

Ekran

Revija za film in televizijo



Letnik II / julij-avgust 2014 / 5€

BLIŽNJI POSNETEK

Daniel Wu, Christian Frei

FESTIVALI

Cannes, Oberhausen, Linz

KALIBER 50

Nepozabne filmske požrtije

ESEJ

Ben Wheatley in zlom Britanije

TELEVIZIJA

Podpredsednica in politična satira

MAŁA RUBRIKA GROZE

40 let Teksaškega pokola z motorko



Film pod zvezdami
Letni kino na Ljubljanskem gradu
Kar šest predpremier!

od 24. julija do
16. avgusta



Šund
Quentin Tarantino
Leto kina: ob 20. obletnici kultnega filma.

samo
25. julija
na Filmu pod
zvezdami



Dva obraza januarja
Hossein Amini
Z Berlinskega festivala v Kinodvor.
Predpremiera 2. avgusta na Filmu pod zvezdami!

od
14. avgusta
v Kinodvoru



Dva dneva, ena noč
Jean-Pierre in Luc Dardenne
S Canskega festivala v Kinodvor.
Predpremiera 13. avgusta na Filmu pod zvezdami!

od
21. avgusta
v Kinodvoru

Kinodvor. Mestni kino.
www.kinodvor.org

LE
TO
KI
NA



"ONE OF THE TOP FIVE
COOLEST HORROR/SCI-FI FILM
FESTIVALS IN THE WORLD"
MOVIEMAKER MAGAZINE

WWW.GROSSMANN.SI

Grossmann 10

FESTIVAL FANTASTIČNEGA FILMA IN VINA, 15. - 19. JULIJ, 2014. LJUTOMER, SLOVENIJA

UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: Nacija in lokacija
RAZGLEDNICA	3	Marija Zidar: Krvno maščevanje
FESTIVALI	4	Matic Majcen: 67. Cannes
	7	več avtorjev: 67. Cannes – naj 5 filmi
	8	Katja Čičigoj: 14. goEast, Wiesbaden
	10	Katja Čičigoj: 60. Oberhausen
	13	Bojana Bregar: 11. Crossing Europe, Linz
	16	Matevž Jerman: Nočni (p)ogledi v Linzu
	18	Peter M. Jarh: EMAF, Osnabrück
POSVEČENO	21	Tina Poglajen: Dokumentarna produkcija AGRFT
FOKUS	24	Sabina Žakelj: 1, 2, 3, snemaj v SLOVENIJI
	28	Alenka Pirman: Po poteh filma Na svoji zemlji
	31	Milan Ljubić: Filmski velikani v Zagrebu
BLIŽNJI POSNETEK	32	Matic Majcen: Daniel Wu
	36	Gorazd Trušnovec: Christian Frei
ESEJ	40	Dušan Rebolj: Ben Wheatley in zlom Britanije
KALIBER	50	Zoran Smiljanić: Nepozabne filmske požrtije
MALA RUBRIKA GROZE	58	Dejan Ognjanović: 40 let Teksaškega pokola z motorko
TEHNO	62	Tina Bernik: Interaktivna drama The Walking Dead
TELEVIZIJA	64	Tina Poglajen: Podpredsednica in politična satira
IN MEMORIAM	68	Jože Dolmark: Alain Resnais
KNJIGARNA	70	Andrej Gustinčič: Beg v stvarnost
KRITIKA	72	Primož Krašovec: Postaja Fruitvale
	74	Anže Okorn: Locke
	76	Nina Cvar: Tir
	77	Ana Jurc: Kongres
	78	Bojana Bregar: Joe + Blue Ruin
	80	Matjaž Zorec: Michael Kohlhaas
NA SPOREDU	82	Ana Jurc: Sosedi
	82	Matej Budin: Poti
	83	Nika Jurman: Bekas
	83	Urban Zorko: Trgovinica za samomore
NAJBOLJ BRANA STRAN	84	Čarobna mora

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

Programski sklop »Možnosti za izboljšave v slovenski filmski industriji«, ki bo v rubriki Fokus v nadaljevanjih izhajal do konca leta 2014, je sofinanciran s strani Ministrstva za kulturo RS.

Nacija in lokacija

Gorazd Trušnovec

»Moraš definirati, kaj delaš, svoje stališče, v bistvu moraš biti radikalen – tam zunaj je toliko drugih, ki jih zanimajo podobne stvari kot tebe,« je v pogovoru, ki ga objavljamo v središču *Ekrana*, povedal švicarski dokumentarist Christian Frei. V intervjuju smo se ves čas gibali okrog vprašanj, vezanih na razmerje med etiko, estetiko in tehnologijo avdiovizualne produkcije in reprodukcije, pri čemer je Frei zatrdil: »Na ravni tega, kar je pri dokumentarjih fascinantno, se vse razvija precej počasi. Umetnost filmskega ustvarjanja se ne spreminja tako radikalno, kot mislimo.«

Intervju se sicer neposredno ne navezuje na fokus tokratne številke, vendar sta izpostavljena citata dovolj pomenljiva, da lahko z njima začnem uvodnik v tokratno, poletno številko *Ekrana*. Do konca letošnjega leta bomo v vsebinskem fokusu revije, poimenovanem »**Možnosti za izboljšave v slovenski filmski industriji**«, obravnavali različne vidike aktualnega stanja domače filmske produkcije in reprodukcije, izpostavljali primere dobre prakse (predvsem v naši sosesčini), ter, kot navaja naslov, opozarjali na možnosti za izboljšave.

V skladu s pričakovano poletno obarvanostjo revije začnemo z obravnavo uporabe, obiskovanja in trženja filmskih lokacij, torej nadaljujemo s temo, ki smo jo vsebinsko že načeli pred dvema letoma.

Pogledali smo, kaj je bilo na tem področju postorjenega oziroma kaj se je spremenilo. Pri čemer lahko ugotovimo, da se kljub nekaj pozitivnim premikom lahko pri nas še vedno pohvalimo bolj z naravno danostjo – torej s tistim, za kar nimamo kot nacija pač praktično nikakršnih zaslug – kot z infrastrukturo, ureditvijo, spodbudnim poslovnim okoljem in z vsem tistim, kar naj bi omogočilo in olajšalo pogoje produkcije, promocije in filmskega ter s filmom povezanega trženja naravnih dobrin. »*We Are The Nation On The Best Location*,« je že v naslovu svoje komično-provokativne predstave zapisal Andrej Rozman Roza, ampak to pač dandanes – tudi če njegovo ironično besedno igro vzamemo za hipec zares – ni dovolj. Podobnih filmskih nacij, polnih odličnih lokacij, je tam zunaj ogromno, če parafraziram Christiana Freia, in od tega, da si zgolj simpatičen, se pač ne da živeti, tega se ne da tržiti in na ta račun, kot lahko iz dneva v dan bolj neposredno ugotavljamo, krediti pač ne prihajajo.

Tu bi lahko nadaljeval z opisovanjem atmosfere deziluzije, ki že lep čas vlada pri nas, in ki je bila pravzaprav moto uvodnika v prejšnjo številko. A bi se raje navezal na Freieva citata, in sicer, da se umetnost filmskega ustvarjanja ne spreminja tako radikalno, kot mislimo, ter da je tam zunaj toliko drugih, ki jih zanimajo podobne stvari

kot tebe. Morda je pa v jedru opisanega prevladujočega vzdušja razočaranja prevzaprav (nezavedna?) ugotovitev, da nismo tako zelo drugačni od drugih, da biti na odlični lokaciji ni prav nič izjemnega, da se realnost in svet ne bosta prilagajala našim pričakovanjem, še posebej ne zato, ker naj bi bili po lastnem prepričanju tako prisrčni in izjemni. Država je po letih obstoja že nekaj časa nazaj opravila z najstniškim obdobjem in v tem smislu bi bilo dobro, da se nacija, ki se je odločila za trenutno državno obliko ureditve, začne odraslo soočati z dejanskostjo in njenimi zakonitostmi, namesto da uporablja infantilno trmoglavljenje kot sredstvo za patološki umik pred težavami. Za njihovo rešitev namreč ni potrebno na novo izumljati celotnega raketnega inženiringa, pač pa je mogoče pozitivne primere z nekaj konsenza in koordinacije (morda je pa osišče težav prav v nerazumevanju teh dveh pojmov) z lahkoto širše aplicirati.

Aja, pa v tej številki v skladu z aktualnim dogajanjem tudi ne spreglejte esejistične obravnave politične farse in satire na televiziji in filmu. Čeprav se boleče zavedamo, da je na tem področju pri nas nemogoče tekMOVATI z vsakdanjo resničnostno produkcijo ...

Krvno maščevanje

Marija Zidar, foto: Latif Hasolli

MARIJA ZIDAR



»V Svetem pismu piše, da so sina Božjega prodali za ceno ene živali. Če torej Petru Ademiju oprostim kri svoje hčere, ker mi je plačal v denarju, kaj sem storil?«

Gezim Papekaj, oče deseterice otrok iz odročne severnoalbanske vasi Lekbibaj, se za mizo nagne proti škofu Avgustiniju. Sosed, s katerimi je v krvnem maščevanju, so mu pred nedavnim ubili hčer; strel je bil namenjen Gezimu, pomotoma ga je prestregla 17-letna Gjyste. »Postal sem Juda Iškariot, ki je svojo hčer Ademiju prodal kot kravo. Bog takih dejanj ne dovoljuje. Bil bi pogubljen.«

Škof Avgustini, ki se vsako poletje s svojim črnim terencem vozi po najodročnejših delih škofije Sap, izgublja teološko razpravo. K Papekajem je prišel z namenom pomiritve krvi med družinama. Je pod pritiskom. Če ne uspe, mora za njim priti nekdo z višjo avtoriteto. Nadškof. Ali papež.

»Ne, ne, ni vse tako ...,« pripomni tiho, zardel. V Skadru skupina Italijanov iz albanske nevladne organizacije Janez Pavel XXIII z megafonom protestira proti krvnim maščevanjem. Meščane pozivajo k spravi s preprostimi, doma narejenimi plakati. So ena izmed vsaj dvajsetih nevladnih organizacij, ki se v mestu z visoko brezposelnostjo med mladimi ukvarjajo s problematiko krvnih maščevanj in zagotavljajo delovna mesta. Velik problem povsod postane velik posel. To je nekaj prizorov, ki jih je v objektiv ujela

kamera kosovskega direktorja fotografije Latifa Hasollija za dokumentarni film o albanskem krvnem maščevanju, ki nastaja v slovensko-kosovski koprodukciji (Tramfil Films, Slovenija, in Dera Film, Kosovo).

Dokumentarec zavrača stereotipe o albanskih krvnih maščevanjih, eni najbolj razvpitih, a najmanj razumljenih praks tega naroda. Albansko običajno pravo in *kanun* s 500-letno zgodovino sta bila nekdanje genialne nadzorniki socialnega življenja, saj Albanci stoletja niso imeli lastne države in običajnih regulatornih institucij družbenega življenja. Z izjemno družbeno

ritualizacijo sta preprečevala potencialno neomejeno nasilje med klani in v primeru umorov vsem ostalim članom družbe, razen morilcu, omogočala normalno življenje.

Komunistična diktatura Enverja Hoxhe je krvna maščevanja z radikalnimi kaznimi skoraj iztrebila. Vendar so se začela po letu 1990 v pravni praznini in nedelujoči albanski državi znova pojavljati – a v pervertirani obliki. Umori večinoma ne sledijo več albanskemu običajnemu pravu. V številnih sporih gre za spore za zemljišča, ki so po padcu komunizma izjemno slabo regulirana, spori pa zaradi počasnih ali nedelujočih sodišč težko rešljivi.

Tema albanskih krvnih maščevanj je v zadnjem desetletju postala vznemirljiva za zahodne medije, a je večinoma eksotizirana, površno raziskana in stereotipizirana. Sliko Albanije kot države maščevanj so začeli širiti tudi sami Albanci. Nekatere nevladne organizacije so mešetarile s potrdili, da so posamezniki ali družine v krvnem maščevanju, in so Albancem omogočale azil. Zaradi zlorab so začele Belgija, Švedska in Francija ter nekatere druge evropske države albanske azilante vračati v Albanijo.

Dokumentarec sledi dvema zgodbama krvnega maščevanja, ruralni in urbani. Sodobnih albanskih krvnih maščevanj ne raziskuje kot nerazumljive eksotične tradicije, ampak kot del procesa modernizacije albanske družbe.





V DOBREM IN SLABEM

67. Mednarodni filmski festival Cannes (14.-25. maj 2014)

Matic Majcen

»... da me boste bolje razumeli.« Asia Argento

V Cannesu je nekatere stvari treba jemati kot samoumevne. Klientelizem, nepotizem, elitizem, dvojni standardi, zakulisno lobi-ranje in podobne spletke so običajne na festivalu, katerega program mediji opisujejo s krasno nevtralno besedo za vse te čudovite lastnosti – *konserватiven*.

To, da so avtorice v programu premalo zastopane, še zdaleč ni glavni problem can-

skega festivala. Slednji je letos vsaj poskušal popraviti ta vsesplošen problem filmske industrije, ko je na delo povabil večinsko žensko žirijo, ki naj bi izbiram nagrajencev dala malce drugačno senzibilnost. Bolj zaskrbljujoč problem je, do katere točke sta direktor in programski selektor pripravljena braniti prisotnost uveljavljenih (recimo kar veteranskih) imen in dominantnih nacionalnih industrij v tekmovalnih sekcijah. Lep letošnji primer: *Misunderstood* (Incompresa, 2014) Asie Argento. Vsi vemo, da je Argen-

tova jr. *nekogarsnja* hčerka in da glede na njeno odraščanje pod okriljem zvezdniške kulture pač prijateljuje s slavnim igralcem/igralko ali dvema – s Charlotte Gainsbourg, recimo. Kot takšni ji financiranje in ustvarjanje lastnih filmov ne predstavlja problema (Sofia Coppola bi znala še največ povedati na to temo). Pa to pomeni tudi, da so samoumevne uvrstitve v program prestižnih filmskih festivalov, kakršen je canski? Če bi bil film res dober, bi še šlo, namesto tega pa je *Misunderstood* film, ki kaže na tako

skromno režisersko znanje, da bi se veliko udobneje počutil na kakšnem lokalnem festivalu dijaškega filma kot na največjem filmskem festivalu sveta. In še huje – gre za skrajno egocentričen film, ki ga je Argentova posnela – o sebi. Na koncu te avtobiografske ekskurzije v otroštvo sporoči: »Vsega tega vam ne pravim zato, da bi se vam smilila, ampak samo da me boste bolje razumeli. In morda boste potem malce bolj prijazni do mene.« Odkrito rečeno: *Misunderstood* je amaterski zmazek. Vseeno pa so zvezdniške povezave filmu priskrbele vidno mesto v sekciji *Poseben pogled* ter premiero pred občinstvom, ki mu je namenilo nič manj kot stoječe ovacije. Verjetno edina projekcija, na kateri sem po koncu filma pogledoval po občinstvu, da bi videl, kdo je pripravljen ploskati ... »temu«.

