj odšel Chris Marker, fotograf in filmar, pesnik in novinar, multimedijski umetnik in dizajner, svetovni popotnik in skrivnostnež, ki se ni rad kazal ven iz svojega pariškega stanovanja, kadar je ustvarjal.

Začel je kot romanopisec in leta 1949 izdal edini roman *Le Coeur net*, pisal o gledališču (*Giraudoux Par Lui-Même*, 1952) in filmske kritike (*Esprit*, *Cahiers du cinéma*), se ukvarjal s prevajanjem in dizajnom (je avtor grafične podobe in urednik znamenite zbirke *Petite Planète* pri založniku Éditions du Seuil, 1951). V ista leta sodijo tudi njegovi prvi kulturno-politični projekti (začne urejati revijo *Peuple et Culture*), ki kasneje prerasejo v izraziti ideološki aktivizem po burnem letu 1968 z ustanovitvijo militantnih levičarskih filmskih skupin S.L.O.N. in I.S.K.R.A., družbeno angažiranih kooperativ revolucionarnega filma in razrednega boja znotraj filmskega ustvarjanja s pomeni, ki jih recimo na področju izdajateljstva in književnosti zastopala založba Maspero. Istočasno prične Marker krožiti po planetu Zemlja in prinašati univerzum slikovno-zvočnih znakov in nam jih ponujati v razvozlanje in razumevanje, kakor je sam nekoč dejal v enem redkih intervjujev (glej *Libération*, 5. marec 2003): »V dojetje tega, kako lahko ljudje živimo v takšen svetu.«

Bilo bi nekolikanj preenostavno imeti Markerja zgolj za dokumentarista ali filmarja popotnika, bolje ga je označiti za esejista in eksperimentatorja, ki nam odkriva dežele in mesta v spreminjanju (Kitajska, Rusija, Kuba, Koreja, Japonska, Izrael, Berlin ...), slavi svoje prijatelje (Yves Montand, Simone Signoret) in analizira delo režiserjev, ki jih občuduje (Tarkovski, Kurosawa, Medvedkin). Vedno gre za prefinjene filmske eseje, ki nas začarajo in povlečejo v meandre globokih misli in poetičnih razglabljanj virtuoznega pripovedovalca s čarobnim glasom.

Marker je kot filmar pripadal bolj literarno-intelektualnemu krogu režiserjev t.i. Desnega brega (Seine), kamor so spadali znameniti dokumentaristi *cinéma vérité* Jean Rouch (*Kronika nekega poletja* [*Chronique d'un été* (Paris 1960), 1961]), Agnès Varda, Alain Resnais (s katerim Marker sodeluje pri nekaterih dokumentarcih, recimo slavnem *Noč in meglja* [*Nuit et bruillard*, 1955]), kakor pa novovalovskemu krogu režiserjev Levega brega (Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol, Rohmer), ki so raje gojili modernističen fikcijski film. Ta kroga sta se zares enkratno srečala samo na protivojnemu dokumentarističnemu projektu *Daleč od Vietnama* (*Loin du Viêt-nam*, 1967). V tem času Marker razvije svojo dramaturgijo in formalno estetiko in poetski naboj svojih filmskih esejev. Kratek film *Dimanche à Pékin* (1956), dolgometražni *Pismo iz Sibirije* (*Lettre de Sibérie*, 1957) in

Description d'un combat (1960) o Izrealu, za katerega je prejel zlatega medveda v Berlinu, *¡Cuba Sí!* (1961). Leta 1962 posneme legendarni *La jetée*, kratkometražno psevdoznanstveno fikcijo z montažo fotografij in enim samim filmskim kadrom dekleta, ki odpira oči, o problemih spomina znotraj tega našega edinega fenomenološkega sveta. Naslednjega leta je nagrajen z nagrado Fipresci v Cannesu in kasneje v septembru na beneški mostri za prelepi celovečerec *Le joli mai*, portret večnega Pariza v zadnjih tednih tragične alžirske vojne v stilu filma-resnice. Zatem si sledijo vsaj še čudovito pričevanje o socialnih bojih v Franciji med leti 1967-1977 z nič manj emblematičnim sloganom francoske mladine iz barikad med takratnimi nemiri *Le fond de l'air est rouge* (1977), kratek *Junkopia* (1981) o hipijih iz San Francisca (zanj prejme nacionalno filmsko nagrado Cesar) in mogoče njegov najbolj kompleksen in prekrasen dolgometražec *Brez sonca* (Sans soleil, 1982), enkratno lep, kompleksen metafilm na temo ljudskega in spomina nasploh.

Marker se je v naslednjih tridesetih letih bavil s videom, televizijo, novimi elektronskimi mediji, internetom, artističnimi instalacijami, poklonimi njemu ljubim filmskim režiserjem in nasploh s vsem tistim, zaradi česar lahko rečemo, da je v njegovim primeru šlo za neverjetno in osamljeno filmsko oko dvajsetega, pa tudi zdajšnjega enaindvajsetega stoletja. Nikdar ni pozabil na filmsko duhovno lekcijo Andréja Bazina iz poznih 50. let obeh pariških bregovih o filmu in filmskih pogledih kot spovednici življenja in učenju francoskih fenomenologov, eksistencialistov ter etno-antropologov (Merleau-Ponty, E. Morin) o premisah človekove vpetosti v ta-svet, problemu pogleda in zretja-čudenja nad stvarmi in o neki osnovni ljudski moralni ter etični drži znotraj ponorelega sveta, ki je vedno bolj izgubljal osnovne orientirje v zapletenih in odtujenih bančno-potrošniških simulakrih, shizofreniji in paniki neokapitalizma in virtualnega gospodstva.



La jetée



La jetée

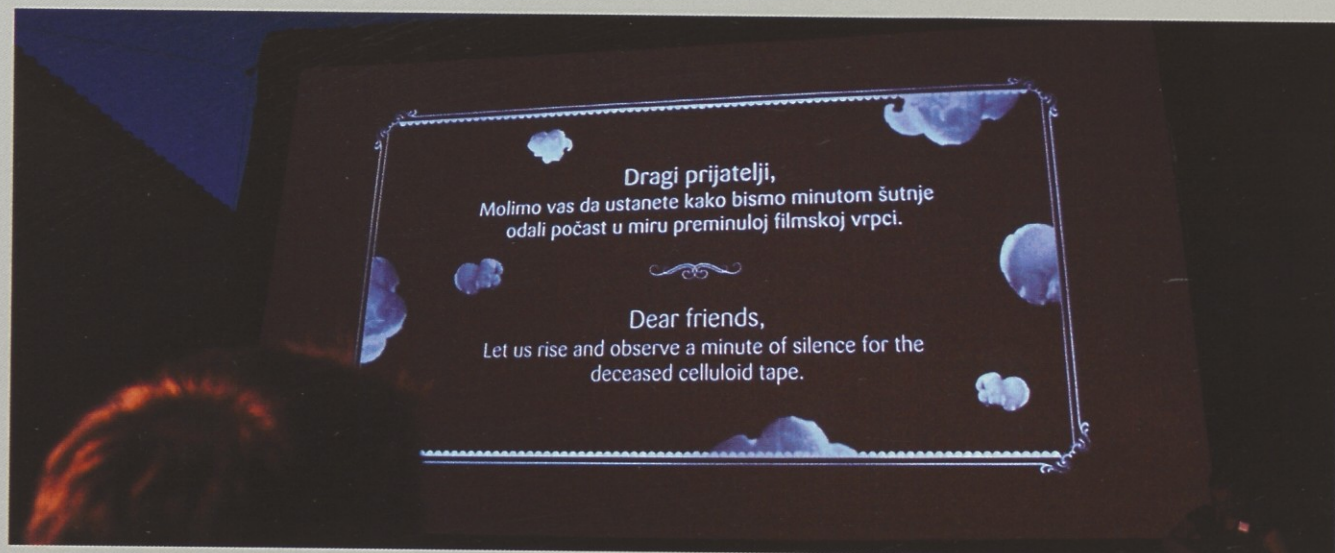
Daleč od vsake zavezujoče realnosti in močnih fikcijskih prevlad je Markerjev kino vselej zavestno fragmentaren, modernistično hipertekstualen; nekakšna sestavljanka, kolaž protipostavljenih spominov, nekaj hoteče čudnega, spontano samomislečega, začudujoče didaktičnega, nikoli v nečemer teznega v svojem orisu velike zgodovine, znanosti in geografske topografije ljudskega bivanja ter obstoja. Vsa pozornost je venomer posvečena pogledu morebiti v lepi maniri filma-resnice in znotraj te pozornosti filmarja je najti tudi vso njegovo pesniško milino ter esejistično lucidnost zajetja avtentične človeške prisotnosti na tem svetu. Filmana resnica in njeni subjektivni pripovedni odvodi v Markerjevem filmu nikdar ne silijo gledalca k neki popolni identifikaciji, kakor ne dajejo temu istemu soudeležencu nikakršnega poklona v smislu zadnjega spoznanja biti, bistva ali bivanja znotraj naših skupnih dnevvov in noči. Za Markerja je filmanje neke realnosti globoko osebno moralno in etično dejanje in to režiser pričakuje tudi od svojega gledalca. Film je preko svojih slik ter zvokov vedno nekakšna podvojitev naše osnovne življenjske izkušnje tistega zares in tisto fintiranega, tistega doživetega in onega skrito potlačenega, je nekakšna skuštrana pravljica, nekaj kar nas kliče, da sežemo preko naše neurejene pričeke doli po glavi mimo srca do nog, ki nas nosijo naokrog. Tu notri počiva ves credo Markerjeve estetike zaustavljenih središčnih jeder našega sveta-fotogramov-kardiogramov, vse ponotranjeno pričevanje o nekem ne najboljšem svetu, ki ga navkljub vsemu živimo, včasih celo pregrebo.

Če je Marker kajkoli genialnega razumel, je to vera v eno osnovnih postulatov filma: biti

filman in biti gledan in dobiti ta pogled nazaj iz temne Bazinove spovednice slehernega življenja nazaj na platno. V tem je osnovna filmska čarovnija: pogled se vrne. Zato je nekoč izjavil: »Ste kdajkoli slišali za večjo neumnost od tiste, ki jo učijo na filmski šolah, da se ne sme gledati v kamero?« Neumnost o pravilu rampe in nevidni montaži in albertijanski zasnovi zahodnega postrenesančnega zarisa prostora. Neke čudne komodnosti, ki nimajo ničesar skupnega s tisto prečudovito usodnostjo, da te nekdo gleda in ne izpusti svojega pogleda nate in tako vice-versa. Samo tiste trenutke obstaja začaranost in privlačnost. Kasneje v življenju, ko se tega naveličamo in izgubimo otroško radovednost zrenja, smo vsi ponovno na nekih rampah in zavestnih pogledih malce ali bolj mimo.

Pišem ti Chris to iz neke oddaljene dežele za tvoj »l'imprimerie du regard«, »the printing press of the look«, za tvojo neskončno ljubezen do *Vrtoglavice* (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock), do filma, ki na malce drugače način govori o nebogljenu človeškem spominu. Na koncu tvojih zemeljskih dni si se baval z računalniki, po francosko je malce lepše, »z urejevalniki«, tam se ves spomin menda spravi. Pa so vedno govorili, da si ljudje vse zapomnimo: po tvojih filmih bi lahko sodili, da nismo pozabljeni, čez čas postanemo samo nekaj, kar je vredno raziskave že zategadelj, kar naši obrazi spustijo v področja nevidnega.

Fotografija je bila in bo zaustavljen trenutek naše fizične minljivosti. V filmu je to povsem drugače, smo še vedno živi, tudi tisto kratko odpiranje oči tvoje junakinje v *La jetée*, pa si novinarjem natvezil, da si imel denarja za sposajo kamere samo za tisto minuto ...



Združenje filmskih snemalcev predstavlja

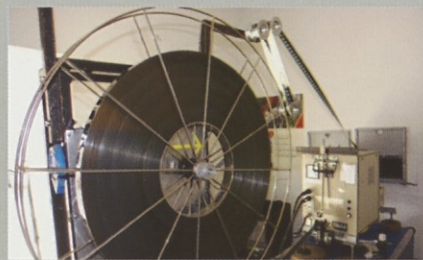
Karpo Godina

Motovun film festival 2012

Uvodna projekcija: ročno pobarvani film Georgesa Mélièsa *Potovanje na luno* iz leta 1902.

Pred projekcijo se na platnu pojavi napis:
»Dragi prijatelji, prosili bi vas, da z minuto molka počastite preminuli filmski trak.«

Publika, ki ima na prsih pripet flor iz film-



skega traku, vstane in nastopi minuta moka.

**

Nato sledi napis:

»Kinematografi širom sveta prehajajo na digitalno tehnologijo projekcije.«

»Ocenjujejo, da se bodo v nekaj mesecih filmski projektorji po 123 letih obdržali le še v redkih, specializiranih kinih.«

Slovenska predstavnika Nejc Gazvoda s filmom *Izlet* in Klemen Dvornik s filmom *Kruha in iger* sta tukaj še zadnjič predvajala svoja filma s filmskega traku.

Na fotografijah je v projektorju ujet filmski kolut Gazvodovega filma, kolut Dvornikovega filma pa kinooperterka vali čez trg v filmsko skladišče.

Zbogom, vonj po filmskem traku.

2 dni v Parizu



JULIE DELPY IN 2 DNI SEKSUALNO-KULTURNEGA ŠOKA

Tina Pogljajen

Igralki, scenaristki in režiserki Julie Delpy (1969) že od malega filmskega zaledja zagotovo ne manjka; med imeni, s katerimi je sodelovala, namreč najdemo velikane, kot so Jean-Luc Godard, Krzysztof Kieślowski, Agnieszka Holland, Roger Avary, Richard Linklater, Jim Jarmusch in Leos Carax. Njena kariera je dobila močan pospešek že pri 14 letih, ko je nastopila v Godardovem hommageu filmu noir *Detective* (Détective, 1985). Po drugi strani je v umetniškem okolju odrasla že zaradi svojih staršev, igralcev v avantgardnem gledališču in družbenih aktivistov generacije '68, ki sta ji, poleg šovbiznisa, privzgojila tudi liberalnost in feminizem. »Sovražim, če me objektivirajo,« pravi. In četudi bi to morda razumeli kot nekaj samoumevnega, doda: »Veliko igralk ima to rado, se s tem hrani, s prejemanjem pozornosti in s tem, da so kreacija svojega Pigmaliona.« V skladu s tem je Krzysztofu Kieślowskemu, ko ji je na avdiciji za *Dvojno Veronikino življenje* (La double vie de Véronique, 1991) naročil, naj mu pokaže »nekaj seksi«, pokazala grimaso z jezikom in ušesi naprej. »Po izrazu na njegovem obrazu sem vedela, da vloge ne bom dobila,« pravi, »ampak me je tako

razjezil.« Na koncu sta z režiserjem postala prijatelja in sodelovala v trilogiji *Tri barve* (Trois couleurs). Iz istega razloga je zavrnila vlogo v von Trierjevem *Antikristu* (Antichrist, 2009): »Čeprav so mi njegovi filmi všeč, je v njih nekakšna obsesija z uničenjem ženske, žensk, in čeprav mislim, da je to zanimiva ideja, je to nekaj, v čemer ne želim sodelovati.« Ampak zdaj je tega konec, pravi: »Zdaj jaz želim spati s producenti in sponzorji, vendar nikoli ne dobim«.

Svoj režijski prvenec, *Looking for Jimmy*, je posnela leta 2002, pet let kasneje pa *2 dni v Parizu* (2 Days in Paris, 2007), sledili so *Krvava grofica* (The Countess, 2009), *Le Skylab* (2011) in *2 dni v New Yorku* (2 Days in New York, 2012). O obeh delih *2 dni v ...* pravi: »Napisala sem ju, ker se mi je zdelo, da je večina holivudskih romantičnih komedij smešno groznih v svojih prikazih žensk moje starosti – žensk v poznih 30. in zgodnjih 40. letih. Vse te Aniston in Barrymore, ki imajo na platnu še vedno težave petindvajsetletnic: naj hodim z njim ali ne? Naj z njim seksam in mu nato rečem, da mi ni všeč? Okej, imam prijateljice, ki so še samske, ampak tudi one se ne sprašujejo takih stvari, odrasle so v nekaj

drugega.« Njen rom-com, tako *2 dni v New Yorku* kot *2 dni v Parizu*, je namesto tega komedija težav para, v Parizu Marion (Delpy) in Jacka (Adam Goldberg) ali v New Yorku, nekaj let kasneje, Marion in Mingusa (Chris Rock), ki sta skupaj že nekaj časa, z otroci ali brez, ter komedija kulturnega šoka ob soočenju Američana s Francozi ali ameriške družine s francosko.

Portreti dveh različnih kultur, ki treščita ena v drugo, so na splošno dobra priložnost za družbeni komentar ali ostro satiro, pa vendar je taka komedija pri svojem vzpostavljanju »čudaštva« v nasprotju z »normalnostjo« hitro v nevarnosti, da zapade v poceni šale, še huje, poceni šale, ki reproducirajo rasizem, seksizem in ostale -izme. Pri tem za razliko od večine podobnih komedij Delpy nikoli ne zapade v enodimenzionalne stereotype te ali one kulture, npr. neumnega Američana ali sofisticiranega Francoza. Namesto tega izrabljuje težave v komunikaciji med dvema kulturama kot sredstvo za prikaz še bolj oteženega ljubezenskega razmerja med dvema pripadnikoma teh dveh kultur. Kot sama pravi, ima v komediji najraje nelagodje in trenutke, ko ljudje preprosto znorijo. Ena

njenih najljubših komedij je *Kralj komedije* (The King of Comedy, 1983, Martin Scorsese), saj je »tako polna nelagodja in zadreg, da se ti koža kar naježi«, kot tudi ostale Scorsesejeve komedije, režiserja pa ceni predvsem kot podcenjenega komičnega avtorja, saj naj bi bile ene najboljših komedij sploh. Poleg njega kot enega največjih vplivov navaja Woodyja Allena, s čigar filmi so si njeni liki med drugim podobni v rahli nevrotičnosti (vendar za razliko od Allenovih filmov Delpyjni moški liki iz *2 dni v ...*, ko pristanejo izven cone svojega udobja v stiku z Evropejci ali evropskim mestom, tega ne dojemajo kot lepega ter strašljivega in hkrati vznemirljivega, temveč bolj ali manj le strašljivega in dekadentnega), nekateri pa so jo vseeno označili za žensko različico Allena. Sicer je bila vedno pristašica Godardovih *jump-cutov*, ki v njenih filmih transcendirajo narativ, dajejo drugačen občutek filmskega časa in predvsem ritem. V *2 dni v ...* to s pridom izrablja za občutek kaosa, za živost, ki daje občutek, da ne gledamo filma, ampak se dejansko nahajamo sredi dogajanja. Vse to je ustvarjeno v montaži, saj »ljudje, ki govorijo drug čez drugega, na snemanju ne obstajajo, saj bi bilo take posnetke nemogoče montirati«.