»Kdaj bom posnel kakšno komedijo? Saj že vso kariero ne snemam nič drugega!« David Cronenberg

Dobro, to je plat, ki bo v Cannesu hočeš nočeš vedno prisotna. Nasploh pa letos ta festivalska strategija v celoti gledano razen osamljenih kiksov ni pustila resnejših posledic. Najprej sicer ni bilo videti tako, še posebej ko so se začele širiti skrajno negativne govorice o otvoritvenem filmu **Grace Monaška** (*Grace of Monaco*, 2014, Olivier Dahan). Izkazalo se je, da gre za načrtno ustvarjeno negativno kampanijo, vendar film še zdaleč ni takšna polomija, za kakršno jo je razglašal del britansko-ameriških medijev. Nekateri so v svojih nizkotnih strategijah šli celo tako daleč, da so v svojih člankih citirali osamljen kritični stavek iz sicer pozitivne recenzije, samo da bi film prikazali v slabi luči. Kljub temu, da *Grace Monaška* ni poseben presežek, pa se je na koncu izkazalo, da je ta odprla edicijo festivala, ki je prikazal kakovostno najbolj soliden program v zadnjih letih, saj v njem ni bilo večjih razočaranj, sicer tudi ne neverjetnih presežkov, so si pa zato dobri filmi sledili v vseh sekcijah.

Kar se tiče vrha, je bila dilema pri nagradah na koncu zgolj ena: ali Dolanov **Mommy** (2014) ali Ceylanov **Zimsko spanje** (*Kis uykusu*, 2014). To, da se je žirija odločila za slednjega, lahko vidimo kot že skorajda dolgočasno pričakovano potezo. *Zimsko spanje* je še eden v vrsti sila počasnih, a zelo suverenih filmov turškega mojstra, medtem ko *Mommy* dejansko daje vtis nekega preloma. Najprej



Maps To The Stars

vsekakor avtorskega, saj gre za najbolj drzen in navdahnjen film Xaviera Dolana doslej, ki nosi tudi poseben generacijski pomen. *Mommy* se namreč kaže kot zanosa poln manifest iPhone generacije, film, na katerega je bolj kot standardni art film kanon vplival Cameronov *Titanik* (*Titanic*, 1997), in je bolj kot z modernistično senzibiliteto prežet s popularno kulturo, denimo *Oasis in Lano Del Rey*. To v kontekstu resnejših nagrad seveda že vnaprej intuitivno zveni narobe in žirija, katere člani po starosti niso niti blizu Dolanu – Ceylanu pač –, se je seveda odločila za *Zimsko spanje*. Ostal je priokus, da je imela žirija priložnost ustvariti nekaj novega, večjega, že skoraj novovalovskega, tako pa smo pristali pri *business as usual*.

Drugje so bile odločitve logične. Leighov **Mr. Turner** (2014) je bil že od drugega dne festivala eden odkritih favoritov in nagrada Timothyju Spallu za najboljšega igralca v vlogi kariere je povsem zaslužena. Leigh je ubral izredno miren pristop k biografskemu filmu, ki značaj portretiranja gradi preko detajlov – govornih, telesnih, scenografskih, zgodovinskih. Film v prvi polovici komajda ponudi kakšno oprijemljivo temo, potem pa se v drugi polovici razživi in na subtilen način odpre tematiko odnosa med umetnostjo in zgodovino ter umetnikove odgovornosti do družbe.

Neke vrste presenečenje je z **Maps To The Stars** (2014) ponudil David Cronenberg. Za avtorja *Kozmopolisa* (*Cosmopolis*, 2012) je to vsekakor korak v drugo smer. *Maps to the Stars* deluje kot delo nekoga, ki se je odločil nadgraditi Schraderjev *The Canyons* (2013) v bolj neposredno ter bolj zabavno filmsko delo. Cronenberg v filmu na vsakem koraku

brije norce iz holivudske zvezdniške mašinerije, ki proizvaja izprijene osebkke, še bolj pa je zanimiva igra narativnih kodov znotraj filma. *Maps to the Stars* bi namreč zlahka bila dokaj konvencionalna ameriška komedija, a režiserski veteran vsakokrat, ko se pripoved vpelje v nek pričakovani *mainstreamovski* tok, le-tega prekine kot kakšen amater B-filma, ki se šele uči filmskega jezika – le da je tukaj to povsem namenska strategija upora proti Holivudu, ki torej ni samo identitetni, temveč tudi narativni.

Film, za katerega je bilo jasno, da ne bo razočaral, je **Foxcatcher** (2014, Bennett Miller). Ne le zaradi režiserja, ki postaja eden najbolj zanesljivih avtorskih imen v ameriškem filmu, temveč ker se v njem odvije tudi radikalna žanrska preobrazba Steva Carella. Slednji je šel po poti Jima Carreyja iz 90. let in je v *Foxcatcherju* našel svojega Trumana. Zgodba je tu povsem resnična, Carellov lik je kvazi rokoborski trener slovite kemične družine Du Pont, čigar kompleksen značaj nudi izredno hvaležno gradivo za razvoj likov na velikem platnu. Gre za precej umirjen film, ki bi morda utegnil imeti težave s spektakla navajenim ameriškim občinstvom, a ko ga bodo *nahajpali* z nominacijami in nagradami, se bo že prijel tudi onkraj luže.

Dva filma, ki pripadata evropski levici, sta se tokrat izkazala za precej povprečna, in tudi na platnu kažeta, v kakšnih težavah je ta hip ta ideološki spekter. **Jimmy's Hall** (2014) Kena Loacha je dokaj konvencionalna zgodovinska drama, ki bi bolj kot v kino spadala v televizijski program. Zgodba o irskem uporniku Jimmyju Graltonu hodi po pričakovani poti in ob zgodovinski lekciji ter motivu boja za svobodo ne nudi kakšnih posebnih



Zimsko spanje

presenečenj. Primerljivo nefascinanten pa je tudi **Dva dneva, ena noč** (Deux jours, une nuit, 2014) bratov Dardenne, ki še vedno sledita svojemu preizkušnemu receptu socialnega realizma, podprtega s kamero »iz roke« in plan-sekvencami, ki dajejo njunim podobam prepoznaven podpis. V glavni vlogi odpuščene delavke se tokrat znajde Marion Cotillard, kar ni preveč posrečena poteza, saj je kljub siceršnji vrhunskosti te igralki težko odmisлити dejstvo, da gre za divo, katere solze v filmu niso pristne. Gre za staro lekcijo zgodovine filma – če se greš realizem, mu sledi na vseh ravneh, tudi pri izbiri (ne)igralcev. Loach in brata Dardenne kažeta, da je levica pod neoliberalnimi pritiski tudi na filmu preveč prepričana v svoj prav, da bi sploh želela razmišljati o izhodiščnih točkah svoje argumentacije, kajti v obeh delih je že vse vnaprej jasno, na kocki v teh dveh filmih ni prav ničesar. Loacheva jeza nad filmskimi kritiki, ko naj

bi po njegovem morali filme, ki se borijo za družbeno dobro, že vnaprej prepoznati kot dobre, še najmanj pripomore h kakšnemu izboljšanju njihove kakovosti.

»Nihče noče gledati štiriurnih filmov, ko pa ta isti film razrežeš v štiridelno mini serijo, pa vsi norijo, da bi jo gledali v enem kosu.«
Quentin Tarantino

Na festivalu je bila letos za občutek slabša udeležba kot v preteklih letih. Dvorana za tiskovne konference je bila pogosto na pol prazna tudi na nekaterih odmevnih filmskih predstavitvah. Pregovorno najbolj obiskani prvi vikend je občutno izstopal po vzdušju in količini ljudi, ki so prišli v Cannes, med tednom pa je znalo biti mesto ob večerih presenetljivo prazno. Za odmevnost festivala v svetovnih medijih sta ob nesojenem srečanju Stewart-Pattinson dejansko poskrbela dva spremljevalna dogodka: prihod celotne

ekipe **Plačancev 3** (The Expendables 3, 2014, Patrick Hughes) v vojaških tankih (ruske izdelave!) na tiskovno konferenco v hotel Carlton in na koncu festivala še brezplačna projekcija na plaži ob 20. obletnici filma **Šund** (Pulp Fiction, 1994), ki so se je udeležili Quentin Tarantino, Uma Thurman in John Travolta, kar je bila tudi edina 35-mm projekcija na letošnjem festivalu. Zaradi tega dogodka je festival ostal brez tradicionalnega zaključnega filma, zato pa je bila Tarantinova tiskovna konferenca spektakel zase – prava lekcija iz filma na Tarantinov način. Res je, da se Tarantino v svojih izjavah tipa »smilijo se mi režiserji, ki ne morejo gledati svojih filmov« ne zaveda svojih privilegiranih finančnih in kadrovskih okoliščin, s čimer se njegov govor kaže kot utelešenje dominantnega zahodnjaškega diskurza, a Tarantino je na tem dogodku ponudil toliko prepričljivih ekskurzov v filozofijo filma, da vsaj v njegovem primeru aroganco oprostimo. Tu so bile besede o smrti filma, Leoneju kot predhodniku MTV-ja, o lestvici najbolj vznemirljivih režiserjev ta hip. In da, obetamo si lahko **Kill Bill: The Whole Bloody Affair**, poleg tega pa bo še **Django brez okovov** (Django Unchained, 2012) zaživel kot mini serija. Zaključek festivala s Tarantinom se je izkazal za zadetek v polno, Cannes pa je s tem pokazal, da je zanašanje na preizkušena imena v dobrem in slabem včasih le pozitivno. V ediciji, ki je kot celota v kakovostnem smislu ponudila toliko dobrega kot letošnja, so vsi na začetku naštetih negativni vidiki kar nekako izhlapeli. Brez dvoma samo do naslednjega leta.



Mr. Turner

»Naj 5« filmov Cannes 2014

Zemira Alajbegović

The Wonders (Le Meraviglie, Alice Rohrwacher)

Avtobiografsko odraščanje na podeželju v italijansko-nemški hipijevski družini.

Zimsko spanje (Kis uykusu, Nuri Bilge Ceylan)

V zasneženi pokrajini se soočajo nadrejeni in podložniki, revni in bogati.

Timbuktu (Abderrahmane Sissako)

Prihod islamskih skrajnežev obrne severnoafriško vas na glavo.

Mr. Turner (Mike Leigh)

Čudaški vizionar viktorijanske dobe upodobljen v vsem razkošju luči in sence.

Dva dneva, ena noč (Deux jours, une nuit, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

Prikaz srčike neoliberalnega kapitalizma.

Ingrid Kovač Brus

Zimsko spanje (Kis uykusu, Nuri Bilge Ceylan)

Še ena odlična meditacija o življenju.

Wild Tales (Relatos salvajes, Damián Sziffrón)

Eden najzabavnejših filmov vseh časov.

Dva dneva, ena noč (Deux jours, une nuit, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

Oda solidarnosti med navadnimi ljudmi.

The Blue Room (La chambre bleue, Mathieu Amalric)

Erotična zgodba, ki za seboj pušča trupla.

Force Majeure (Ruben Östlund)

Družinska drama, ki bi ji zaploskal tudi Ingmar Bergman.

Koen Van Daele

Namesto komentarja k posameznim filmom – dve lestvici.

Uradni tekmovalni program:

1. **Clouds of Sils Maria** (Olivier Assayas)

2. **Mr. Turner** (Mike Leigh)

3. **Adieu au langage** (Jean-Luc Godard)

4. **Zimsko spanje** (Kis uykusu, Nuri Bilge Ceylan)

5. **Dva dneva, ena noč** (Deux jours, une nuit, Jean-Pierre in Luc Dardenne) & **Maps to the Stars** (David Cronenberg)

Druge sekcije:

1. **Jauja** (Lisandro Alonso)

2. **Force Majeure** (Ruben Östlund)

3. **National Gallery** (Frederick Wiseman)

4. **Queen and Country** (John Boorman)

5. **The Blue Room** (La chambre bleue, Mathieu Amalric)

Matic Majcen

1. **Mommy** (Xavier Dolan)

Filmski manifest za iPhone generacijo.

2. **Mr. Turner** (Mike Leigh)

Bistvo se vedno skriva v detajlih.

3. **Zimsko spanje** (Kis uykusu, Nuri Bilge Ceylan)

Črka postane podoba: Čehov na velikem platnu.

4. **Maps To The Stars** (David Cronenberg)
Schraderjev *The Canyons* po Cronenbergovo.

5. **Foxcatcher** (Bennett Miller)

Dovolj heca za Steva Carrella.

Posebna omemba:

- **The Salt of the Earth** (Juliano Ribeiro Salgado in Wim Wenders)

Izguba in povratek vere v človeštvo.

Simon Popek

1. **Zimsko spanje** (Kis uykusu, Nuri Bilge Ceylan)

2. **Force Majeure** (Ruben Östlund)

3. **National Gallery** (Frederick Wiseman)

4. **Leviathan** (Leviafan, Andrej Zvjagincev)

5. **Welcome to New York** (Abel Ferrara)

Nina Zagoričnik

Uradni tekmovalni program:

Mr. Turner (Mike Leigh)

Still the Water (Futatsume no mado, Naomi Kawase)

Zimsko spanje (Kis uykusu, Nuri Bilge Ceylan)

Wild Tales (Relatos salvajes, Damián Sziffrón)

Leviathan (Leviafan, Andrej Zvjagincev)

Sekcija Poseben pogled:

Force Majeure (Ruben Östlund)

White God (Fehér isten, Kornél Mundruczó)

Party Girl (Marie Amachoukeli, Claire Burger, Samuel Theis)

A Girl at My Door (Dohee-ya, July Jung)

Veronika Žajdela

Mr. Turner (Mike Leigh)

Timothy Spall dvigne slikarjevo biografijo na raven izjemne filmske zgodbe.

Clouds of Sils Maria (Olivier Assayas)

Dva aduta: gledljiva zgodba in kemija med protagonistkama.

Maps To The Stars (David Cronenberg)

Brez uspešne kombinacije igralcev bi bila to karikatura holivudske C-liste.

The Rover (David Michôd)

Apokaliptični *Mad Max* z odstopanji. Pozitivnimi.

Party Girl (Marie Amachoukeli, Claire Burger, Samuel Theis)

Stara, a vedno znova aktualna pravljica.



Postsocialistične »grozljivke« - duhovi, pošasti in realni strahovi želje

14. Film festival goEast, Wiesbaden (9.-15. april. 2014)

Katja Čičigoj

Klicanje duhov – nemara je to ustrezna oznaka letošnje sekcije Beyond Belonging filmskega festivala v Wiesbadnu s »strašljivim« (a nemara ne dovolj strašljivim?) naslovom Post socialism revisited. Težko bi našli primernejšo kuliso za grozljivko z Marxovimi duhovi (kot bi zapisal Derrida) v glavni vlogi, kot so postsocialistične države vzhodne Evrope; le tam je »pošast komunizma« (kot bi zapisal Marx) še danes nadvse strašljiva. Težko bi našli kraje, kjer je načenjanje debate o komunizmu ali socializmu še potencialno »nevarno« ali vsaj »neprimerno« (v socialnem smislu): če je po eni strani socialne zahteve ali celo javno tematizacijo socializma v »demokraciji« zahodni Evropi možno prevesti v jezik »demokracijskega dialoga«, ki tolerira tudi svojo kritiko, je načenjanje tovrstnega »dialoga« v državah, ki so dolgo bile brez njega in ki se zato ogibajo njegove kritike kot jesiharja, mnogo težje – a prav tako pereče.