Ljubeč portret njene nore družine, kot sama pravi *2 dnevnoma v ...*, s tem pridobi na razsežnosti. Starša njenega lika, Marion, sta namreč tudi Delpyina prava starša, vendar pa je v letih med obema filmoma njena mama, Marie Pillet (v resničnem življenju in nato tudi v filmu), umrla. Ona je bila, kot pove njen lik v *2 dni v Parizu*, ena izmed podpisnic Manifesta 343, ki so priznale, da so naredile splav, ko je bil ta v Franciji še ilegalen, v okviru kampanje za ukinitev omejujoče zakonodaje o abortusu. »Vzgajale so me feministke, in jaz sem feministka, tako da ni nobene možnosti, da ne bom feministična – moje jedro je tako globoko feministično, da lahko celo dajem seksistične izjave, pa se bom še vedno počutila kot feministka.« Z izhodiščem, kot ga ima, si lahko privoščijo, da v *2 dni v New Yorku* Marion izjavi, da je felacija njen »as v rokav«, saj njen lik ni nikoli postavljen v ponižujoč položaj; kot tudi to, da se Marion s svojo sestro neprestano besno prepira in jo cuka za lase in ju njun oče primerja z mačkama, ki se gonita ... Ali pa, da je njena Erszebet Bathory v *Krvavi grofici* obsedena z mladostjo in lepoto, saj po drugi strani o dvajset let mlajšem moškem brez pomisleka izjavi: »Ljubeč je. Z njim se hočem poročiti.« V *2 dni v Parizu* ji, ko obupuje nad težkimi

2 dni v New Yorku



kovčki v kombinaciji s strmimi stopnicami, fant reče: »Sem mislil, da hočeš biti močna in neodvisna ženska ...«. Nekaj prizorov kasneje pa se pritožuje nad tem, da so moški pri seksu od feminizma naprej izrabljani kot človeški dildoti. Delpyjni liki z okviri spola (ali, v *2 dni v New Yorku*, tudi rase) osebno niso omejeni, niti v smeri tradicionalnosti niti v smeri politične korektnosti. To ne velja le, kot običajno, za ženske like, temveč tudi za moške. Če smo v holivudskih komedijah in romantičnih komedijah zadnjih let (poleg večnih težav z ženskimi liki) postali navajeni tudi na čudno izkrivljene podobe moškosti in moške seksualnosti, ki so zgoščene predvsem okrog dveh tipov moških, »intelektualnega« in »telesnega« – s kulminacijo v prikupnem, *geek/manchild* zmedenem, metaforično impotentnem *nice guy* protagonistu in njegovem nasprotnem polu, možato potentnem, a nekoliko butastem mačotu, med katerima mora ženska izbirati – pri čemer je prava izbira seveda vedno ubogi *nice guy* – je Marionin fant (Adam Goldberg v Parizu ali Chris Rock v New Yorku) vedno odrasel moški, niti premalo niti prepotenten, niti agresiven niti preveč boječ – in v tem smislu čudno neironičen in realen. Četudi ga neprestano ogrožajo Marionini bivši, ne gre za evropske seksualne morske pse, temveč vsakdanje, četudi včasih nekoliko nadležne ljudi, pri čemer se jih on ne boji, še manj pa se ob njih počuti kakorkoli inferiornega.

Že res, da si da *2 dni v Parizu* precej opravka s penisom, vendar to ni privilegirani falus, niti komičen ali šok vložek. Medtem ko v *2 dneh v New Yorku* Marion in njena sestra

otročičku merita dolžino njegovega penisa, *2 dni v Parizu* penis obravnava podobno neprizadeto in hkrati iskreno: »Čeden tiček.« Ko si Marionin fant v najbolj napetem trenutku filma sleče hlače, to ni narejeno komično à la *Pozabi Saro* (Forgetting Sarah Marshall, 2008, Nicholas Stoller) – s prikazovanjem penisa »intelektualnega tipa«, katerega poskus seksualne privlačnosti žalostno propade – temveč gre za učenje razkrivanja svojega penisa, dožemanja seksualnosti na bolj sproščen način, in ko se on pred njo sleče v trenutku, ko je njun odnos v največji krizi, se s tem pred njo simbolično razkrije do stopnje, ki je poprej v njunem odnosu kljub intimi ni bilo.

Tako *2 dni v New Yorku* kot njegov predhodnik v tem smislu izstopata: niti za trenutek se ne poslužujeta seksualnih fantazij kulture telesa; svet seksualnosti v teh filmih je zasidran v nečem, kar je v primerjavi s popkulturno fantazijo oprijemljivo realno. Nikakršne možnosti ni, da bi se od nekd prikazal sanjski ljubimec, ki bi žensko življenje s svojim ljubljenskim spremenil za vedno, jo »prebudil« in postavil v primerno perspektivo tudi njene prejšnje ljubimce, ki se bodo naenkrat izkazali za popolnoma nezadovoljive. Tu ni nikakršne opozicije med mačom in intelektualcem, sedanji in bivši »tekmeci« niso seksualne zveri, ki bi jih njen fant moral premagati, niti ji ni on pokazal inferiornosti njenih prejšnjih ljubimcev. V Delpyjinih filmih šokanten in smešen ni penis ali spolna performativnost, temveč je šokantno in smešno to, da nekdo ne more razumeti, zakaj to ni šokantno in smešno.



OSLO, 31. AVGUSTA

Petra Gajžler

Joachim Trier, mladi norveški režiser rojen na Danskem v filmski družini, je že s filmom *Repriza* (Reprise, 2006) nakazal, da njegov sodobni tematski fokus leži v eksistencialnih in z identiteto povezanih problemih mlade generacije višjega srednjega razreda, iz katere izhaja tudi on sam. Tej temi sledi tudi v svojem drugem, v Cannesu nagrajenem filmu *Oslo, 31. avgusta* (Oslo, 31. avgust, 2011), kjer na realističen in čustven način prikaže enodnevni izhod narkomanskega odvisnika Andersa (Anders Danielsen Lie¹), ki sicer preživlja zadnje tedne zdravljenja na

podeželju v komuni. Tekom dneva srečuje stare prijatelje in opravi intervju za službo, ob tem pa se ne more otresti občutka, da je zavozil svoje perspektivno življenje in pri 34. letih ostal brez vsega, zaradi česar ne vidi več poti naprej. 31. avgust tako ne pomeni samo zadnjega dne kopalne sezone v Oslu, za Andersa je to predvsem zadnji dan njegovega življenja.

Anders je inteligenten, talentiran pisec in v zadnji sceni lahko ugotovimo, da tudi glasbenik. Prihaja iz premožne družine, kjer se po njegovem pripovedovanju nikoli niso pogovarjali o osebnih odnosih, prav tako pa mu niso omejevali svobode. Lahko je torej počel, kar je želel, kar je tudi sam skozi no-

tranji monolog izpostavil kot problematično. Kombinacija finančne preskrbljenosti in permissivne vzgoje v kapitalistični družbi potrošnje ter reklamiranja užitka na vsakem koraku, ki nikoli ni potešen, kar povzroča iskanje zmeraj novih zadovoljitev, so verjetno prispevale k padcu Andersa v ekscesiven začaran krog drog, alkohola in promiskuitete, ki za trenutek potešijo vedno znova nastajajoče želje. *Post festum* se Anders tudi vsega tega zaveda, vendar pa mu samorefleksija ne pomaga pri njegovi čustveni otopelosti, ki jo je prej zakrivala otopelost s kemičnimi substancami. Po neprespani noči pred svojim celodnevni izhodom Anders namreč preživi noč pri ženski, ob kateri ostane

¹ Anders Danielsen Lie je v resničnem življenju doktor medicine in talentiran glasbenik, ki je že drugič zaigral v Trierjevem filmu, čeprav ni poklicen igralec.

prazen, kar ga navda s tesnobo. Zateče se k bližnjemu jezeru, kjer si po vzoru Virginie Woolf v žepe natlači kamne in se poskuša utopiti, vendar neuspešno.