Pohvalno torej, da se je filmski festival v Wiesbadnu lotil tovrstnega kočljivega podjetja – filmske prevetritve ostankov, ponovnih vznikov in vsesplošnih »strahov« socializma v postsocialistični, posttranzicijski vzhodni Evropi z bolj ali manj jasno namero problematizacije tranzicije. Pohvalno tudi, da ta problematizacija ni potekla na ozadju predpostavke o (kakšna škoda!) neuspešni realizaciji domnevno smiselnega in nevprijetnega projekta tranzicije, interpretacije, ki bi denimo neuspelo vzhodnoevropsko tranzicijo pripisovala socialistični (nedemokracijski) preteklosti in jo še vedno zoperstavljala »demokracijski« zahodni Evropi.

A nemara so tu tudi že pasti. Vprašanje je namreč, ali je tovrstni izolirani fokus na vzhodno Evropo, h kateremu je pač zavezan »festival vzhodnoevropskega filma«, dovolj za razjasnitev, opustitev ali razrešitev omenjene dihotomije. A onkraj te struktur-

ne omejitve so še druge pasti. Začne se s poimenovanjem. V luči zgodovine je raba oznake »socializem« nedvomno smiselna (v kolikor komunizem v Marx-Engelsovem smislu, seveda na državni ravni, ni bil realiziran), pa vendar oznaka postane vprašljiva, ko je govora o sodobnih utelesitvah določene politične ideje oz. vizije. Verjetno ni težko uvideti, čemu festival s kopico nacionalnih, evropskih in zasebnih sponzorjev raje prikljči duha socializma, ki ga je skorajda možno udomačiti evropski mlačni sredici z ne pretirano tujo (ali vsaj ne pretirano strašljivo) oznako »socialne demokracije«.

Kakorkoli, naj bo poimenovanje mila oblika eksorcizma, ki omogoča sobivanje z duhovi z domačim (in udomačenim) imenom – v kakšni obliki se nam kažejo in kako nas strašijo (ali ne)? Poglejmo si zgolj nekaj najbolj značilnih pojavnih oblik. Najprej je tu seveda dokumentarna. Odkrito nostalgčno obžalo-

vanje nečesa, v čemer je avtorica komajda participirala, **Yugoslavia: How Ideology Moved Our Collective Body** (2013, Marta Popivoda), s svojo analizo javnega uprizorjanja državne ideologije, od socialističnega kolektiva prek bratomorne vojne k neoliberalnemu individualizmu, je približno tako strašljivo kot mahanje z zastavicami Titovih pionirjev ali nošenje štafete po stadionu; a nemara bi kaka poglobljena ekonomska in politična analiza skvarila melanholično podobo duha iz otroštva osebnega spomina, ki pritiče žanru prvoosebnega filmskega eseja. Nekaj več nedomačnosti priključuje **Marxism Today** (2012, Phil Collins), ki prek montaže osebnih pričevanj iz časa NDR, denimo prek orisa osebnih, političnih, a predvsem ekistencialno-ekonomskih težav nekdane učiteljice marksizma-leninizma, prinaša razmeroma lucidno refleksijo dveh političnih sistemov in njihove premene. Najbolj grozljiv pa ostaja duh sedanjosti: **Married to the Swiss Franc** (U braku sa švicarcem, 2013, Arsen Oremovič) je duh finančnega kapitalizma, ki je z obljubo boljšega življenja (lastništva stanovanja) in prek špekuliranja s krediti ob premoženje, stanovanje, zdravje in življenje spravil marsikaterega hrvaškega državljanja.

For Marx (Za Marksa..., 2012, Svetlana Baskova) bežno priključuje Marksovo prisotnost z naracijo o uporabi tovarniških delavcev v sodobni Rusiji, kjer se zdi Marxov duh manj strašljiv kot vprašanja primerne sodobne umetniškega dela za dekoracijo pisarne lastnika tovarne. V Marxovem duhu, in ne zgolj z njim, straši **A Spectre is Haunting Europe** (Ein Gespenst geht um in Europa, 2013, Julian Radlmaier) – ta v žanru skrajno absurdne suprematistične komedije, začeniši



Yugoslavia: How Ideology Moved Our Collective Body

z meditacijo francoskega aristokrata o naravi umetnosti in nadaljujoč z gruzijskim imigrantom, ki z obešanjem Malevičevega Črnega kvadrata na steno svoje sobe v Berlinu prebudi duh revolucionarnega pesnika Majakovskega, dejansko s svojo formo teži k udejanjanju maksime Walterja Benjamina, po kateri v nasprotju s fašistično »estetizacijo politike« predstavljata komunizem – politizacijo estetike.

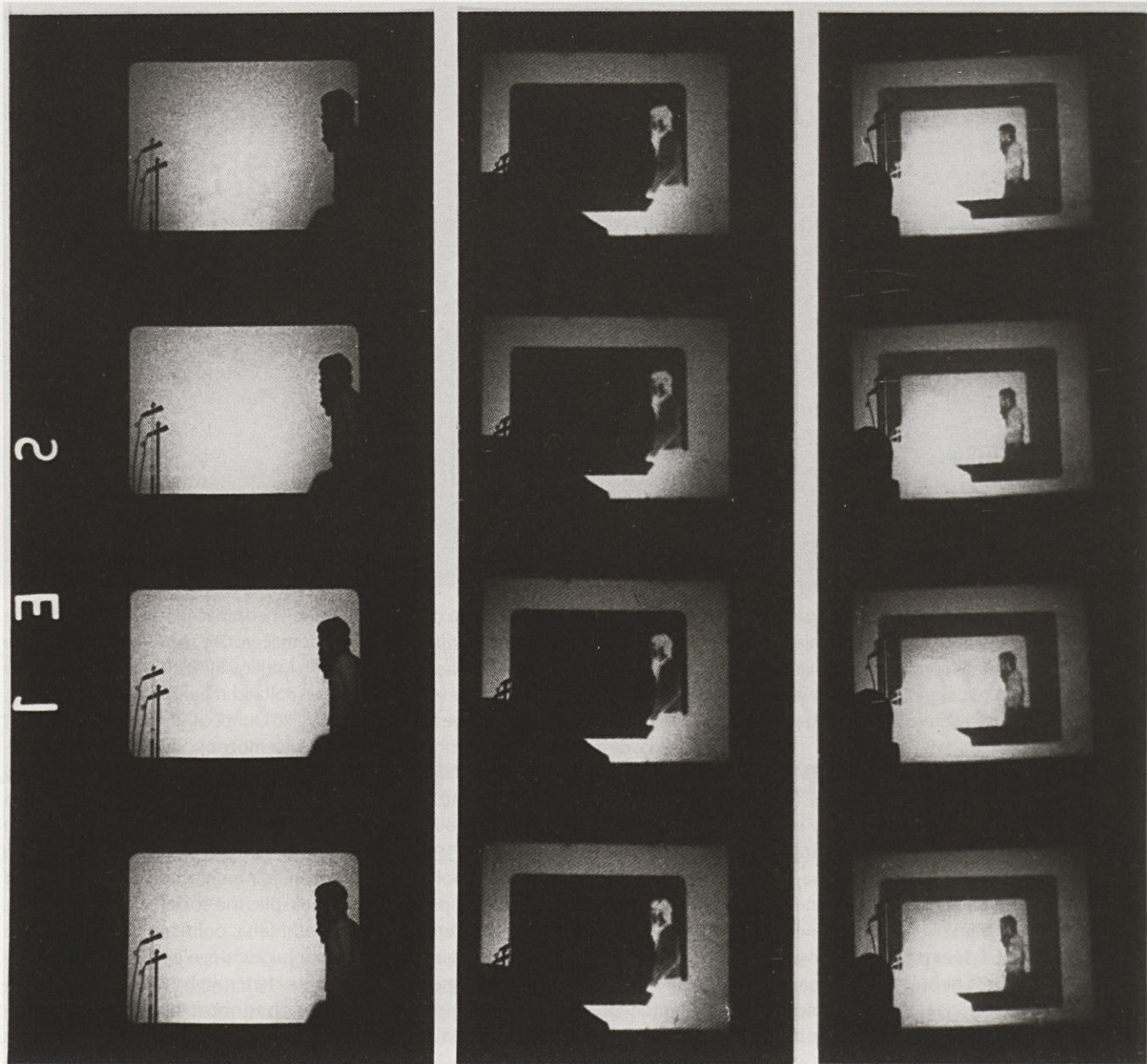
Na tej relaciji kočljivega odnosa politike in estetike nemara ne bo odveč, če pokukamo še onkraj programa, posvečenega eksplicitnemu obujanju bolj ali manj marksističnih duhov, k tekmovalnemu programu, ki nemara niti v političnem niti estetskem smislu ni pretirano ekspliciten, je pa zato

toliko bolj nedomačen – prav v kolikor je še kako domačen. Gre za prejemnika nagrade filmskih kritikov FIPRESCI, za estonski **Free Range** (Ballaad maailma heakskiitmisest, 2013, Veiko Õunpuu), ki si naslov sposoja pri Brechtu. Nemožnost sprijaznjenja z banalnostjo družbenega konformizma, zahtev, ki jih pred protagonista postavlja perspektiva družinskega življenja, službe, doma in »resne odraslosti«, ki duši svobodo, umetnost in ljubezen, je nemara bolj strašljiv duh od vsake eksplicitne socialistične ideologije. Ta potuhnjena, politično neeksplicitna, a po naboju nezadovoljstva eksplozivna prikazen lovi katerokoli (kot bi dejal Bataille) »homogeno« normativno družbo, ki duhove izganja z disciplino produktivizma in s sponami »spodobnosti«, »primernosti«, »odgovornosti«, »koristnosti«.

Onkraj eksplicitno tematiziranih (post)socializmov, je to nemara najbližja inkarnacija duha komunizma, ki sega tako preko približkov njegove zgodovinske realizacije kot tudi onkraj utopične idealizacije in zadeva investicije želje (torej oblike subjektivnosti) tistih, ki jih obseda: »Komunizem za nas ni stanje sveta, ki naj bi ga proizvedli, niti ideal, h kateremu se mora realnost prilagoditi. Komunizem imenujemo realno gibanje, ki ukinja sodobno stanje stvari. Pogoji tega gibanja izhajajo iz premis trenutnega obstoja.« (Karl Marx, Nemška ideologija)



For Marx



2'45"

OBČUTNA ODSOTNOST »SLADKEGA FILMA ODSOTNOSTI«

60. Mednarodni festival kratkega filma Oberhausen (1.- 6. maj. 2014)

Katja Čičigoj

»Najprej menim, da je film preveč bogat. Predebel je. Dosegel je svoje meje, svoj maksimum. Z naslednjim gibanjem ekspanzije bo eksplodiral! Pod pritiskom zaprtosti se bo ta debeli prašič razpočil na tisoče koščkov. Najavljam uničenje filma, prvi znak disjunkcije, reza in prekinitve s to obilno in prenapihnjeno organizacijo, ki se imenuje film.« (Venom and Eternity [Traité de Bave et d'Éternité, 1951, Isidore Isou])

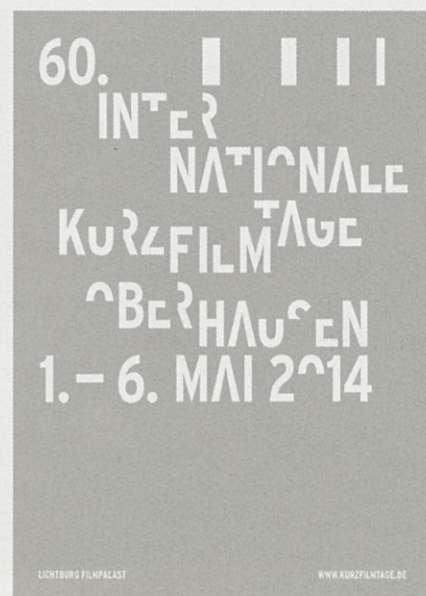
Primerjajmo ta bombastični napad na film, ki je pravzaprav klic k njegovi radikalizaciji v smeri redukcije na osnovni dispozitiv (skupnostnega) gledanja izpod peresa lettrističnega provokatorja Isidorja Isouja z analizo »razširjenega kina« (expanded cinema), filmsko performativnih eksperimentov predvsem britanskih filmarjev v 70. letih s citatom iz knjige, ki jo je napisal Gene Youngblood:

»To je tisto, kar povzroči, da se film razširi in postane bolj kompleksen. Zabavna industrija množičnih medijev poneumlja ljudi. To je zaprt entropični sistem, ki ne prinaša ničesar novega. Zabavna industrija ostaja v preteklosti. Mi živimo v šoku prihodnosti, zato mora umetnost biti invencija prihodnosti.« In še: »Razširjeni kino ni nikakršen film; je kakor življenje – proces postajanja, tj. pojem prisotnosti, bolj kot material te ali one vrste.« (Gene Youngblood, Expanded Cinema, 1970)

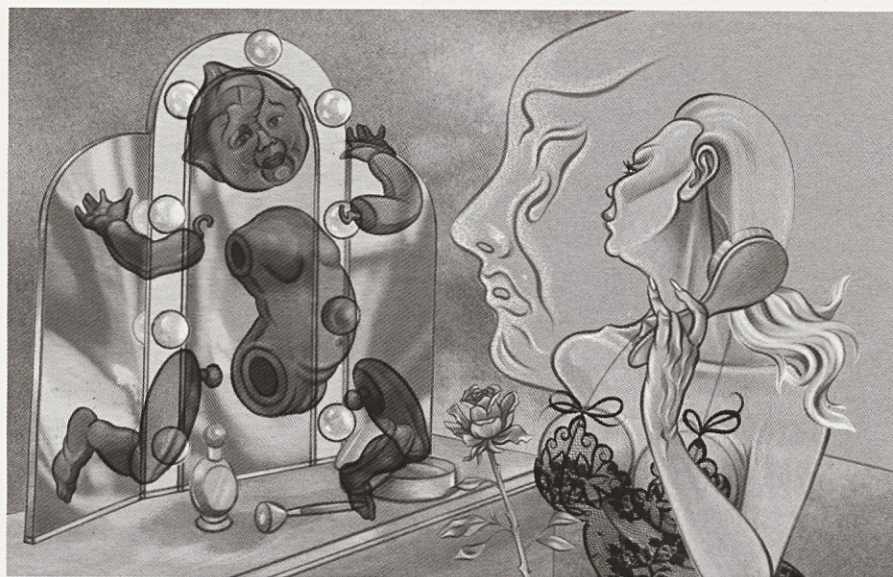
Tovrstni zgodovinski primerki eksperimentalne filmske zgodovine, ki težijo k evakuaciji filmskega izkustva, izpraznitvi ekonomije podob in osredotočanju na filmski dispozitiv projekcije »v živo« oz. skupnostne gledalske izkušnje, so obenem *via negativa* in *reductio ad absurdum* filmskega medija. Lettristični program vselej teži k radikalizaciji določene umetniške forme onkraj njenih meja; k radikalizaciji, ki pa ni zgolj estetska – prebijanje ustaljenih protokolov produkcije in konzumpcije določene oblike umetnosti je vselej obenem politična gesta upora sistemu, ki določene protokole in umetniške forme hrani (in se hrani z njimi). Po drugi strani, če film s svojo neskončno reproduktivnostjo nosi potencial radikalne demokratizacije produkcije in konzumpcije umetnosti, to obenem tudi omogoča masovno potrošnjo industrijsko (šablonsko) proizvedenih izdelkov. Avantgardni upor tej logiki »družbe spektakla« (torej upor s filmsko *via negativa*, ki je obenem *reductio ad absurdum* ambivalentne demokratičnosti filmskega medija) je zgodovina.