Zadnji dan avgusta v norveški prestolnici doživljamo skozi oči glavnega protagonista. Anders svoj enodnevni izhod najprej izkoristi za obisk prijatelja Thomasa (Hans Olav Brenner), s katerim sta včasih skupaj hodila na zabave. Thomas je v tem času postal družinski človek, vendar pa se na trenutke zdi, da ga to življenje na osrečuje, ampak da sledi družbenim normam in pričakovanjem, ki bi jim naj sledil zaposlen mlad človek. Njun pogovor je globok in intimen, takšno kot je tudi njuno prijateljstvo. Prizor njunega pogovora, v želji čim bolj realistične reprezentacije, deluje spontano in naravno, kar lahko pripišemo pretežni uporabi prenosne kamere, ki jo v takšne namene občasno uporablja tudi režiserjev daljni sorodnik Lars von Trier. Prenosna kamera, ki se je kot slogovno orodje razširila iz dokumentarističnih *direktnih* filmov tudi na igrane filme², omogoča režiserju fleksibilnost in veliko večjo svobodo gibanja, kar je pomembno predvsem pri delu z igralci. Na tak način lahko ujame nepričakovane elemente njihove igre. Z uporabo bližnjih in velikih planov obraza poudari in poveča intenziteto, ekspresijo in avtentičnost Andersovega psihičnega stanja in tesnobo ob srečevanju ljudi iz svoje preteklosti, ki delujejo kot stigma, ki se vleče iz preteklosti v sedanost in ga pod svojo težo bremeni kot težak kamen. S tem, ko režiser ujame čustvene izraze na njegovem obrazu, tudi tiste, ki se morda ne izražajo zavestno in so toliko bolj pristni, poveča identifikacijo gledalcev z njegovim likom, ki sicer ni zlahka dosežena. Andersov lik namreč pri publikli sproža ambivalentna čustva. V nas vzbuja simpatijo in empatijo, hkrati pa mu zamerimo brezvoljno vdanost v usodo in pasivno sprejetje interpelacije v subjekt odvisnika, ki je izvedena do samo-uničevalnega konca. Zdi se namreč, da se Anders pod pritiskom srečanja s prijatelji iz obdobja zasvojenosti, ki obujajo spomine iz njegovega odvisniškega obdobja, počuti izoliran in oddaljen, saj noče več ustrezati vlogi, ki mu je bila dodeljena kot odvisniku in zaradi katere je izgubil družino in dekle. Ker življenje zanj več nima smisla in ne verjame



v nov začetek, se podvrže družbeni stigmati še za en dan in jo pripelje do klišejske skrajnosti – predoziranje.

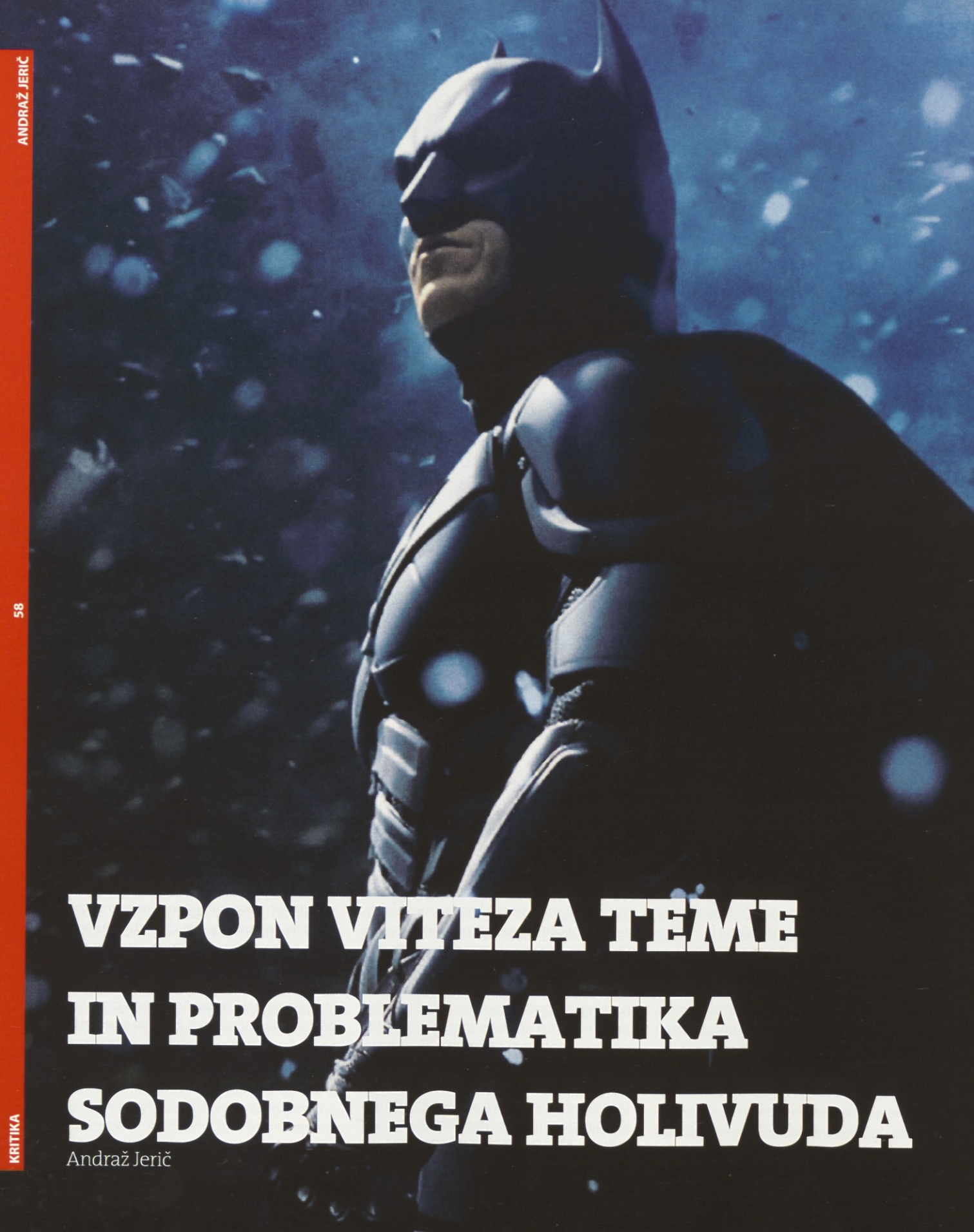
Režiser v filmu večkrat zamegli Andersovo podobo, v fokus pa postavi mestno okolico, s čimer izpostavi izoliranost in odtujenost glavnega protagonista od sveta in Osla, ki je zaznamoval njegovo mladost in obratno. To naredi tudi v zapomnljivem prizoru v kavarni, kjer z bližnjim posnetkom usmeri pozornost na njegovo uho. Osamljen Anders za mizo posluša in se hrani z zgodbami drugih ljudi, ki so tematsko na nek način povezane z njegovim življenjem.

Tako kot lahko Andersovo življenje spremljamo v določeni časovni enoti – dan, tako je skozi čas oziroma vsaj skozi nostalgичno perspektivo prej-potem predstavljen tudi Oslo. Na začetku smo priča televizijskim arhivskim podobam mesta, ki so pomešane z osebnimi posnetki režiserja in protagonista, kjer je dokumentaristični pristop podkrepljen z izpovedmi naključnih prebivalcev o tem, kakšni so njihovi spomini na Oslo, spomini pa so vizualizirani skozi podobe. Po Andersovi smrti se film konča z aktualnimi, a melanholičnimi reprezentacijami krajev v Oslu, ki so na tisti dan zaznamovale Andersove zadnje trenutke. Forma kolaža je bila tudi tradicija evropskih režiserjev 60. let, še posebej francoskega novega vala, kateremu se je Trier skozi uporabo specifičnih stilskih prijemov poklonil, s tem pa v film vnesel kanček igrivosti, ki smo ji bili sicer v večji meri priča v njegovem prvencu. V prizoru razhoda Andersa in Thomasa se je režiser poigral s kontinuiteto montaže in *jump cut* tehniko. Med kadre je vrnil kopijo enega izmed kadrov in ustvaril skok podobe, ki

prvotno daje nemiren vtis, tukaj pa funkcioniра tudi kot poudarek Thomasove zaskrbljenosti in sproži slutnjo, da je to mogoče res njun zadnji skupni trenutek. Slogovni vrhunec filma je v zaključnem prizoru, ki je posnet v enem kadru, kar je doprineslo k naraščajočemu suspenzu v končnem delu filma. Vendar pa režiser ob tem ni uporabil prenosne kamere, ki bi sicer bila idealna za kader-sekvenco zaradi svoje nerigidnosti. Statična kamera s paralelnimi premiki in vrtenjem okoli osi je namreč veliko bolje ustvarila umirjeno in spokojno vzdušje zadnjih Andersovih trenutkov, ki si s čustvenim igranjem na klavir uprizori lasten pogreb.

Trierjevi slogovni prijemi v filmu zanetijo privlačno iskrico francoskega novega vala, vendar pa se *Oslo, 31. avgusta* za razliko od francoskih filmskih revolucionarjev, za katere je film edina resničnost, sklicuje na realnost zunaj filma, saj skuša skozi film reprezentirati realne probleme neke mlade generacije. Novi Trierjev film tako zaznamuje objektivni realizem, k čemur veliko doprinese nepoklicni glavni igralec, snemanje na vsakdanjih lokacijah (stanovanja, mestne ulice) ter prenosna kamera, ki razburka ritem filma, z nenadnim približevanjem pa ujame pristne iskricе čustev. Vse to je v ravnovesju z velikimi totali mesta, kjer pride pred agonijo in trpljenjem do izraza Andersova osamljenost in izoliranost, ritem filma pa se umiri in se izteče v statičnost podob in (ne)bivanja.

2 Tipični primer tega so bili filmi francoskega novega vala, kjer so se mladi režiserji posluževali tehnične opreme, ki se je sicer uporabljala za snemanje dokumentarnih filmov.