Na to zgodovino se je delno nanašal tudi letošnji jubilejni supra-filmski tematski program festivala kratkega filma v Oberhausnu Spomini ne morejo čakati – Film brez filma (Memories Can't Wait – Film Without Film). Kurator Mika Taanila v uvodnem zapisu te »sladke filme odsotnosti« (tako je zapis naslovil) neposredno poveže s številnimi političnimi gestami negacije (v glasbi, literaturi, fotografiji), ki kritično naslavljajo industrializacijo umetniške produkcije, kakor tudi z omenjenimi ikoničnimi filmskimi gibanji (ki so v programu tudi zastopani, denimo lettristični *Entrac'te* (1969, Roland Sabatier) ali procesni film Williama Rabana *2'45"*, ki ne obstaja onkraj vsakokratnega konteksta predvajanja in zato tudi nima letnice). Tako Taanila: »V našem času mobilne tehnologije in nekako nevrotčnega internetnega obnašanja nam film omogoča začasno osredotočanje na bolj sproščene trenutke. /.../ Kaj je filmski prostor? Lahko bi rekli, da je to družbeni, politični in kolektivni prostor za produkcijo zasebnih spominov in javnih misli, neke vrste nežna tovarna.«

V duhu omenjenih filmskih pristopov se tako tudi pričujoči tematski program eksperimentalne metarefleksije medija osredotoča na preseganje filmskih meja z obratom k »bistvu« dispozitiva filmskega izkustva: prisotnosti in skupne gledalske izkušnje, ki (tovrstni eksperimentalni, lettristični, razširjeni, procesni in drugi ne-) film približujejo sočasni neoavantgardni praksi performansov in happeningov. Ta je s poudarjanjem nenapovedljive dogodkovnosti soprisotnosti izvajalcev in občinstva prav tako težila k politizaciji slednjega (nasproti njegovi domnevni tradicionalni »pasivizaciji« v klasični gledališki in galerijski izkušnji). Program Oberhausna je tako na eni strani prinesel rekonstrukcijo nekaj ikoničnih (ne)filmskih dogodkov, ki razširjajo materialnost medija filmske projekcije – denimo *Abstract Film No. 2* (1967/2014) Valie Export, variacija na njen *Abstract Film No. 1* (1967–1968/2011), v katerem tekočine, ki se razlivajo po zrcalu, nadomeščajo filmski trak, ali pa *Hell's Angels* (1969, Ernst Schmidt jr.), kjer gledalci z zvijanjem letakov in s spuščanjem papirnatih letal ustvarjajo projekcijo senc na filmsko platno. Po drugi strani je izkopal tudi zgodovinske primerke predfilma in sodobne primerke postfilma oz. žive projekcije, ki se poslužujejo različnih materialov za živo posredovanje avdiovizualne naracije. Tovrstne prakse je živo predočilo predavanje o



lanterni magici in gibljivih panoramah prav na način gibljive panorame, ki ga je izvedel »medijski arheolog« Eriki Huhtamo – Panoramas in Motion – Reflections on Moving Image Spectacles Before Film; dve sodobni animaciji v živo pa je pričaral Daniel Barrow (*Looking for Love in the Hall of Mirrors*, 2000 ter *The Thief of Mirrors*, 2013). Kot že nekaj let zapored pa Oberhausnov festival koketira s sodobnoumetniškimi praksami ne le s tematiko programa, temveč tudi z načinom programiranja – izbrani kuratorji tudi naročajo dela posebno za vsakokratni tematski fokus. Letošnji naročeni performansi so se na sicer zgolj formalen način nanašali na lettristično (in situacionistično in dadaistično) prakso (filmskih in drugih) happeningov, ki z nenapovedanimi prekinitvami prevprašujejo pričakovanja gledalcev in jih silijo iz udobnih navad: *Stations of Light – Installation for Two Movie Theaters, One Audience, and Musician* (2014, Sandra Gibson, Luis Recorder) vodi občinstvo iz ene dvorane v drugo in nazaj pod taktirko glasbenika, ki v živo spremlja projekcijo in menjava dvorano (medtem ko v obeh dvorinah simultano potekata dve projekciji, kar onemogoča popolni pregled); *Museum of Loneliness Presents Lee Harvey Oswald's Last Dream* (2014, Chris Petit, Emma Matthews) pa poustvari zgodovinski dogodek prijetja morilca v kinu med ogledom vojnih filmov, s predvajanjem zgolj zvočne kulise filmov in snemanjem občinstva z IR-tehnologijo nadzora.



The Thief of Mirrors

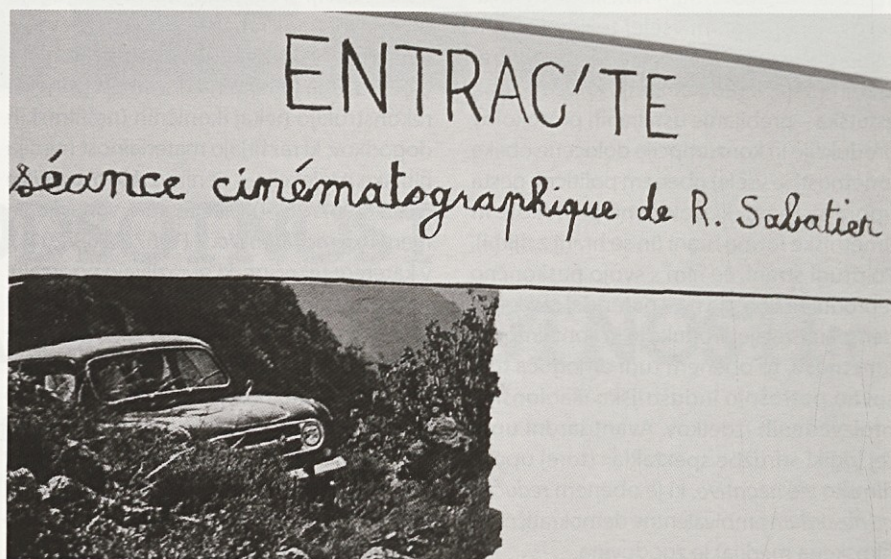
A to nas tudi vodi do poslednje filmske absurdne redukcije; pravzaprav se ključ do nje skriva že v naslovu programa. Namerno ali ne, »odsotnost« v naslovu je svojevrsten odmev poudarjanja »prisotnosti« filmskih happeningov zgodovinske (neo)avantgarde, s čimer v spomin priključuje Derridajevo dekonstrukcijo metafizike prisotnosti, ki v konkretnem primeru nima le filozofske, temveč tudi politične implikacije. Ob soočanju z Derridajevo dekonstrukcijo (in drugimi kritikami) prisotnosti, po kateri se vsako izkustvo prisotnosti izkaže za izkustvo neulovljivosti prisotne biti, torej vsakokratne posredovanosti (mediatiziranosti, reprezentiranosti) izkustva v jezika oz. preko njega, dobi investicija avantgardnih performativnih praks v politični potencial domnevne avtentičnosti izkustva soprisotnosti občinstva skrajno melanholični izid. Filozofsko dekonstrukcijo spremlja politično-ekonomska zgodovinska realizacija, ki je pravzaprav del procesa historizacije: radikalni performans 60. let, nastal z namenom kritike objektivizacije in komodifikacije umetniških del, stopi (kot dokument) v muzej in postane del ekonomske cirkulacije umetniških del. Sorodno nemara velja za filmski happening, ki s poskusom pobega porajanju poznokapitalistične ekonomije podob s participacijo gledalcev zgolj sodeluje v sodobni ekonomiji izkustva, ki je lahko prav tako ekonomija izkustva participacije (s čimer slednji modus potrošnje umetniških in/ali filmskih del ni nič bolj političen in nič manj pasiven ter nič manj vpet v poznokapitalistično ekonomijo).

Ali leteči papirnati avioni, senčne projekcije, menjavanje kinodvoran, gledanje sebe na platnu, prekinitve in deklamacije ob vstopu in v kinodvoranah lahko radikalno posežejo v navade gledanja občinstva umetniško orientiranega programa umetniško orientiranega fetivala (in niti ne množičnega cinepleksa!), kakor so v te navade posegli lettristični, procesni, razširjeni filmi? Ali ta odsotnost podob prinaša dejansko »podobo spremembe«, kakor je hotel Godard (katerega film *To Alter the Image* [Changer d'image, 1982], je bil prav tako del obravnavanega programa)?

Nemara pa bi bilo pre nagljeno, če bi melanholijo dekonstrukcije podvajali z estetsko

politično melanholično gesto pritoževanja nad subsumpcijo radikalnih umetniških gest v umetniški in ekonomski sistem. Absurd ali paradoks je nemara globlji in bolj zanimiv in zadeva politične geste negacije-upora industriji podobe in izkustva z avtoredukcijo širše: kako se zoperstaviti sodobni ekonomiji izkustva, ko pa umetnost (oz. film) tudi v svoji upornosti nujno operira – z izkustvom zoperstavljanja? Je možno izkustvo upora onkraj sodelovanja v produkciji izkustva? Rečeno z Godardom – kakšno »spremembo podobe« terja tovrstna »podoba spremembe«?

Absurdnost/paradoksalnost teh gest je torej inherentna tem gestam samim (oz. njihovi vsakokratni vpetosti v izkustveno ekonomijo, v kateri operirajo) in ni zgolj stvar nemara premalo reflektirane kuratorske geste ali melanholične resignacije nad politično nemočjo umetnosti – ali filma ter sodobne gledalske skupnosti obeh. Vztrajanje v tej ambivalenci je lahko prav izhodiščna točka za njeno refleksijo in za novo odpiranje diskurza o umetnosti, ekonomiji, politiki; to pa seveda terja več kot zgolj nereflektirano afirmacijo gest negacije ali redukcije. Drugače, če je bilo čutiti kako odsotnost v programu »sladkega filma odsotnosti«, je bila to odsotnost osti samoprevpraševanja, ki je še bila prisotna denimo v delu lettrističnega filmarja Mauricea Lemaîtrea na koncu njegovega – pričujočemu programu sicer odsotnega – filma *Has the Film Already Started?* (Le film est déjà commencé?, 1951): »Maurice Lemaître se sprašuje – zakaj je naredil ta film? Ali ni bilo to povsem neumno podjetje?«



Entrac'te



Prek Evrope v petih dneh: filmski festival *Crossing Europe*

Linz, 25.-30. april 2014

Bojana Bregar

Sredi trga na Kulturquartieru, na izhodiščni točki, ki združuje festivalsko pisarno, kulturni kompleks Moviemiento ter nekdanji uršulinski samostan, se človek ob opazovanju dogajanja nalezne občutka, da se je znašel na kampusu ene od evropskih univerz. Vse naokrog so namreč v sproščenem vzdušju, med čakanjem na naslednjo projekcijo, ob pivu in kavi ter sklonjeni nad programskim listom posejani skoraj brez izjeme mladi ljudje, večina njih tudi dejansko študentov.

Crossing Europe je mlad festival; tako po letih (letošnji je bil enajsti po vrsti) kot po svoji programski usmeritvi, ki je osredotočena na prikazovanje izbrane produkcije mladih evropskih avtorjev, predvsem njihovih prvencev. Idejno je torej zastavljen kot platforma za prikazovanje obetavnih izdelkov generacije, ki si šele ustvarja ime na mednarodnem trgu filma, in kot tak nudi svojevrsten vpogled v prihodnost evropske produkcije.

Skupnost je tukaj pojem, ki ga jemljejo resno – že sama infrastruktura festivalskih prizorišč je urejena tako, da spodbuja k druženju, k navezovanju stikov in k novim poznanstvom, ki so seveda kruh in mleko populacije filmarjev. Poleg povsem neformalnih priložnosti je bilo organiziranih tudi več bolj uradnih, a še vedno povsem sproščenih dogodkov, namenjenih izmenjavi komplimentov in kontaktov, nenazadnje se je kolektivno obiskovalsko telo vsak večer

lahko družilo tudi na večernih glasbenih zadevah, ki so bile zelo dobro obiskane, za kar je poskrbel tudi Linz sam s svojo majhnostjo in relativnim pomanjkanjem ustreznih alternativ. Pa vendar navidezna majhnost festivala Crossing Europe ne pomeni njuno tudi, da je program na kakršen koli način »zračen«. V njegovih petih dneh in nočeh se je zvrstilo 184 filmov iz kar 37 držav EU, ki so bili prikazani v šestih sekcijah.

Glavni tekmovalni program je, kot rečeno, usmerjen k prvencem in njihovim *naslednikom*. Ohlapna, a zaznavna rdeča nit seklacije se vije skozi preizpraševanje možnosti medčloveških odnosov v trenutni nestabilni socio-politični atmosferi. Tega se je na bolj ali manj inovativen način lotevalo lepo število filmov v programu, začeniši z zmagovalcem letošnjega tekmovalnega programa, filmom **Les Apaches** (2013, Thierry de Peretti). Prvenec francoskega režiserja nas postavi v sredino korziške priseljske skupnosti, predvsem njenih mladih; od tistih, ki vroče poletje na od turistov obleganem otoku preživljajo v iskanju zaposlitve v sezonskih službah, do drugih, ki vir dohodka najdejo na manj legalen način. Njihove družbene koordinate so razpete med še vedno prisotno tradicijo rigidnih družinskih struktur na eni strani ter med kulturo ekscesnega pop konzumerizma na drugi, kar je sila težavno polje za manevriranje – tudi za režiserja, ki dramo odrasčanja suvereno izpelje. Še bliže, na skorajda mikroskopsko raven, pa fokus v arhitekturo odnosov usmeri belgijsko-nizozemski film **Violet** (2014, Bas Devos), ki v svojevrstnem, vizualno močnem pripovednem slogu počasi in skoraj boleče subtilno gradi svoje vzdušje izoliranosti, žalovanja in čustvene izpraznjenosti, s katerimi se po



Hungry Man

nasilni smrti prijatelja sooča protagonist. Izjemno fokusiran režijski prvenec se giblje po teritoriju, ki bi ga lahko primerjali z deli ameriškega poeta najstniške melanholije Larryja Clarka, le da je njegov režijski prijem precej bolj čvrst in rafiniran.

V sekciji tekmovalnih filmov je potrebno omeniti še slovensko-italijansko-hrvaško navezo, film **Tir** (2013, Alberto Fasulo), o katerem lahko več preberete v zadnjem delu tega *Ekrana* (op. ured.). Lahko zgolj potrdimo, da se je v konkurenci dobro pozicioniral, predvsem po zaslugi svojega »hands-on« dokumentarističnega pristopa, ki briše meje med igranim in dokumentarnim filmom.

Na tej isti tanki meji se sprehaja eden najboljših filmov sekcije evropske panorame, francosko-romunski **Hungry Man** (2013, Philip Martin). Ob delti Donave, v precejšnji odmaknjenosti od česarkoli, kar bi spominjalo na civilizacijo 21. stoletja, živi majhna

ribiška skupnost, kamor se režiser odpravi posnet otroke med poletnimi počitnicami, ko ti svobodno, napol divje romajo po idilični pokrajini ob mirnem toku reke, nabirajo rože, lovijo ribe in žabe in ptice ter se v veličastnem brezbrizju pač obnašajo kot vsa prvinska bitja, ki jim omejitve postavlja zgolj narava sama. Ti »divji otroci« se povsem brezšivno vklapljajo v minimalistično zgodbo režiserja, ki za edini »umetni« dramatični element poskrbi z vključitvijo edine odrasle osebe v filmu, in sicer anonimnega neznanca, ki se ranjen prikaže v gozdu in ga otroci napol v igri vzamejo za ujetnika. Kar kaj hitro lahko izzveni kot nekritičen izraz režiserjeve (in posledično gledalčeve) fascinirane želje po podobi otroške nedolžnosti in brezskrbnosti, ali še bolj problematične ideje o »plemenitem divjaku«, vendar mu to preprečuje raven dignitete, s katero se avtor loti snovi.

V isti sekciji smo si lahko ogledali tudi enega najbolj pričakovanih filmov festa, ki je sicer že lani opravil obvezni festivalski obhod. Drugi celovečerec Jonathana Glazerja, ta se je z leti proslavil kot inovativen režiser glasbenih spotov, med drugimi za skupine Radiohead, Jamiroquai in Massive Attack, je begajoč, surov in po pričakovanjih vizualno privlačen – isto bi lahko rekli za Scarlett Johansson, ki filmu **Under the Skin** (2013) posodi svoje telo in glas, ne pa tudi animirane duše, ki je kot brezčutna, pogubna in čudno erotična pojava v tem filmu večino časa ne daje slutiti. Ko v belem kombiju išče svoje moške žrtve po sprano sivih, permanentno meglenih ulicah Edinburgha, je videti kot moreča vizija vsega, kar je v tem svetu nečlo-



Under the Skin

veškega. Za svoje dobro delo sicer nekoliko predolgo vztraja v popolni enigmatičnosti, ki od začetka absorbira gledalca, a ga na koncu pusti nekoliko otopelega, kar se zdi le deloma njegov namen.

Posebni program evropske panorame je namensko angažirana sekcija festivala v Linzu, ki se tudi sicer rad pohvali s svojo družbeno-politično zavestjo. V programu so se zvrstila dela, razdeljena po dveh glavnih tematikah; prva je bila zbrana pod geslom »Working Worlds« in posvečena z vsakim letom bolj aktualnim vprašanjem delavskih migracij; druga, ki so jo poimenovali »Shaping the World«, pa je pod drobnogled vzela prakse oblikovanja sveta skozi arhitekturne in urbanistične posege, v glavnem tiste, ki se izvajajo v skladu z ideološkimi premicami poznega kapitalizma. Simptomatičen predstavnik programa je dokumentarni film **Global Shopping Village** (2014, Ulli Gladik), ki spremlja genezo urbanih nakupovalnih središč od trenutka zasnove, načrtovanja in gradnje do posledične marketinške kampanje in sooči več ravni premisleka o posledicah sprememb, ki jih velika nakupovalna »mesta v mestih« pustijo v ekonomski in kulturni pokrajini. V podobnem prerezu se znotraj programa znajdejo tudi počitniške destinacije, na primer izraelsko letovišče v filmu **Garden of Eden** (2012, Ran Tal) in zdaj že slavna utopična vele mesta na Kitajskem, ki pa v finskem **Ecopolis China** (2013, Anna-Karin Grönroos) niso več mastodontski spomeniki zgrešene poroke med slepo politično voljo in pohlepni investitorskim lobijem, temveč s čutom za človeka in naravo zasnovana, ekološko napredna mesta v neki bolj optimistični viziji prihodnosti.



Caprice

Posebna gostja letošnjega festivala v Linzu je bila britanska režiserka **Joanna Hogg**, ki so se ji poklonili s pregledom njenih del, od kratkega diplomskega filma *Caprice* (1986), v katerem je svoj igralski debi doživela Tilda (takrat še Katharine Matilda) Swinton, prek epizod televizijskih serij (med njimi slavni *EastEnders* [1985–]) do njenega najnovejšega, *Exhibition* (2013), ki povzema režiserkin umirjen in estetsko prečiščen naturalistični slog skozi pripoved o zakoncih, katerih zveza se začne krhati, ko skupaj vstopata v srednja leta. *Exhibition* tako organsko nadaljuje s točke, na kateri se je končal *Otočje* (Archipelago, 2010). Hoggova je bila tudi ena od gostij okroglega mize »Ženske v filmski industriji in enakost spolov«, ki je potekala v sodelovanju z FC Glorio, avstrijsko programsko pobudo za promocijo umetniških, ekonomskih, pravnih, socialnih in političnih interesov žensk v filmski industriji. Sama diskusija se

je vrtela okrog vprašanja izgrajevanja podpornih profesionalnih mrež, posledičnega vidnejšega profiliranja žensk v industriji ter s tem povezanih praks.

Še ena zanimiva debata se je odvila v prostoru kulturnega centra, ki kot razgledna točka s svojimi steklenimi stenami ponuja nekaj sonca in perspektive po urah ždenja v žametnih trebuih kinodvoran. Ironično senzacionalistično naslovljen s »Filmski kritik – ogrožena vrsta?« se je pogovor štirih gostov, filmskih kritikov in publicistov, premikal od blago nekonstruktivnega negodovanja nad pomanjkljivo ali, v primeru Madžarske, celo neobstoječo politiko državnega financiranja tovrstnih kulturnih projektov do spoznanja, da se mora današnji kritik, če želi preživeti v svojem negostoljubnem življenjskem okolju, podvreči evolucijskim naporom in osvojiti še dodobra neizkoriščene teritorije predvsem spletnih pokrajin, socialnih omrežij, blogosfere in kar je še platform, ki omogočajo distribucijo in promocijo sadov kritiškega dela. To zadnje stališče je na pogovoru nekoliko osamljeno, a toliko bolj goreče in prepričljivo zastopal mladi britanski kritik Michael Pattison, katerega karierni preboj je nekakšen »blueprint« za nadobudne filmske pisce tega časa. In čeprav njegovi srbski, avstrijski in madžarski kolegi niso povsem prepričano delili navdušenja nad perspektivami filmske kritike v »dobi interneta«, so njihovi ugovori na ozadju 11. filmskega festivala Crossing Europe izzveneli kot odmevi nekega časa, ki zanesljivo jemlje konec. Fizična ter z njo duhovna panorama Evrope se neusmiljeno spreminja, in to ne zgolj na filmu.



Les Apaches



Dead Snow: Red vs. Dead

Fantastični nočni (p)ogledi festivala Crossing Europe

Matevž Jerman

Vedno vznemirljiva in v svoji sedmi izdaji že tradicionalna sekcija festivala Crossing Europe *Nočni pogledi* (Nachtsicht) pod taktirko selektorja Markusja Keuschnigga v Linzu redno prinaša aktualne filmske naslove, ki pogosto prehajajo fluidne meje med žanrsko ekstravaganco in art filmom. Brez dvoma gre za enega izmed bolj priljubljenih in širše atraktivnih festivalskih programov z zvesto publiko, o čemer pričajo po pravilu razprodane nočne projekcije, ki se navadno odvijajo v prisotnosti številnih prominentnih gostov. Obenem pa velja poudariti, da je letošnji izbor služil tudi kot subtilna iztočnica razpravi o kategorizaciji filma glede na žanre, saj se je prvič v tem kontekstu selekcijo mislilo onkraj okvirov omejujoče žanrske getoizacije in na tem mestu vzpostavilo termin *fantastični film*. Fantastični film naj bi, kakor drugo fantastično umetnost, v prvi meri definirala drža, ki kategorično zavrača verizem ne glede na to, ali se v svoji formi poslužuje žanrskih konvencij ali pač ne. S tem semantičnim posegom se je hkrati znova opozorilo na smernice in vodila te festivalske rubrike, ki teži k odpiranju prostora tako trdožanrskim kakor bolj izmuzljivim filmskim presežkom, ki vseskozi izzivajo občinstvo in žanrske konvencije ter posledično pripomorejo k destabilizaciji umetno vsiljenih antagonizmov med umetniškim in komercialnim, med *entertainmentom* in avtorskim pristopom.

Prav takšen je bil nabor letošnjih *Nočnih pogledov* s šestimi *fantastičnimi* naslovi, med katerimi sta s svojo formo in temami zgornjo razpravo v prvi vrsti in najbolj reprezentativno zastopali dve svojevrstni mojstrovini *You and the Night* (Les rencontres d'après minuit, 2013, Yann Gonzalez) ter *The Strange Colour of Your Body's Tears* (L'étrange couleur des larmes de ton corps, 2013, Hélène Cattet, Bruno Forzani). Prvi, abstraktna francoska erotična komedija, v kateri se par skupaj s transvestitsko služkinjo pripravlja na polnočno orgijo, je režijski



Witching and Bitching



The Strange Colour of Your Body's Tears

prvenec nekdanjega filmskega kritika Yanna Gonzaleza, ki v filmu prekine vezi z vsakršno prepoznavno realnostjo in ustvarja novo, polno pretiravanj, prisodob in odtujenosti. Skratka, realnost inherentno zgolj filmu samemu. Vsekakor provokativno in izrazito cinefilsko avtorsko delo z Ericom Cantono v eni od glavnih vlog. V svoji deliričnosti ga celo prekaša drugi omenjeni celovečerec, ki sta ga posnela stara znanca Liffa, režijski tandem Cattet-Forzani (spomnimo se ju po prvencu in instantnem kultu *Amer* [2009]). Svojo avtorsko poetiko sta tokrat prignala do skrajnosti v stiliziranem in s konstitutivnimi elementi evropskega žanrskega filma iz 70. let (predvsem trilerja, grozljivke in *giallo* kriminalke) do obisti prepojenem filmu, ki pa v svoji visoko abstraktni pojavnosti prehaja na kompleksna polja avantgardne zgostitve določenih estetik in filmskih govoric. Izjemno dodelana in narativno kompleksna vizualna poslastica s hiperagresivno zvočno podlago po eni strani veliko dolguje tradiciji *gialla*, po drugi pa jasno terja, da jo moramo, glede na njeno sanjsko logiko, bržkone prvenstveno izkusiti na čutni in nezavedni ravni.

V kontekstu poklonov klasikom evropskega žanrskega filma velja omeniti, da je gotovo največ pompa pritegnila projekcija *Dracule 3D* (2012, Dario Argento). Predvsem zato, ker se je slednje udeležil tudi Dario Argento *in persona*, legendarni italijanski maestro groze, in ob burnih ovacijah občinstva (in posebnem posvetilu s strani Hélène Cattet ter Bruna Forzanija) osebno uvedel svoj zadnji film, zvesto adaptacijo klasičnega Stokerjevega romana. Vznemirjenje pa je pri marsikomu kmalu nadomestil rahel občutek zadrege, saj se je izkazalo, da govorice držijo in da se je Argentov izlet v 3D-tehniko izkazal za presenetljivo neroden poizkus brez pričakovane iskrovosti, ki bi jo kultnemu režiserju pripisali. Vendar pa lahko, brez lažnega pokroviteljstva, v filmu prepoznamo odkritosrčen in kakor iz časa iztrgan hommage nekoč cvetočemu žanru gotske grozljivke, ki ga po pravilu dosledno

in v izobilju krasijo retro fotografija, razkošne barve, *cheesy* dialogi ter bujne lepote.

Nočni program in spekter definicije fantastičnega filma so dopolnjevali žanrski hibridi in nadaljevanja aktualnih uspešnic v skorajšnji domeni mainstream produkcije. Tako smo si imeli priložnost ogledati tudi *Dead Snow: Red vs. Dead* (Død snø 2, 2014, Tommy Wirkola), posrečeno nadaljevanje *Krvavega snega* (Død snø, 2009, Tommy Wirkola) obešenjaškega thrash-horror presežka o invaziji naci zombijev. Tokrat se slednjim po robu postavi tudi vojska zombificirane sovjetske armade in trojica ameriških *geekov*, kar pomeni jasen korak dlje tako v smislu družbene satire kakor v tendenci po dosegu še širšega občinstva. Prisrčno odurno, s peščico sijajno neslanih in čreva vihtečih gagov. Nadaljevanje je tudi indonezijski pretepaški akcionar *The Raid 2: Berandal* (Serbuan maut 2: Berandal, 2014, Gareth



You and the Night

Evans), velika sodobna akcijska mojstrovina, ki ohranja raven diha jemajočih akcijskih prizorov in koreografij iz izjemno cenjenega predhodnika (ta je ob izidu leta 2011 populariziral indonezijsko borilno veščino »pencak silat«) ter ga celo nadgrajuje na področju scenarija in dialogov. Nenazadnje pa je tu še ekstravagantna črna komedija o čarovnicah *Witching and Bitching* (Las brujas de Zugarramurdi, 2013, Álex de la Iglesia), prvi film plodovitega in večkrat nagrajenega De La Iglesie po briljantni *Žalostni baladi za trobento* (Balada triste de trompeta, 2010), ki pod krinko bizarne pripovedi o čarovnicah, tatovih in disfunkcionalnih družinah razkriva številne kontroverzne konotacije na razredno in spolno vojno sodobne Španije, prav tako pa obračuna z domnevnim nacionalnim karakterjem. Še en karneval terorja in cinefilije (od referenc, samoreferenc in pomežikov v filmu kar mrgoli, začeni pri glavni antagonistki, ki jo upodablja slavna Carmen Maura).



THX 1138

MI, SOVRAŽNIKI - ŽIVLJENJE OSUMLJENIH

European Media Art Festival Osnabrück (23.-27. april 2014)

Peter M. Jarh

V dobi mapiranja možganskih aktivnosti človeka, v času brezimnih, brezpilotnih ubijalskih leteljih strojev in anonimnih, samovoljnih, »izvensodnih« pomorih domnevnih nasprotnikov (»teroristov«), v dobi *industrije* popolne kontrole in nadzora, brezmejne manipulacije in eksploatacije (in seveda oblasti, totalne volje do moči) je resnično moč ugotavljati, da je – kot ponuja moto letošnjega medijskega festivala v Osnabrücku – prav vsakdo, v vsakem trenutku – *sovražnik*. Da je celotno človeštvo potrebno nadzorovati, mapirati, kontrolirati, manipulirati in če je potrebno – eliminirati! – seveda, če se izogiba pravilom igre in meja, ki jih določa samovolja Oblasti/Kapitala. To je seveda na videz star, prepoznaven, kufkovski, tesnoben, grotesken svet, ki pa ga danes, v posthumanem svetu in družbi *upravljajo* filtrirni algoritmi kontrolnega in nadzorovalnega softwara in poročajo in »odločajo« o »odstopanjih« – asocijalnih, motečih, drugače mislečih nestandardnih osebkih in jih nadzorujejo, tudi eliminirajo, če je potrebno ... Brez prič in posebne kolateralne škode!