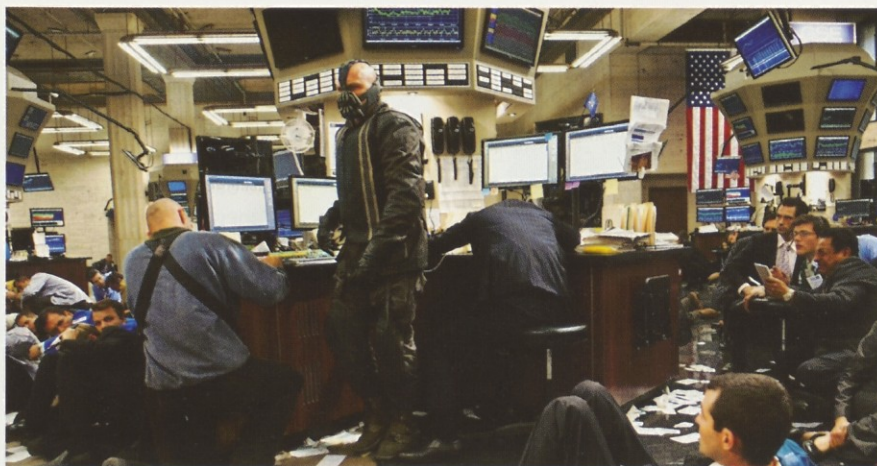


VZPON VITEZA TEME IN PROBLEMATIKA SODOBNEGA HOLIVUDA

Andraž Jerič

Ko se je leta 2005 Batman po dolgem času spet vrnil v kinematografe, je bilo občinstvo na trnih. Še posebno na trnih so bili njegovi dolgoletni oboževalci, ki verjetno niso bili tako vznemirjeni že od leta 1989, ko je Tim Burton posnel *Batmana*, enega najpomembnejših stripovskih filmov vseh časov. Stripovska tematika je takrat veljala za neresno, otročjo in zato le stežka komercialno zanimivo, kar je še posebej veljalo za *Batmana*, čigar ugled je bil še vedno pod močnim vplivom istoimenske TV-serije iz 60. let. Burton, ki je le leto poprej posnel temačen in nekoliko absurden film *Beetlejuice* (1988), je bil zato še posebej strogo postavljen pred visoka pričakovanja fenov, ki so upali, da bo tudi filmska industrija končno sledila temačnejšemu tonu *Batmana*, kakršen je bil na novo predstavljen v stripih sredi 80. let. S svojo unikatno (zdaj zanj že klišejsko, takrat pa revolucionarno) gotso neonoir vizijo mu je to seveda več kot uspelo, saj je uspeh filma odmeval tako v obisku kinodvoran kot tudi širše v pop kulturi; *Batmanov* logo je postal vseprisotna kulturna ikona, Burtonova vizija temačnega Gothama pa je bila tako prepričljiva, da se je posledično preselila tudi v stripe. Zato lahko najdemo kar nekaj vzporednic z ravnokar zaključeno Nolanovo franšizo; tudi on je bil postavljen pred podobno težko nalogo kot Burton, saj je bil po katastrofalnih Schumacherjevih eskapadah (o katerih pač ne bomo nikoli govorili) primoran filmsko vizijo *Batmana* na novo premisliti. Njegova temačna reimaginacija in fokusiranje na bolj realistično upodobitev *Batmanovega* sveta sta tako med oboževalci kot med širšo publiko požela odobravanje in pohvale. A kakor je med vizijama in realizacijama obeh režiserjev mnogo podobnosti, najdemo mnogo le-teh tudi med pomanjkljivostmi. Jasno je, da sta bila oba izredno komercialno uspešna. A zakaj je, kljub napakam, temu sploh tako? Vprašanje temeljnega pomena.

O Burtonovi interpretaciji lahko – predvsem zaradi časovne distance – govorimo že povsem faktografsko; jasno je na primer, da ni niti približno razumel izvirnega materiala, tj. ne konkretnega stripovskega kánona ne *Batmanovega* mythosa oz. ideje nasploh. Če zgolj strnemo: *Batman* pravzaprav sploh ni film o *Batmanu*, prav tako ni film o *Jokerju*, še najmanj pa je to film o njunem odnosu, ki je sicer eden najbolj dinamičnih v vsej zgodovini stripa, če ne kar pop kulture nasploh. *Batman* in *Joker* se v *Batmanu* pravzaprav



tepeta zaradi ženske. Z današnjega vidika je nekoliko težko razumeti, zakaj je bil *Batman* tako vsesplošno opevan kot temačen in resen film, ko pa je bil v resnici zgolj nadaljevanje *campy* motivike 60. let, prefiltrirane skozi oči Tima Burtona. Temačen je bil kvečjemu formalistično; fotografija, scenografija in glasba so vsekakor elementi, ki jih Burton dobro razume in je po njih tudi prepoznaven, vendar mu uide ideja, da film ne postane temačen zgolj zaradi svojega videza, ampak zaradi tematike – ideja, ki jo je po vseh teh letih razumel šele Christopher Nolan. Ta se je razumevanja tematike svojega filma lotil previdno, celo spoštljivo; njegova trilogija je ne samo postmodernističen kolaž nekaterih najpomembnejših in najvplivnejših zgodb o *Batmanu*, ampak tudi prežeta z mnogimi referencami na konkretne dogodke v *Batmanovi* zgodovini (a pustimo na tem mestu ob strani piflarske podrobnosti). Tudi z ignoriranjem vseh fantastičnih elementov njegove mitologije (že od začetka je zavračal kakršnekoli namige na raznorazne Pingvine, Mr. Freeze in podobne zlobneže, ki bolj pritičejo Burtonovim magičnim svetovom) je uspešno prenesel *Batmana* v realistično verjetno okolje – in to z odliko. A vendar, ne da bi zveneli preveč kritično, to na koncu ni dovolj. Kje torej Nolan, podobno kot Burton, vseeno zgreši?

Krivično bi bilo posplošeno reči, da so Nolanovi filmi, nasprotno od Burtonovih, potemtakem sicer vsebinsko zvesti, a zato stilistično nezanimivi. Christopher Nolan zagotovo sodi v sam vrh sodobne holivudske produkcije in ga s tem precej konkretno tudi definira. Njegove stilistične vizije torej ne gre kritizirati samo kot nekaj samostojčega ali eksplicitno izstopajočega, temveč tudi kot predstavnika nekakšne inherentne

simptomatike holivudskega mainstreama. Nolanov problem je v prvi vrsti ta, da ravno zaradi formaliziranega stila k prej omenjeni dobro pripravljeni tematski podlagi v resnici sploh ne more pravilno pristopiti. Če se v pričujoči kritiki vseeno osredotočimo le na širše zastavljene temeljne elemente režije, ne pa na konkretne tehnične (o Nolanovih scenarijskih, montažnih in dramaturških sposobnostih je bilo že mnogo zapisanega), si moramo najprej ogledati njegovo trilogijo v celoti.

Konstanta serije modernega *Batmana* naj bi bila ta, da so ljudje v svojem bistvu vsekakor dobri, vseeno pa potrebujejo nekoga, ki bi jih obvaroval pred zlom in jih kot svetilnik vodil v boljše čase. Kakorkoli se nam zdi ta ne povsem jasna premisa naivna in pokroviteljska, če ne kar malce totalitaristična ali celo religiozna, jo Nolanu, vsaj zaenkrat, še dopustimo. V prvem delu trilogije (*Batman: Na začetku* [Batman Begins, 2005]) je *Batmanova* naloga ta, da svoje do dna skorumpirano mesto obvaruje pred terorističnim napadom in totalnim izničenjem, saj verjame, da si ljudje vedno zaslužijo še eno možnost – a možnost za kaj? S tem vprašanjem nam uvodni del skuša nakazati konflikt celotne serije, a ko nam hoče Nolan v drugem delu (*Vitez teme* [The Dark Knight, 2008]) vsaj deloma odgovoriti nanj, se zdi, da pravzaprav ne ve, kaj točno želi sporočiti. V zdaj že skorajda klasičnem spopadu *Batmana* z njegovim največjim nasprotnikom *Jokerjem*, njegovim popolnim antipodom, ne razberemo le standardne dihotomije dobro/zlo; ta je pravzaprav šele sekundarnega pomena, saj gre v prvi vrsti za spopad med *Jokerjevim* Kaosom in *Batmanovim* Redom. A *Joker* vsekakor ni povsem kaotičen, saj je celoten scenarij v resnici zgrajen prav na



podlagi njegovih skrbno načrtovanih spletk. Prav tako ni povsem zloben, saj mu potemtako ne bi uspelo priti Batmanu tako do živega. Ta Nolanova idejna (ali ideološka?) inkonsistenca se izkristalizira v zaključku filma, ko se prav po Jokerjevem neuspelem eksperimentu s trajektoma, s katerim nam hoče režiser pokazati, da so ljudje (tudi kriminalci!) vendarle dobri, Batman in komisar Gordon odločita, da jim je kljub temu na koncu vendarle potrebno lagati glede smrti Harveyja Denta – vse seveda v njihovo dobro. Batmana se s tem postavi v nekakšno vlogo padlega mesije, odrešenika pod prisilo (čeprav nihče v Gothamu tega od njega sploh ne zahteva), hkrati pa bi ga naj gledalci dojemali kot pravo žrtveno jagnje.