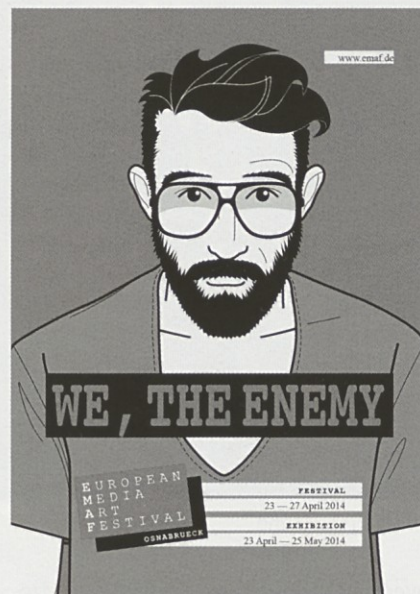
V svet postčloveškega smo – očitno – vstopili dovolj naivno, tako rekoč nezavedajoč se brezkončnega in usodnega labirinta sodobnega (vseprisotnega) medmrežja, v katerega filtre prostovoljno zapletamo vse svoje bitje, intimo, individualnost, enkratnost in se izročamo manipulaciji in eksploataciji, o kateri so oblastniki, agenti, zasliševalci, oglaševalci in kramarji vseh vrst lahko pred desetletji samo sanjali.

Angažirana misel in moto letošnjega osnabriškega medijskega festivala, kljub aktualnosti prihajata (pre)pozno, ko so stvari tako rekoč že tu, dokončane, ko je družba že premrežena do poslednjih meja, ko je skoraj vsak zemljan že ujet v to ali ono obliko manipulacije. Navkljub vsemu je treba reči, da se v postnowdonskem obdobju, po njegovih šokantnih odkritjih in izključno po njegovi osebni intervenciji krepki tudi refleksija in polno zavedanje sodobnega stanja družbe in duha, kondicije človeka in odnosov, smisla umetnosti, bivanja in delovanja. In osnabriški festival je s svojo odprtostjo, ostrino, angažiranostjo, teoretsko in programsko imaginacijo znal in zmoget pripravi vrsto dosjejev, razmislekov, provokacij, razstav, kritičnih in angažiranih okroglih miz z briljantnimi in lucidnimi posamezniki, delavnic, ki so se osredotočale na vprašanja alternative.

V briljantni, provokativni, inteligentno in smiselno zastavljeni retrospektivi ameriške slikarke, multimedijske umetnice in bodyartistke, performerke **Carolee Schneemann** (1939) se je v vsej razsežnosti zastavilo vprašanje o smislu artističnega delovanja, osebne angažmaju, premiku meja v miselnosti, družbenih norm, tolerance, vprašanju (dolgoročnega) vpliva človeške akcije v svetu, v vsej širini in pestrosti se je izpostavila arheologija njenih akcij, performansov, slik, filmov, fotografij, eventov, protivojnih provokacij, spolnih aktov, body paintinga, njenih kontrakulturnih akcij, ki so v Ameriki pred desetletji seveda veljali kot škandali, nekaj nemoralnega in nesprejemljivega, hkrati pa se vendarle kaže njeno delovanje kot širjenje prostora, miselnosti, prispevek k toleranci, odprtosti družbe in razmišljanja, umetniških in moralnih standardov, stereotipov v družbi, svobode izražanja in svobode posameznika nasploh!

Dovolj pomenljiva naslova retrospektive Schneemannove *Where The Frame Breaks the Edge* in filma o njej *Breaking the Frame* (2012), ki ga je dovolj subtilno posnela Kanadčanka Marielle Nitoslawska, nadvse nazorno, tudi nemalokrat tesnobno, tragično, pa vendar znova in znova tudi zaneseno, aktivistično zagnano kažeta umetnico kot »upornega človeka«, ki s sizifovsko neumornostjo ruši ovire in uveljavlja svoj pogled, angažiran, kljubujoč pogled na svet, veljavne in dovoljene vrednote, okus oblastnikov, njihovo represijo, agresijo ... Ta subverzivna retrospektiva Schneemannove je seveda svojevrsten odziv na zastavljeno vprašanje – kako naprej? Kako živeti v postčloveški totalni družbi? Kako biti angažiran artist v sodobnem svetu? Optimistični, smiselni, inteligentni, uporni, četudi hkrati dovolj pošteni in neprizanesljivi, se glasi odgovor.

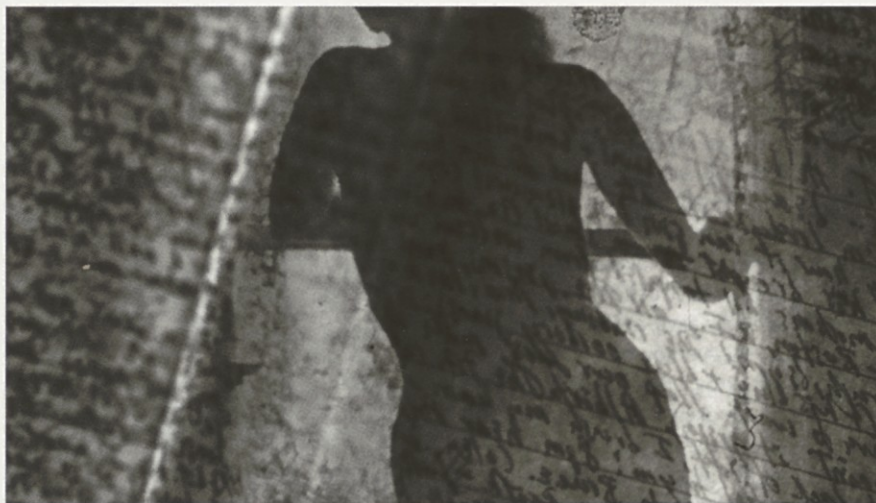
Zanimivo pomenljivo je, da so osnabriški prireditelji kot enega izmed možnih alternativnih pogledov na zastavljena vprašanja odgovorili z lucidno izbranim retro sci-fi filmom Georgea Lucasa *THX 1138* (1971), Gilliamovim *Brazilom* (1985) pa Coppolovo psihološko srhljivko *Prisluškovanje* (The Conversation, 1974), ki vsak zase dovolj podrobno govorijo o terorju in variantah današnje totalne kontrole. In rešitve so, kot nakazuje dovolj lucidno že Lucas, približno iste: upor totalitarizmu je mogoč samo skozi telo, droge, ljubezen, seks – kakor je na svoj način pokazala retrospektiva Carolee Schneemann s njenimi performansi, filmi,



s provokacijo s telesom, seksom, z užitkom, s prestopanjem meja v približno istem obdobju ... Sodobna moč manipulacije in nadzorovanja, pravi inteligentno Lucas, izvira iz tehnologije, znanosti in sodobna družbena prisila je dovolj »mehka«, udobna, čeprav se, kot vidimo, zlahka v trenutku prelevi v »trdo« verzijo, če so meje posameznikove svobode preohlapne in tako postajajo nevarne za okolico.

Prefinjene metode medijske kontrole in konstrukcije okusa, morale, družbenih in splošnih meja – gotovo z obsežno podporo psihološke, marketinške in sociološke znanosti – je prikazal imeniten, čeprav vseeno nekoliko preveč klasičen in miselno tog dokumentarec Franka Henenlotterja *That's Sexploitation!* (2013) o eksploataciji seksa v ameriškem filmu od 30. do 70. let, kjer skozi arhivsko gradivo spremljamo perfidno in seveda (komercialno) uspešno vodeno izkoriščanje ženskega telesa v medijih, kreiranju »okusa«, glamurja, mode, ženskosti, odnosov, meja dovoljenega, kjer se skozi kapitalistično izkoriščanje ženske gradi subtilna manipulacija ... Dokler se stvari ne končajo v hardcoru. Res, osupljiva visoka šola (z znanostjo podprte) manipulacije in okoriščanja, seveda kronanega z visokimi dobički in zadovoljno (kapitalsko, oblastno) elito, ki vleče niti.

V okviru intelektualno pogumne in provokativne festivalske strukture so prireditelji kot protiigro in razkrivanje metod, mišljenja in taktike sodobne nadzorovalske blaznosti postavili vrsto dejanj in razmišljanj aktivistov,



Breaking the Frame

gverilcev in nosilcev kontrakulture nadziranja, vohunjenja in manipulacije/eliminacije. Tukaj je gotovo najbolj pretresljiva in »poučna« neposredna, živa, srhljiva izkušnja in izpoved »skesanke«, bivše specialke angleške MI6, ki neposredno razkriva šokantne in krute strategije in taktike britanskega protiterorističnega in nadzorovalskega establishmenta, manipulacije v imenu nacionalne varnosti itn. Šokantna izvajanja Annie Machon v izjemnem predavanju z naslovom Whistleblowing, Journalism and Privacy so do najmanjših podrobnosti »razkrile« slepila in videz svobode interneta, kupljenega tiska, nemočnih in obvladanih t. i. raziskovalnih novinarjih, povsod prisotni histeriji nacionalne varnosti in paranoji in hkrati nevarni, polaščevalski in ubijalski moči sistema, ki posameznika sili v avtocenzuro in posledično pasivnost. Najhujše, kar se danes dogaja, pravi Annie Machon, je »vseenost« v dobi konzumerizma, ki obvladuje sodobnega človeka in kjer je medijska manipulacija izjemno pomembna. Njen alternativni, kritični premislek in pogled vidita rešitev v polju umetnosti(!), kritičnih, kontrakulturnih praksah in angažiranju, sporočanju drugačnosti, odkrivanju resnice sodobne družbe skozi emocije in seveda alternativnem organiziranju »samoobrambnih« fondov in praks, s katerimi se lahko bojuješ proti legalnemu nasilju kapitalistično totalitarne države, ki v imenu varnosti zapira, grozi in omejuje kritičnega, upornega posameznika ...

Vrsta gostujočih angažiranih aktivistov/umetnikov je seznanjala občinstvo s svojimi kritičnimi projekti, z alternativnimi metodami komunikacije, ki se izogiba nadzoru,

nesledljivimi spletnimi povezavami, razkrievanjem industrije nadzora, metodami delovanja sodobne totalne države in represije, načini vzpostavljanja preživetvene strategije v dobi tehnološkega totalitarizma in življenja »pod radarjem«, izkoriščujoč pri tem tehnično infrastrukturo urbane pokrajine, kako razkrivati manipulacijo velikih medijev, kako biti »stalker« v blaznem, paranoičnem svetu ... kjer je – na videz – vse vidno!

Kako biti in ostati človek v postčloveškem svetu? Evropska (filmska festivalska) kultura je povečini kultura mrtvih konvencij, leporečja, praznine, kiča, moraliziranja, lažne, plačane in kupljene tolerance, bedne servilnosti neoliberalnim vrednotam, formulam in obrazcem, ki jih predpisuje in zahteva obča

agenda ... Letošnji Osnabrück je bil gotovo pogumen, navdušujoč dogodek, mogoče navdihnjen z energijo, ki jo je sprostila neverjetna in silovita Snowdnova gesta, ki jo – mimogrede – ni zmogel nihče od t. i. svetovnih »intelektualcev«, slovityh umov in akademikov, ampak navaden slehnik, ki je izpostavil vse, da bi ugledali grozo temine, ki visi nad sodobnim človekom in družbo.

Mogoče si Osnabrück to silovito, pogumno digresijo lahko privoščil, ker je med manjšimi (nemškimi in evropskimi) festivali, tradicionalno že sicer dovolj naravnan v kritiko sodobnih medijev, res pa je tudi, da je visoko podprt z evropskimi sredstvi, sredstvi zveznih dežel, tujih kulturnih predstavništav, ki si gotovo ne želijo revolucionarnega vretja pred lastnim pragom – ali pa so samozavestno presodili, da jim – po njihovem mnenju – dovolj obskurna, nekajdnevna kritična, artistska scena ne more bistveno škodovati?

Po osnabriškem šoku prihaja na misel tudi že leta trajajoč neambiciozen, dovolj povprečen, zamegljen, bizaren, zgolj revijski (re-vue!), intelektualno kičast festivalski koncept Liffa in seveda še cele vrste drugih, bolj »profiliranih« festivalov, ki vsi skupaj ne zmorejo bolj konsistentne, bolj prebojne miselne vizure, ki bi gledalca potegnili v vrtinec usodnih svetovnih dogajanj. Tako je bilo letošnje aprilsko »romanje« na osnabriški festival resničen šok, silovito, prelomno, kompetentno, živo, pogumno, inteligentno dogajanje, ki pušča globoke sledi, nezadovoljstvo, ki človeka motivira, mu vrača zaupanje, voljo in vero ... Ja, WE, THE ENEMY!



Brazil



Zdravo!, foto: Maks Sušnik

Dokurama: letna predstavitev dokumentarnih filmov študentov AGRFT

Kinodvor, 23. 6. 2014

Tina Poglajen

Če je imelo problematiziranje dokumentarističnega »realnega« v zadnjih desetletjih velik vpliv na formo dokumentarnega filma (morda z obuditvijo še zgodnejših, pozabljenih oblik) ter se ta sploh v zadnjih letih ne omejuje več na zgolj »družbeno-kritičnost« ali informativnost na tradicionalen, televizijski način »talking heads«, temveč se pojavlja v množici novih oblik (npr. povsem osebnih filmov, filmov, katerih gonilna sila je sama osebnost komentatorja ali pripovedovalca, odkrito subjektivnih dokumentarnih filmov, ki ustvarjalno mešajo resnično in fikcijo in podobno), je drugo vprašanje, koliko novega in manj konvencionalnega je našlo svoj prostor tudi v slovenski produkciji in koliko se, v tem primeru študentje režije AGRFT, oklepajo ustaljenih smernic filmskih pripovedi dokumentarnega formata. Izmed petih kratkih dokumentarnih filmov, predstavljenih na letošnji Dokurami v Kinodvoru, sta v tem pogledu zagotovo izstopala dva, četudi na različna načina: *Zdravo!* Eme Muc in *Mladi Mendes* Petra Bizjaka; za oba bi morda veljala izjava Woodyja Allena, da je dokumentarec »idealno sredstvo za komedijo, ker je dokumentarni format zelo resen, tako da nemudoma deluješ na področju, kjer vsaka malenkost zmede resnost in je zato smešna.«¹ Tudi v splošnem je premiera vsekakor uspela, tako glede na obiskanost in zanimanje kot glede na sam izkazani potencial študentov režije; opaziti pa je bilo tudi morda presenetljivo (za slovenski film nasploh neznačilno²) precejšnjo decentraliziranost – od petih predvajanih filmov je le eden neizpodbitno postavljen v Ljubljano, trije pa so obravnavali teme, izrazito povezane z drugimi regijami in kraji. Vsekakor so bili kot celota predvajani filmi tako produkcijsko kot režijsko na visokem nivoju, kar bi lahko napeljevalo na misel, da je dokumentarni film forma, ki gre študentom akademije še posebej dobro od rok.