Prav s to prisiljeno empatičnostjo Nolan nadaljuje že v samem začetku letošnjega *Vzpona Viteza teme* (*The Dark Knight Rises*, 2012): telesno in mentalno uničeni Bruce Wayne se odmakne v osamo, vse dokler ga uboga raja nenadoma spet ne potrebuje. V kolikor je bila prejšnja instalacija genialna vsaj toliko, da smo ji večino lapsusov odpustili že tekom filma, smo tokrat s kontradikcijami zasuti do te mere, da vplivajo na samo razumevanje. Ko Bane, vsaj konceptualno izredno dodelan lik, napade Gotham in si ga – pod pretvezo, da ga osvobaja in s tem vrača njegovim prebivalcem – prilasti, ostane vse do konca filma popolnoma nejasno, zakaj bi si to sploh želel (kakor je, če smo pošten, rahlo nejasno tudi v stripih, a Nolan je vsaj dokazal, da jih zna reinterpreterati), konec filma pa ne le da razočara, temveč vsakršno vsaj delno nakazano Banovo motivacijo popolnoma razveljavi. Če Bane torej ni nič drugega kot zgolj »sila kontinuitete«, je karkoli, kar smo gledali v zadnjih treh urah, sploh resnično? Zdi se, da si Nolan nasprotuje ves čas; poudarja skupnost in solidarnost med prebivalci Gothama in ju izpostavlja kot vrednoti, hkrati pa računa na to, da jih bo Banovo ustrahovanje prisililo v

to, da se obrnejo drug proti drugemu – kar tudi se. Gothamska elita je namreč prikazana kot nekaj, kar je na vsak način potrebno lustrirati, po drugi strani pa so uporniki, ki se tega lotijo, zgolj klošarski teroristi, ki živijo v kanalizaciji. In ko Bane razdira zaupanje v institucije družbenega reda (npr. v borzo), se druge institucije (npr. policija), katerih pretirani oboževalec Batman vsekakor ni, skorajda fetišizirajo. Problem pa vsekakor ni v tem, da bi Nolan zavzemal ekstremno stališče, s katerim se večina gledalcev naj ne bi strinjala; njegovi kritiki, ki ga ponekod obtožujejo že kar skrajne desničarske propagande, se motijo prav v tem, da ne zaznajo zgoraj omenjenih logičnih nasprotij. Nolan razne motivike gibanja Occupy Wall Street, francoske revolucije in še česa v resnici ne uporablja za prezentacijo splošne, enoznačne ideje – takšno moralno dialektiko, značilno za holivudsko (pa tudi stripovsko) pragmatiko, je zapustil že neke ob Dento-vi transformaciji v zlobneža. Ne, njegova stališča niso več niti črno-bela, ta moralni dualizem je zamenjala popolna moralna shizofrenija.

A to vsekakor ni kritika njegove nespособnosti ali neprofesionalnosti, saj tega gotovo ne počne po pomoti; v času, ko je politična apatija na vzponu, se zdi vseeno bolj popularno biti zaveden kot zaveden, biti apolitičen pomeni skorajda ne obstajati. Politične ideje tako s pomočjo ideoloških mašinerij, kar Holivud zagotovo je, postanejo popkulturne reference, ki v današnjem času postmoderne z lahkoto sobivajo tudi, ko se izključujejo. Nolan tako ne vidi nobenega problema v gledalcu, ki je po ogledu hkrati zagovornik linčanja bogatih in zaničevanja upornikov. Film ne ponuja ne izbire ali/ali ne kakršnekoli srednje poti – nevtralnosti Nolanovo veselje ne pozna. Na začetku smo omenili, da naj bi bil v prvi vrsti to film o Batmanu in ljudeh, ki jih varuje, vendar so tako prvi kot drugi v zgodbi povsem zapostavljeni. Batman je – tako kot v Burtonovem filmu *Batman se vrača* (*Batman Returns*, 1992) – v resnici povsem odsoten in nepotreben; to namreč ni film o Batmanu, temveč o Brucu Wayneu in njegovi odrešitvi, z mislijo, da je Batman bolj ideja kot en sam človek, pa se Nolan poigra le na hitro, šele povsem na koncu filma. Presenetljivo se prav takrat vsi dobri ljudje Gothama, o katerih govorimo že ves čas, pravzaprav šele prvič zares pojavijo, ko zamišljeno gledajo proti obzorju, se solzni objemajo med sabo in postavljajo spome-

nike Batmanu, medtem ko so se prej pet mesecev zaslepljeni ropali in topli med sabo.

Tako kot svoje like, ki so vsi po vrsti večinoma enoplastne metafore nečesa, kar se mu v tistem trenutku slučajno zdi primereno izpostaviti, Nolan torej tretira tudi svoje gledalce. A le stežka bi rekli, da to počne po nesreči, saj bi to kazalo na stopnjo nekompetence, s kakršno bi le stežka prišel do aktualne pozicije enega najuspešnejših režiserjev. Veliko verjetnejša se zdi razlaga, s katero bi lahko pravzaprav opisali celotno paradigmo sodobnega Holivuda: prej kot za neko moderno estetiko, ki bi naj bila občinstvu programske forsirana, gre za povsem shizofreno ideologijo, ki pa je – ironično – sama v resnici brez kakršnekoli ideološke podlage. Od gledalca se tako ne pričakuje več, da bi z liki čustvoval in skupaj z njimi zastopal kakršnakoli stališča (hkrati pa se mu tudi ne ponudi priložnosti, da bi zavzel nevtraln, večdimenzionalno pozicijo), temveč naj bi sledil (navidezno) naključni reakcionistični logiki in retoriki, kakršna je iz dneva v dan vse bolj prisotna tudi v našem vsakdanjem življenju.

Nolana sicer ne bi okarakteriziral kot nekakšno zlobno personifikacijo celotnega Holivuda, vsekakor pa le stežka opazujemo njegov prehod od vloge enega najobetavnejših in najbolj kreativnih avtorjev do režiserja megalomanskih projektov, s kakršnimi se Holivud identificira že vsaj zadnjih 20 do 30 let. Batman se sicer vrača na velika platna že čez dobra tri leta, saj namerava Warner Brothers (po vzoru letošnjih *Maščevalcev* [*The Avengers*, 2012, Joss Whedon, 2012]) ponovno zagnati celotno franšizo tako Batmana kot Supermana (in najverjetneje še koga) – slednji se vrača že naslednje leto v filmu *Man of Steel*, ki nastaja pod režisersko taktirko Zacka Snyderja, ki je svojo spretnost s filmi, posnetimi po stripovski predlogi, že dokazal s filmoma *300* (2006) in *Varuhi* (Wachmen, 2009). A morda se vseeno ne veselimo prehitro – novega WB *reboota* ne bo produciral nihče drug kot prav Christopher Nolan, ki bo verjetno v kolektivni zavesti kot mojster akcijskega (sploh pa stripovskega) spektakla tega desetletja ostal še kar precej časa.



MORILEC JOE

Matic Majcen

Vajeni smo že, da 76-letni ameriški režiser William Friedkin s svojimi humornimi vložki »ukrade šov« svoji filmski ekipi v javnosti. Tako je denimo lani v Benetkah na novinarski konferenci ob premieri filma *Morilec Joe* (Killer Joe, 2011) od novinarjev najprej zahteval, naj mu namesto mlačnega aplavza ploskajo s stoječimi ovacijami, nato se je ponudil, da bo zapel pasus iz ene njemu najljubših oper, seveda pa je tudi med pogovorom blestel z izjavami, kot »v resnici nimam pojma, za kaj v filmu *Morilec Joe* sploh gre«.

Friedkin že od 70. let minulega stoletja dalje velja za pravo institucijo ameriške filmske režije in v tej njegovi osebni sproščenosti lahko tudi opazovalci zgolj uživamo. Ima pa to usmerjanje pogledov nanj tudi nezaželen stranski učinek. Namreč to, da ob njem za isto mizo sedi Tracy Letts, izvrsten 47-letni scenarist Friedkinovih zadnjih dveh filmov. Letts je po *Bug* (2006) z *Morilec Joejem* stopil še stopničko višje in napisal odličen, na njegovi lastni odrski igri iz leta 1993 temelječ scenarij, pravi *page turner*, a je kot »pisatelj

v senci« odvisen od tistih redkih trenutkov preusmerjanja pozornosti, ki mu jo ob svojih akrobacijah nameni Friedkin. Vsakič namreč, ko se Friedkinovo ime ali njegova slika pompozno pojavi ob medijskih zapisih o filmu *Morilec Joe*, je to krivica, saj gre v veliki meri za Lettsov, na dialogih temelječ film, ki se ponaša s presenetljivimi, že v tekst vgrajenimi dramaturškimi rešitvami. Friedkin je lahko zgolj srečen, da ima ob sebi tako nadarjenega pisca.