¹ Schickel, Richard. 2003. *Woody Allen: A life in film*. Lanham: Ivan R. Dee, str. 92.

² Majcen piše o izrazito dominantni umeščenosti slovenskega poosamosvojitvenega filma v Ljubljano kot nacionalni center (s pripadajočo dominantnostjo osrednjeslovenskega narečja). Glej Matic Majcen. 2013. *Konstrukcija nacionalne identitete v slovenskem poosamosvojitvenem filmu: doktorska disertacija*. Ljubljana: M. Majcen.

Zdravo! (2014, Ema Muc)

Zdrav duh v zdravem truplu – truplo je seveda telo, pojasni geslo telovadnega društva Sokol vodja metliškega sokolskega društva. Ob njihovi 150-letnici ni članstvo v metliških Sokolih nič manj izbrano, kot društvu s takim stažem pritiče, kandidati morajo namreč opraviti vrsto zahtevnih preizkusov (med drugim tek pod mizo, ne da bi pri tem polili špricer in demonstracijo sokolskega šopirjenja ...); četudi so njihovi nastopi nekoliko »ad libitum«, kot se izrazi isti sogovornik v navdušujoče duhovitem dokumentarnem filmu Eme Muc. Režiserki, ki je menda sama Metličanka, je v kratki formi uspelo zajeti očarljive posebnosti domačega društva, ki s svojo ljubeznijo do pečenke morda niso ravno tisto, kar bi si tradicionalno predstavljali pod imenom Sokoli. Pri tem se posluži naravne fotogeničnosti njihovih telovadnih formacij in spodletelih nastopov v tujini, ki Sokole prikažejo kot narejene za telesno komiko, k doseganju željenega učinka pa ji pomagajo tudi za njihove bonvivantske postave morda ne ravno najbolj laskave sokolske uniforme. *Zdravo!* intuitivno razume, da dokumentarni film ni le golo navajanje dejstev, ampak je tudi umetniška forma, skica, ki neizogibno vključuje lastne potege s svinčnikom – v primeru Eme Muc je to pozorno sledenje ironiji in hudomušnemu v vsakdanjem; izvrstno ju dopolnjuje tudi rahlo stilizirana fotografija Maksimiljana Sušnika.



Free Božidar, foto: Uroš Hočevnar

Rejnica (2014, Miha Možina)

Če je *Rejnica* nekaj izgubila na račun ponesrečene umestitve v program, pri kateri so prvi resni toni filma le z nekaj sekundnim zamikom sledili še zadnji salvi smeha, ki ga je izzval njegov predhodnik, svoj pravi zagon dobi v drugi polovici, ko dobimo več vpogleda v ozadje vseh vpletenih, ti pa pred kamero začnejo delovati bolj sproščeno in naravno; očitno je, da je režiserju v intervjujih z nastopajočimi uspelo vzpostaviti intimno vzdušje, z njimi navezati stik in jih pripraviti do sproščenega govorjenja in delovanja ter pristnih osebnih izpovedi, ki jih združuje s stilizirano, dramatično fotografijo Jana Perovška. Kljub entuziastičnemu pristopu k svojemu subjektu pa se na trenutke zdi, da *Rejnica* v končni fazi ostaja v okvirih institucionalnosti in zdravorazumskega poj-

movanja rejništva, starševstva, prestopništva in podobnega, ki ne problematizira neskladij v delovanju samega sistema, temveč le njihove simptome, posameznike, brezdomce, alkoholike ... in v končni fazi zato vse skupaj naredi za skoraj prisiljeno: zdi se, da filmu notranja protislovja ves čas silijo izpod površja in čakajo, da bi bila raziskana, a jih režiser žal ne prepozna in jim ne sledi.

Free Božidar (2014, Klemen Berus)

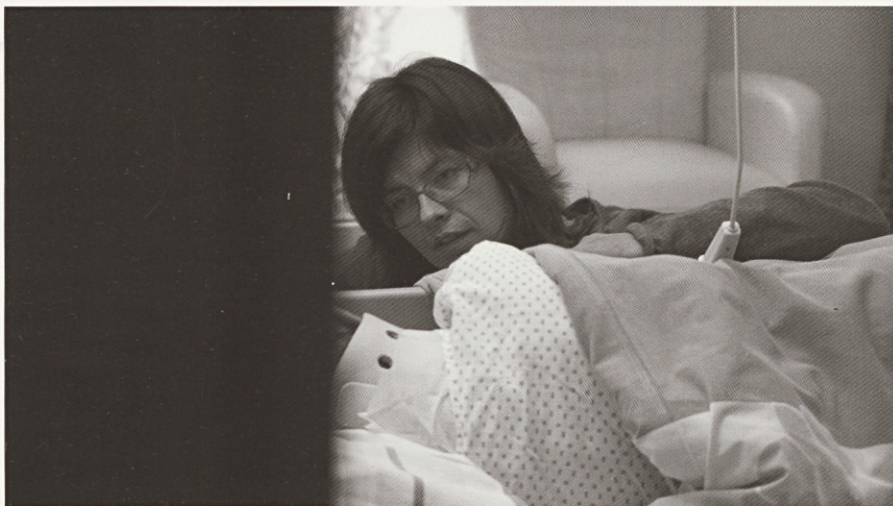
Od vseh predvajanih najkrajši in najbolj odkrito političen film, *Free Božidar*, v nasprotju z drugimi stavi na surovo, neobdelano sliko brez estetskih ali stilističnih posegov. Tudi svojega predmeta se loti povsem klasično: dokumentarno, celo empiristično: svojim nastopajočim sledi pred sodnimi dvoranami in v njih, zbira dokumentarne posnetke in prikaže dokazno gradivo, ki bi potrdilo Božidarjevo trditev o uspešnosti zdravljenja rakavih obolenj s konopljinim oljem. Dokumentarni film o Božidarju, ki je bil obsojen zaradi gojenja konoplje vseskozi niha med ostro kritiko slovenske zakonodaje, medicinskega in farmacevtskega lobija ter povsem biografsko izkušnjo boleče izgube bližnjega zaradi bolezni, ki je vir dodatne motivacije za raziskovanje alternativne medicine oz. zdravljenja z medicinsko konopljo. Na žalost se pri tem nobeni izmed zastavljenih smeri ne posveti popolnoma, s tem pa pusti občutek neizrečenosti in nedokončanosti.



Rejnica, foto: Jan Perovšek

Hiša odprtih rok (2014, Maja Križnik)

Pri ogledu dokumentarnega filma o hiši hospica, namenjeni zadnji oskrbi neozdravljivo bolnih, se ves čas zdi, da vstopamo na prepovedano področje, kar še poudarja skoraj vsiljivo oprežanje kamere, ki neprestano kuka iz za vrat in vogalov v sobe stokajočih in vpijočih bolnikov in bolnic in občutek nelagodja spretno povečuje (pri tem ne gre izpustiti omembe režije kot celote, ki jo odlikuje nekaj zelo iznajdljivih in inovativnih prijemov). Film celovito zajame realnost umirajočih bolnikov in ljudi, ki zanje skrbijo ter pri tem najde prostor celo za povsem nepričakovane trenutke humorja; hkrati pa osupne s svojo pretresljivostjo, ki je glede na tematiko sicer bržkone neizbežna. S tem *Hiša odprtih rok* (morda nehote) odpira tudi vprašanje tematizacij kronične bolezni in smrti (pa tudi njene pogostnosti v slovenskem filmu): gre za témo, ki naj bi v očeh avtorjev filmu sama po sebi dala »potrebno resnost in težo« (pri čemer ne gre zanemariti vprašanja, ali tovrstno resnost in težo institucionalno povezujemo s kakovostjo, ali kar nasploh »umetnostjo« in s tem tudi najmlajše avtorje spodbujamo k osredotočanju nanje) – kar seveda pomeni, da lahko take filme obtožimo brezbrizne eksploatacije resničnih bolnikov in umirajočih? Po drugi strani je neizpodbitno, da so hude bolezni, umiranje in smrt v kulturi mladosti tabuizirana tematika, ki le izjemoma zaide v javni diskurz, kaj šele v nazorne prikaze samega poteka bolezni (dokumentarne)



Hiša odprtih rok, foto: Uroš Hočevnar

filmske narave; *Hiša odprtih rok* pa lahko vidimo torej tudi kot pogumno, odkrito in brezkompromisno sledenje zadnjim izdihljajem obsojenih na smrt.

Mladi Menendes (2014, Peter Bizjak)

Najboljši, najbolj idiosinkratičen in nekonvencionalen, kompleksen ter celovito osebni film izmed predvajanih, ki ob vseh kršitvah pravil, ki si jih privoščijo, in insajderski strukturi samega *jokea* izkazuje brezhibno obvladovanje forme, je na nek način hkrati tudi najbolj sporen. *Mladi Menendes* je nekakšen *making of* enega izmed filmov gverilskega avtorja Diega Menendesa, na čigar »star-power« se zanaša, a lahko bi bil

tudi *making of* vseh njegovih filmov, saj se spusti v zakulisje delovanja človeka, ki je performans v precejšnji meri tudi sam. Peter Bizjak se v iskanju odgovora na vprašanje, kdo ali kaj Diego Menendes v resnici je, režijsko občasno povsem spoji z značilnim Menendesovim slogom; kako dobro ga lahko imitira, je pokazal že v kratkem igranem filmu, »posvetilu 'mrtvemu' slovenskemu režiserju«, *Diego Menendes RIP IT AFTER HIM* (2013). Parodija je morda sicer res izkazovanje ljubezni do lastnega predmeta, a kaj to pomaga, če ta »predmet« sedi v kinodvorani in se med projekcijo, na kateri je film oz. vsaj nekatere njegove dele menda prvič videl, dere na platno: »Dej jebi se pizda, kva to ...«, nekaj minut kasneje pa še iz samega platna izrazi svoje, milo rečeno, odločno nasprotovanje vsemu skupaj – in nesoglasje s samo objavo posnetka. V vsem skupaj je nekaj neznansko smešnega, a na čigav račun, predvsem pa, za koga? Preveč enoznačno bi bilo, če bi film označili za brezobzirnega, saj je razvidno, da podobni pomisleki niso izostali niti samemu avtorju (glede na Menendesovo zgodovino v zadnjem letu pa je povsem upravičen tudi dvom v ne-insceniranost vsega skupaj); vseeno pa se je ob misli, da se ob gledanju AGRFT produkcije javno smejimo Menendesu, ne pa z njim, nemogoče izogniti določenemu nelagodju.



Mladi Menendes, foto: Klemen Kraševac

1, 2, 3, snemaj v SLOVENiji

Sabina Žakelj



S snemanja filma *Super Ranga*

Francoska provinca Marseille v ljubkem priročniku dobrih praks za trženje filmskih lokacij v Mediteranu¹ predstavlja enostaven recept v treh korakih: privabljanje tujih produkcij, trženje med snemanjem in trženje lokacije po zaključku snemanja za kulturni turizem. Logično in izvedljivo posebej v majhnih, prilagodljivih kinematografijah, v kar je po zadnjem *Ekranovem* prispevku na to temo z naslovom *Sistem v ozadju trženja filmskih lokacij* izpred dveh let², s pogumnimi koraki vstopila tudi Slovenija.

Prvi korak: privabljanje tujih produkcijskih ekip

Predstava, da za odločitvijo filmskih producentov za snemanje stojijo fantastične lokacije in promocija, je pogosta, ampak napačna. Predvsem ameriški filmski producenti so praktični poslovni ljudje, ki se za snemanje na tujih lokacijah odločajo glede na **finančne spodbude**, ki jih država ali regija nudi, saj so tega navajeni tudi doma. Slovenija je finančno spodbudo za privabljanje

tujih produkcij skoraj dobila s SLAVC-em, Zakonom o Slovenskem avdiovizualnem centru, javni agenciji Republike Slovenije, ki pa je zaradi padca trenutne vlade ostal v fazi predloga. SLAVC v 3. in 5. členu novemu avdiovizualnemu centru nalaga promocijo Slovenije kot države s privlačnimi produkcijskimi in lokacijskimi pogoji za snemanje tujih filmskih in avdiovizualnih del s pravico do uveljavljanja denarnih spodbud. Evropa takemu načinu prikimava v Sporočilu Komisije o državni pomoči za filmsko produkcijo

in produkcijo drugih avdiovizualnih del³. Omenjeno sporočilo v razdelku o konkurenci za privabljanje večjih tujih produkcij ugotavlja, da je več držav članic uvedlo sheme, namenjene privabljanju visokoproračunskih produkcij v Evropo, ampak ker so zneski pomoči za take produkcije lahko zelo visoki, mora konkurenca potekati na podlagi kakovosti in cene, ne pa na podlagi državne pomoči, kar Komisija budno spremlja. Na sprejem takega priporočila so vplivali udeleženci javnih posvetovanj, opravljenih pred pripravo sporočila, ki so se strinjali, da so bile te produkcije potrebne za ohranitev infrastrukture, za pomoč pri uporabi studiev, opreme in osebja ter pomoč pri prenosu tehnologije, strokovnega znanja in izkušenj. Uporaba studiev pomaga pri zagotavljanju zmogljivosti za realizacijo lastne produkcije, trajni učinek pa zagotavlja tudi uporaba lokalne infrastrukture in lokalnih igralcev, kar lahko pozitivno vpliva na nacionalni avdiovizualni sektor. Številni filmi, ki se obravnavajo kot večji projekti tretjih držav, so dejansko koprodukcije, v katere so vključeni tudi evropski producenti. Zaresen doprinos finančne spodbude je viden na sosednjem Hrvaškem, kjer so od uvedbe leta 2012 uspeli med drugim privabiti tudi velike produkcije, kot sta HBO-jeva serija *Igra prestolov* (*Game of Thrones*, 2011–) in evropska koprodukcija celovečernega filma *Diana* (2013, Oliver Hirschbiegel) o britanski princesi Diani z Naomi Watts v glavni vlogi – slednja je po poročilu portala Filmneweurope.com Hrvaški že v času snemanja pustila okrog pol milijona evrov in zaposlila okrog 130 filmskih delavcev.

Ob bok finančnim spodbudam se postavljajo tudi **drugi ekonomski stimulanse**, ki producentom prihranijo čas, denar in kadrovske resurse. V Sloveniji je leta 2010 kot prva občina k promociji lokacij organizirano pristopila Mestna občina Ljubljana (MOL), ki je s Kinodvorom izdala promocijsko brošuro Ljubljana – filmsko mesto. Po besedah Ma-

¹ Billé, Dominique: Enhancing territorial image through cinema and film, A good practice guide. Study No. 24, Januar 2011.

² Glej rubriko Fokus: set-jetting, avtorji Renko, Erik; Žakelj, Sabina; Rebolj, Dušan. *Ekran*, maj 2012, str. 14–25.