Vseeno pa se Friedkin v *Morilcu Joeju* še vedno kaže kot sila mladosten režiser. Film je v vizualnem smislu poln dinamičnih izmenjav kadrov in vizualnih posegov, ki pričajo, da je kljub zavidljivi starosti še vedno na tekočem s sodobno produkcijo. Veliko avtorskega podpisa pa v njem ne bomo našli, razen v tem, da v filmu vse ženske like vsaj enkrat vidimo gole, po možnosti kadrirane zgolj od pasu navzdol, moških pa niti enkrat, s čimer se ameriški film nasploh s pomočjo institucij cenzure še enkrat več kaže kot vodič po logiki moškega poželenja. In to je temeljna

premissa filma *Morilec Joe* – kršenje etičnega čuta na vseh nivojih, tako pripovednem kot produkcijskem. Režiserjevega, ker sledi svoji šovinistični želji, protagonistovega, ker bi v svoji *white trash* podjarmljenosti kapitalizmu za denar prodal lastno mamo (in tokrat za spremembo to ni zgolj idiom!), ter tudi s strani glavne igralske zvezde filma, Matthewa McConaugheya. Ta se je iz moralno neoporečnih, romantičnih likov v preteklosti prelevil v perversnega morilca, ki ga ženske oboževalke ne bodo zlahka sprejele, čeravno je kljub prestopu z belega konja na črnega še vedno on tisti, ki drži vajeti filmske karizme v svojih rokah. Potem ko je dolga leta veljal za južnjaškega plejboja z naslovnici rumenih revij, je v zadnjem času nanizal nekaj zelo zanimivih vlog. Spomnimo na odličen, a kritiško spregledan film *Cena resnice* (The Lincoln Lawyer, 2011), h kateremu lahko z nekaj rezerve dodamo še Nicholsovo *Blato* (Mud, 2012) z letošnjega Cannesa, prihaja pa tudi Scorsesejev *The Wolf of Wall Street* (2013), s čimer nas ta Teksačan vse bolj sili, da ga začnemo jemati resno kot igralca, in napoveduje, da se bo vse bolj pojavljal tudi v resnih filmskih revijah, če je v tabloidih že povsem domač.

Morilec Joe ima zaradi navedenih razlogov priokus prepovedanega sadeža, kar mu zgolj koristi. Odličnega filma ne bi smel spregledati noben ljubitelj ameriškega krimiča, čeravno se ne uvršča v linijo avtorskega pridiha žanru, kjer denimo kraljujejo Scorsesejevi *Dobri fantje* (Goodfellas, 1990), Tarantinov *Šund* (Pulp Fiction, 1994) in *Fargo* (1996) bratov Coen. Friedkinova režiserska figura tako še enkrat več izpolnjuje zgolj skrbno premišljeno avtorsko funkcijo, ki koristi imidžu filma na vseh nivojih – Lettsu odgovarja, da se njegovo vzpenjajoče ime omenja ob legendi, Friedkinu pa je po nekaj letih zatišja lahko zgolj v korist, da lahko na novo definira podobo McConaugheya.

Denar je pri *Morilcu Joeju* vladar obeh svetov, tako tistega na filmu kot izven njega, le da se izzivov razpadajočega kapitalizma liki na filmu lotevajo zahrbtno in individualno ter zato propadejo, za kamero pa ekipno in so zato nagajeni, saj se kakovost izdelka vidi na vsakem koraku. Pri tako velikih in (potencialno) egocentričnih imenih, kakršna sta Friedkin in McConaughey, je tudi to nadvse poučna parabola.



POPOLNI SPOMIN

Zoran Smiljanić

Če primerjamo originalni *Popolni spomin* (Total Recall, 1990, Paul Verhoeven) z nje-govim istoimenskim aktualnim rimejkom (2012, Len Wiseman), deluje prvi še vedno sveže, zabavno in provokativno, drugi pa že zdaj upehano, prežvečeno in sterilno. Ne pomagajo mu ne računalniška animacija, ne orjaški proračun, niti razkošna scenografija. Rimejk je tako ploščat kot akcijski prizori iz *Vojne zvezd* (Star Wars, 1977, George Lucas), kjer tisti robo-možički v belih plastičnih oklepkih prihajajo in prihajajo in prihajajo, junaki jih pa streljajo, streljajo in streljajo.

V novi inačici Colin Farrell postreli, potolče in uniči toliko robotkov, da sploh ne skrbi-mo zanj, pač pa za eko-usodo planeta, saj bodo imeli komunalci prihodnosti ob takem kopičenju nefunkcionalnih robotkov resne težave. Še posebej ob takem pomanjkanju prostora, kot ga bodo baje imeli ob koncu 21. stoletja. Vse skupaj še najbolj spominja na računalniško igrico, kjer se junak s

streljanjem prebija iz enega na drug nivo in zamenja kup atraktivnih lokacij. Družbo mu dela seksi dobra Jessica Biel, za petami pa mu je seksi zlobna Kate Beckinsale. Kate? Ja, junakinja neusahljive franšize *Podzemlje* (Underworld, 2003-), ki si je zadala partijsko nalogo, da se bo zagabila tudi najbolj zagretim oboževalcem. Kate je seveda soproga režiserja Wisemana, ki jo nekritično tlači v vsak svoj film in (še vedno) čaka, da bo postala velika zvezda.

Film je silno skop tudi glede scenarističnih domislic in svežih idej. Čeprav se sploh nima za rimejk, pač pa adaptacijo kratke zgodbe Philipa K. Dicka *We Can Remember It for You Wholesale* (1966), se Verhoevnovega originala drži kot pijan plot, od zapleta pa vse do tretje joške pri oni animirani dami. Še največja inovacija je lik junakove žene: v originalu (Sharon Stone) se Arnie od nje loči po kratkem postopku (tako, da jo ustrelji v glavo), v rimejku pa je njeno vlogo prevzela Kate

Beckinsale, njen *screen time* je skoraj večji od Farrellovega, ves čas se pojavlja in teži v neskončnost. Saj veste: ko že mislimo, da je škripnila, se pojavi še enkrat. In še enkrat. Tolikokrat jo ubijejo, da na koncu že skoraj navijamo zanj.

Zgrešenih potez, kiksov in neumnosti kar mrgoli: poleg tega, da film zafrkne obetavno premiso, kjer je Zemlja na koncu 21. stoletja razdeljena na dve področji (Združeno britansko federacijo in Kolonijo, vse ostalo je uničila III. svetovna vojna), je zafrčkal tudi intrigantni zaplet s prodajo spominov. Pre-naseljenost in pomanjkanje življenjskega prostora sta ostali le scenografski domislici, opeharili pa so nas tudi za atraktivno potovanje na Mars. Junak se tolikokrat reši iz nemogočih situacij, da bi se smejal še James Bond. Pa vendar film ne premore niti trohice samoironije. V hudo zadrego pa nas je spravil finalni obračun, kjer se fizično pomerita glavni negativci Coahaagen (56-letni Bryan Cranston, junak serije *Kriva pota* [Breaking Bad, 2008-]) in Colin Farrell. Verjame kdo, da je priletni Cranston lahko kos energičnemu Farrellu? Prizor je videti kot bi se mladi nasilnež pretepal z betežno starko, mi pa naj bi verjeli, da je junec resno ogrožen.

No, novi *Popolni spomin* premore tudi nekaj originalnih idej, subtilno skritih med neskončne akcijske prizore. Oglejmo si dve bolj posrečeni. Prva: preden se Farrell zaplete v serijsko iztrebljanje robotov-policajev, je navaden slehernik, delavec v tovarni, ki taiste mehanične policaje sestavlja na tekočem traku. Sklepamo torej lahko, da je njegov upor posledica duhamornega, repetirajočega, izkoriščevalskega in nehumanega dela, za katero prejema le mizerno plačilo. Film tako med vrsticami sporoča, da je nečloveškemu kapitalizmu možno stopiti na prste in ga premagati, pravzaprav nas nagovarja na neposredno akcijo.

Druga: če odmislimo ves znanstvenofantastični balast, vso akcijo in spektakel, dobimo preprosto intimno zgodbo. Colin in Kate sta zakonski par brez otrok, nato se on po letih zakona odtuji od svoje žene in zaplete z mlajšo. Njena je reakcija je taka kot pri vsaki prevarani ženi: je užaljena, prizadeta in zagrenjena. Možu in njegovi ljubici se želi maščevati, sledi jima na vsakem koraku in jima greni življenje. Navsezadnje pa se mora soočiti z resnico: mož se bo poročil z mlajšo in ona mu bo rodila otroka.

Slab film, ki pa ni brez skritih adutov. Če se jih komu ljubi iskati.



Matic Majcen

Plačanci 2

Kot majhni dečki smo se v 80. letih vedno spraševali, kdo bi zmagal, če bi se z vsem pripadajočim arzenalom udarila Stallone in Schwarzenegger. *Plačanci 2* (The Expendables 2, 2012, Simon West) so zadnje upanje za kakršenkoli odgovor na te večne dileme, ki so od tedaj v naših mislih iz nekega nepojasnjene razloga postale povsem nerelevantne. Žal tudi v tem prvem sodelovanju med velikanoma akcijskega filma (no, če odštejemo tistih par sekund v prvem delu *Plačancev*) odgovora ne prejmemo, saj z izjemo enega negativca (Van Damme) prav vse legende v filmu (Norris, Lundgren, Willis, Statham) trdno držijo skupaj in prav zato ima vse skupaj prej pridih konvencije desničarskih *oldtimerjev* z nostalgичnim izmenjavanjem anekdot ter seveda tu in tam tudi s kakšnim izstreljenim nabojem. Resnici na ljubo niso vsi v tako zavirljivi formi kot pred četrto stoletja, a je še vedno očitno, da so pri stvari s srcem (predvsem veliki vodja Stallone), tako da lahko na koncu rečemo, da gre pravzaprav za zelo topele, emocij poln film. Čudna ugotovitev za krvavi akcioner, ampak resnična.

Pomanjkanje mladostniškega elana je bolj moteče na drugih področjih. Denimo v drugorazrednih digitalnih učinkih – takšno brizganje krvi kot v *Plačancih 2* dandanes vidiš že v vsaki povprečni računalniški streljačini. In če gre predvidljiva, klišejska zgodba k pravilom žanra, pa je večji očitek mogoče odmeriti ploščatosti pripovednih in scenografskih rešitev, saj se ključni prizori preprosto ne zdijo dovolj pomembni in veličini priložnosti dostojni. Pa še nekaj je ključno – nekdanji zvezdniki si nikakor ne morejo pomagati, da ne bi v podoživljanju svojih mitskih statusov zabredli v lastno parodijo. Namesto ponavljanja spletnih mitov, kakršni so tisti o Chucku Norrisu, bi lahko legendarne zgodbe o svojih likih poglobili, sprevrgli ali osvetlili iz kakšnega drugega zornega kota, kakor je to denimo storil fascinantni *JCVD* (2008, Mabrouk El Mechri). To se ne zgodi – ambicije *Plačancev 2* ne segajo niti približno tako visoko, dobimo natanko tisto, kar obljubljajo promocijske parole s plakatov in iz *trailerjev*.

Zadeva je preprosta, da je le kaj – če ste tip moškega, ki skrajno uživa v gledanju televizijske serije *Top Gear*, medtem ko ženski del družine nejevoljno pospravlja po hiši, potem bodo tudi *Plačanci 2* dober nadomestek za vse tiste nedeživate hormone in adrenalinske injekcije.



Matjaž Juren

Stari je nor

Stari je nor (That's My Boy, 2012, Sean Anders) je film o trpljenju. Intenca glavnega zvezdnika/producenta je pri tem povsem zanemarljiv dejavnik. Trpljenje gledalca, trpljenje vzpostavljene fikcije, trpljenje *auteurja* – Sandlerja samega. V mrtvaški senci holivudskih palmovcev ta trenutek najbrž ni insajderja, ki bi se studijskim interesom oziroma njihovim najnižjim scenariškim izbljuvkom podrejal bolj nesebično kot Adam Sandler.

Ni si ga težko predstavljati ujetega v modalnost upokojenke jeseni, ki ji ob zmagi na tomboli telo (morda zadnjič) preplavijo življenjski sokovi. Prav takšen je brčkone Sandler, ko v njegovo pisarno uleti studijski sel z najnovejšo, od vseh B-statistov zavrnjeno vlogo in neprijetno tišino preseka njegov »Vzamem!«. Kako bi si sicer lahko razložili genezo te njegove najnovejše slepe ulice?

Stari je nor nadaljuje Sandlerjev krčeviti oprijem gravitacijskega zakona, ne da bi pri tem, ob morebitnem otožnem pogledu nazaj, količjak popustil. Padli angel infantilne komike prav dolgo sicer ne more padati – če je eden tvojih največjih uspehov *Billy Madison* (1995, Tamra Davis), je manevrski prostor za skok k čemurkoli substancialnemu ali pa vsaj h kakšnemu izvirnejšemu »campu« hvaležno prostoren. Ampak Sandler s svojo produkcijsko hišo Happy Madison raje vztraja pri generičnem tipu komičnega kiča (*Moja nepravna žena* [Just Go With It, 2011, Dennis Dugan]; *Jack in Jill* [Jack and Jill, 2011, Dennis Dugan]; *Bucky Larson: Born to Be a Star*, 2011, Tom Brady), ki mu serijsko vali sicer precej brezvezne zlate maline.

Stari je nor »pripoveduje« o Donnyju Bergerju (Adam Sandler), ki pri 14 letih izživi hormonsko fantazijo kavsa s »ta hudo« učiteljico, rezultat ilegalne zveze pa je korpulentni sin Han Solo Berger (Andy Samberg, model iz *SNL* in *The Lonely Island*). Med hedonistično motenim Donnyjem (zopet Sandlerjeva »slaba« reprezentacija samega sebe) in Hanom pride do nekakšnih konfliktov, ampak saj ni pomembno. Narativni kozolec izpolnjuje istovetnost svoje funkcije – Sandler nanj obeša svoje grozljive »gage«, katerih raznolikost (še vedno) sega od govorjenja z opičjim odbleskom do histeričnega vreščanja.

Krog se, kakor se za komedijo spodobi, sklene pri statusu quo – tako glede dramaturškega razpleta kot glede Sandlerjeve sposobnosti popolne inercije; stanja na mestu trpljenja, razdajanja.

Morda pa intenca trpljenja kljub vsemu obstaja. Morda je Sandlerjeva filmografija mojstrski, kolosalni hommage srhljivo prilagajajočim se besedam Otona Župančiča: »Šele kadar se tvoja boleost razširi in združi z bolečino naroda, človeštva, takrat poj o nji. Sicer si smešen in to po pravici.« In Adam Sandler res ni smešen ...



Taking me to a place like this is as exciting to me as saying, "Let's fuck."

Rancière o¹ Langovem *Ko mesto spi* (While the City Sleeps, 1955):

»Režija torej poudarja analogijo med prizorom zapeljevanja in prizorom umora. Vprašati se moramo torej, v čem je razlika. Odgovor, ki nam ga vizualno servirajo omenjeni kadri, je preprost: razlika je v tem, da Mobley najde ustrezno zaporedje, ustrezno

shemo premikanja med besedo, pogledom in rokami. Nasilnost rok lahko namreč dobro uporabimo, primemo vrat samo z eno roko, medtem ko drugo ovijemo okoli pasu; oči lahko zapremo, namesto da jih izbuljimo ali z njimi zavijamo; uporabimo lahko vulgarno govorico in opolzke šale namesto mutastih napisov z rdečo šminko. Skratka, kakor nam pokaže Mobley – ko gre za ženske, obstajajo stvari, ki jih je treba reči in narediti, izvršiti v pravilnem vrstnem redu in ob pravi priložnosti. Za to pa ni treba biti posebno rahločuten.

Delujeta lahko tudi drža in intonacija moškega, ki je spil nekaj kozarcev preveč. Samo za eno stvar moramo poskrbeti že v izhodišču: odreči se moramo položaju očkovega sinka – v slogu Walterja Kyna – ali maminega sinka – v slogu Roberta Mannersa. Odreči se moramo odvečnemu vprašanju: ali smo taki, kot so želeli naši starši? To je cena, ki jo moramo plačati za dobro izhodišče, za dobro shemo premikanja, skratka za to, da postanemo dobri behavioristi in ne psihoanalitični fotoroboti.«

1 Rancière, Jacques: *Kinematografska pripoved*, stran 56. Prevod: Katja Kraigher, Nil Baskar. Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, 2010, Ljubljana.

Dragi Travis,

problem niti ni v tem, da simpatiji rečeš: »Fukajva.« Bolj gre za to, da taka izjava potrebuje ustrezen tajming, pravilno shemo kretenj in intonacije. Če namesto tebe to storijo mutasti podnapisi sexploitationa, sploh če se ta imenuje *Jezik ljubezni* oziroma *Švedski priročnik za mladoporočence* (Ur kärlekens språk, 1969, Inge Ivarson), potem ne moreš pričakovati, da se bo večer iztekkel z ognjemetom. Ni kaj, treba se bo organizirati. In res je že skrajni čas, da nehaš pisati staršem.

Rad te ima tvoj starejši brat,
Ekran

EKRAN

Revija za film in televizijo



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

Naslednji dvojni Ekran izide 3. oktobra!

MALA RUBRIKA GROZE: Novi frankofonski horror

FESTIVALI: Benetke, FSF

BLIŽNJI POSNETEK: Vittorio Taviani

TELEVIZIJA: Domovina

GLASBA: Bojan Adamič

Ekran lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo preprosto naročite. Cena za 6 dvojnih številk znaša le 30€ + poština (poština za 6 številk 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 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 2006-2009 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred, letnik 2010 in 2011 pa za ceno 20 EUR. Naročila na info@ekran.si.

7.9.

ROMA GASIOROWSKA-ZUMAWSKA
MACIEJ STUHR
KATARZYNA ZIELINSKA
TOMASZ KAROLAK
AGNIESZKA DYGAŃ
PIOTR ADAMCZYK
KATARZYNA BILAKIEWICZ
PIOTR MALASZYŃSKI
AGNIESZKA WAGNER
BOLESŁAW MALAJUKAT
BOLESŁAW TYSZKIEWICZ
LEONARDO PIETRASZAK

Pisma Sv. Nikolaju



MLADINA

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

več kot 230 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: mladina.si/trgovina

920123374,8

COBISS

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2012

»Film vedno pride na pravi naslov, pa naj bo viharen, maščevalen ali le zasoljen.«

Marcel Štefančič, jr.

14.9.



21.9.



28.9.



Mladina + DVD:

7,80 EUR



Vsi štirje DVDji v spletni trgovini www.mladina.si:

20,00 EUR



Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vsi štirje DVDji:

16,00 EUR

MLADINA

DEMIURG
& Company

FIVA

DEMIURG

DVD
VIDEO

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