³ Sporočilo Komisije o državni pomoči za filmsko produkcijo in produkcijo drugih avdiovizualnih del, 2013/C 332/01.

teje Demšič, vodje Oddelka za kulturo MU MOL, imajo v načrtu pripravo prenovljene brošure v sodelovanju s Slovenskim filmskim centrom, Kinodvorom in ostalimi subjekti na filmskem področju, ki Ljubljano v tem smislu promovirajo tudi na filmskih festivalih v tujini. MOL je tudi vzpostavila koordinacijo med posameznimi službam MOL, ki filmskim producentom omogoča hitrejše pridobivanje ustreznih dovoljenj za snemanje na javnih površinah in povezavo z upravljavci ali lastniki ostalih prostorov. V praksi to pomeni, da lahko filmski producenti preko MOL dobijo vse informacije o pridobivanju različnih dovoljenj za snemanje filmov na javnih površinah, in največ zanimanja je za dovoljenja za snemanje na različnih lokacijah. Producenti za snemanje filma na javnih površinah oddajo vlogo na Oddelek za gospodarske dejavnosti in promet, ki mu izda dovoljenje. Načeloma so producentom na voljo vse javne površine MOL, oddelek pa ne sme izdajati dovoljenj za zasebne površine. Snemanje filmov je na podlagi 28. člena Odloka o posebni in podrejeni rabi javnih površin⁴ oproščeno plačila uporabnine, kar je v veljavi od lanskega leta po spremembi odloka. MOL pa pomaga producentom tudi pri logistični podpori skupaj z javnimi podjetji, katerih ustanoviteljica je MOL, s katerimi zagotavljajo različne brezplačne usluge, ki so v pristojnosti mestnih služb: od najema mestnega avtobusa, brezplačnega najema poslovnih prostorov za čas snemanja filma, delnih oprostitev stroškov za izdelavo elaboratov za zaporo prometa, čiščenja, vključevanje uslug nekaterih javnih zavodov ipd.

V zadnjem letu so tako v Ljubljani gostili odmevno tujo filmsko produkcijo in tri srednjevelike domače produkcije. Seveda pa je to le prvi korak, ki bo lahko uspešno nadaljevanje doživel ob celoviti državni politiki države do področja filma, vključno s stimulativnimi pogoji za privabljanje tujih producentov, kar terja sodelovanje kulturnega, gospodarskega, turističnega in finančnega sektorja. Mateja Demšič dodaja, da s povzemanjem dobre prakse Ljubljane še niso seznanjeni, vendar bi moralo biti v interesu vsake lokalne skupnosti, da se, če je za to priložnost, odzove na ponudbe za snemanje. Snemalne ekipe, ki prihajajo v Slovenijo, Ljubljano, so z velikih filmskih



Igra prestolov

trgov, kot je npr. Indija. Tudi Javni zavod Turizem Ljubljana za zdaj še ne promovira snemanj v tujini, ko bodo pa bolj ciljno delovali na indijskem trgu, bodo zagotovo to tudi izpostavili pri promociji.

Ideje za razvoj strategije ponudbe drugih ekonomskih stimulansov glede na obstoječo ponudbo v slovenskih občinah in tudi na državnih ravni mogoče vzniknejo na primeru nacionalne ponudbe javnih storitev za snemanje v Maroku, ki je sicer usmerjen v snemanje zgodovinskih (recimo *Gladiator* [2000, Ridley Scott] ter vohunskih in vojniških filmov (*Babilon* [Babel, 2006, Alejandro González Iñárritu] in *Telo laži* [(Body of Lies, 2008, Ridley Scott])). Njihov filmski center Centre Cinematographique Marocain po podatkih na spletni strani ponuja statistike vseh uniformiranih vojaških služb, poenostavitve postopkov pri začasnem uvozu orožja in municije za potrebe filmske produkcije, popuste letalske družbe Royal Air Maroc za letalske prevoze ljudi in stvari, nominalne pristojbine za snemanje na zgodovinskih lokacijah in spomenikih, oprostitev plačila davka na vse v Maroku nakupljene izdelke in storitve ter poenostavitve uvoza in izvoza filmske opreme.

Države filmske producente iz tujine obveščajo o obstoju finančnih spodbud in drugih atributih snemalnega paketa z **jasno in privlačno predstavitvijo lokacij**. Ta naloga je bila v Sloveniji z Zakonom o Slovenskem filmskem centru, javni agenciji Republike Slovenije (ZSFCA) dodeljena Slovenskemu filmskemu centru (v nadaljevanju SFC) in prek njega Filmski komisiji Slovenije (v nadaljevanju FCS). FCS po besedah direktorja SFC Jožka Rutarja in vodje projekta FCS Aleša

Goriška gradijo zelo prodajno, saj po eni strani Slovenijo kot lokacijo prodajajo tujini, po drugi pa tudi pristojnim ministrstvom za kulturo, za gospodarstvo in za finance, da s skupnimi močmi vzpostavijo učinkovito finančno spodbudo in druge ekonomske stimulanse. Jožko Rutar, pravi, da je »vlaganje v lokacije nujno posebej za pridobitev velikih filmskih produkcij«. Velike filmske produkcije, kot smo jih v Slovenijo privabili v 50. letih prejšnjega stoletja s poceni lokacijami in prijazno filmsko politiko, imajo za finančno posledico večjo uporabo lokalnih turističnih kapacitet v času snemanja in s pravilno promocijo tudi večji turistični obisk po zaključku snemanja, pa tudi neotipljivi kapital strokovno izpopolnjene baze tehničnih delavcev in igralcev, ki mednarodno pridobljeno znanje prelivajo v domačo filmsko produkcijo. FCS je v ta namen izoblikoval bazo ponudnikov storitev za snemanje v Sloveniji, ki ponudnike segmentira glede na področje avdiovizualnega delovanja (film, animacija, dokumentarci, TV, oglasi, video, multimedia itd.) in na vrsto storitve, ki jo ponujajo z vidika produkcije in postprodukcije (najem igralcev, catering, najem avtomobilov, pravno in računovodsko svetovanje, tehnične storitve itd.). V vzpostavitev baze je bilo po besedah Aleša Goriška vložene ogromno dela, čeprav baza na videz ne izgleda glamurozno, predvsem pa je ta povezana rednemu obnavljanju kontaktov. Ker je moderirana, se zainteresirani ponudniki lahko vanjo prijavijo prek obrazca na spletni strani FCS, iz katerega so v bazo vneseni preverjeni podatki. Baza je v tiskani obliki tudi del promocijske publikacije *Filming in Slovenia*, ki je nastala v sodelovanju SFC in

S snemanja filma *Bhai*

Agencije SPIRIT pod blagovno znamko **I feel Slovenia** in bila izdana letos aprila. SFC in SPIRIT skrbita za distribucijo publikacije po specializiranih tujih sejnih in prireditvah, Ministrstvo za zunanje zadeve pa je poskrbelo, da so publikacijo prejela vsa veleposlaništva. Promocije Slovenije kot filmske destinacije se je skozi Muzej slovenskih filmskih igralcev (MSFI), ki ima okrog 2000 obiskovalcev letno, lotila tudi Slovenska kinoteka. Po besedah direktorja Kinoteke, Ivana Nedoha, so se v času od nastopa novega v. d. direktorja Parka Škocjanskih jam Stojana Ščuke dogovorili o skupnih skupinskih vstopnicah, po zagotovitvi prevodov v muzeju pa še tudi individualne vstopnice. Avtobus na relaciji Divača–Park Škocjanske jame bo peljal tudi mimo MSFI, Park Škocjanske jame bo muzej promoviral na mednarodnih turističnih sejmih. Po istem ključu skušajo iskati možnosti za sodelovanje tudi z drugimi akterji, saj je Nedoh mnenja, da ima muzej potencial za promocijo Slovenije kot filmsko razvite države v smislu promoviranja produkcije, in si zato želi nadaljnjega sodelovanja s pristojnimi institucijami. Med njimi je poleg filmskega studia Viba seveda SFC s FCS.

Večina filmskih komisij se zaradi boljše vidnosti in mreženja vključijo v **mednarodne mreže**. S tem si razširijo področje dosega in delovanja z doseganjem novih trgov. Največja svetovna mreža je Association of Film Commissioners International (AFCI), ki po podatkih na svoji spletni strani vključuje čez 300 filmskih komisij iz šestih kontinentov. FCS je član evropske mreže European Network of Film Commissions (EUFNC), ki ima trenutno v spletni bazi 85 evropskih filmskih komisij. Mreža skrbi za promocijo snemanja v Evropi na vseh večjih filmskih festivalih (Berlin, Cannes, Los Angeles itd.), izobraževanje strokovnega kadra, izvaja

študije in spodbuja prenos informacij in orodij med člani. Trik, ki se ga recimo po uspešnem mreženju poslužuje Francija, so t. i. *famtrips*⁵ – potovanja za slavne, ki od leta 2008 vsako leto na pot po Franciji popeljejo prestižne scenariste na odkrivanje zanimivih lokacij kot navdih za nove scenarije. Tako so leta 2010 v enotedenskem druženju gostili deset scenaristov svetovnih uspešnic *Možje X* (X-Men, 2000–), *Skrivnostni otok* (Lost, 2004–2010), *Pirati s Karibov* (Pirates of the Caribbean, 2003–), *Terminator 3: Vstaja strojev* (Terminator 3: Rise of the Machines, 2003, Jonathan Mostow) in *Terminator 4* (Terminator Salvation, 2009, McG) itd., kar je vzbudilo veliko zanimanja pri medijih, predvsem pa pri ameriških scenaristih, ki si seveda želijo biti med izbranimi udeleženci bodočih *famtripov*.

Drugi korak: trženje med snemanjem

Najmočnejši in najbolj dolgotrajen način za povezavo med filmom in lokacijo snemanja v očeh gledalcev je vključitev imena ali podobe lokacije v naslov filma, na tiskani promocijski material, med napise ustvarjalcev na začetku ali koncu filma, z omembo v filmskem dialogu, z napisom lokacije ob njenem vizualnem pojavu v filmu, z *making of* posnetki s snemanja itd. Hrvaška si je promocijo pri snemanju druge sezone priljubljene TV-serije *Igra prestolov* leta 2012 med drugim izborila z dvominutnim filmom *In production – Croatia*, objavljenim na Youtubeu z vabilom gledalcem, da si ogledajo filmske sete na Hrvaškem, saj lokacija v filmu ni

eksplicitno navedena. Za filmsko neizpostavljeno lokacijo je namreč potrebno vložiti dodaten trud, da se doseže prepoznavnost lokacije pri gledalcih, skozi lastno promocijo, pri čemer seveda pomaga pravica do uporabe fotografij in filmskih zgodb s snemanja in drugih promocijskih orodij. V Sloveniji je bilo leta 2012 medijsko precej izpostavljeno snemanje prvega bollywoodskega filma *Nayak* (2013, V.V. Vinayak), ki mu je v 2013 sledilo snemanje filmov *Bhai* (2013, Veera-bhadram Chowdary) in *Super Ranga* (2014, Sadhu Kokila) ter snemanje *Swathi Chinukulu* (2013–), prve indijske TV-serije, posnete v Evropi. Po besedah direktorice slovenskega *line-producerja*, Katarine Karlovšek iz Regijske tiskovne agencije⁶, se obetajo nova snemanja, saj so Indijci navdušeni nad Slovenijo kot filmsko lokacijo. Slovenija bi po besedah Karlovškove lahko k privabljanju filmskih ekip pripomogla z enkratnim dovoljenjem za snemanje, ki ga morajo sedaj vlagati za vsako snemanje posebej, saj pri svojem delu ne ovirajo prometa in ne motijo ustaljenega ritma v mestu. Delo bi olajšala tudi odprava takse za tovrstna dovoljenja. Ne gre zanemariti možnosti poslovnega sodelovanja, saj je slovenski uvoz iz Indije po podatkih Slovenskega statističnega urada (ITC, april 2014) med letoma 2008 in 2013 bistveno porastel v primerjavi z izvozom v Indijo, tako da je lani uvoz dosegel 210 milijonov evrov, izvoz pa smo za 71 milijonov evrov blaga. Slovenija se skozi bollywoodske filme predstavlja 1,2-milijardnem trgu, ki veliko potuje, čemur lahko sledi tudi večji turistični obisk. S pravilno izpostavitvijo Slovenije v času snemanja in po njem bi lahko bilo privabljanje indijskih turistov v Slovenijo med dolgoročnimi učinki, saj je po podatkih Ministrstva za zunanje zadeve v letu 2013 še vedno potovalo več Slovencev v Indijo kot Indijcev v Slovenijo: za vstop iz Indije v Slovenijo je bilo izdanih 600 viz pri 1,2 milijardi prebivalcev, za potovanje iz Slovenije v Indijo pa 3.000 pri dvomilijonskem trgu.

Tretji korak: trženje lokacij po zaključku snemanja

Aleš Gorišek poudarja, da veliko ljudi razume turizem na filmskih lokacijah kot primarni cilj, čeprav je za to potrebno najprej izpol-

5 Billé, Dominique: Enhancing territorial image through cinema and film, A good practice guide. Study No. 24, januar 2011, str. 24.

6 Valenčič, Darja: Indijski filmarji pri nas vse bolj domači, *Dnevnik*, 30. april 2014. Spletna povezava: <<http://bit.ly/TELJCU>>.

ni prva dva koraka: privabiti producente na snemanje in dobro promovirati potek snemanja. Dober nastavek obojega olajša trženje filmske lokacije po zaključenem snemanju, pri čemer je seveda potrebno ustvariti tudi skupek privlačnih produktov, ki vzpostavijo povezavo med filmsko lokacijo in filmom in ki bodo privabili turiste. Osnovni trženjski produkt, ki je cenovno zelo ugoden, je vizualno zanimiv **filmski zemljevid** (*movie map*), ki turista popelje po snemalnih lokacijah s predstavitvijo informacij o snemanju. Dober primer filmskih zemljevidov je izdala andaluzijska filmska komisija Andalucia Film Commission v sodelovanju z ministrstvom za turizem za štiri filme, ki so dostopni na spletni strani Andaluciafilm.com. Obsežnejši primer predstavitve lokacij je **vodič po lokacijah**, ki ga je z Lord of the Rings location guidebook avtor Ian Brodie glede na podatke na njegovi spletni strani lanbrodie.net proslavil s prodanimi več kot 500.000 kopijami in s tem umestil vodiče po filmskih lokacijah med uspešna orodja za trženje. Velika Britanija je naredila korak naprej z **brezplačno aplikacijo** Great British Film Location za iPhone in iPod touch, ki deluje v povezavi z Google Maps za iskanje filmskih lokacij. Ponudba **organiziranih ogledov filmskih lokacij** lahko postane dejavnost lokalnih turističnih agencij in podjetij, kot se je pokazalo tudi v primeru snemanja serije *Igra prestolov* v Dubrovniku, kjer vam spletni iskalnik najde več ponudnikov (podjetij in posameznikov) peš ogleda lokacij v trajanju od 2,5 do 5 ur za približno 55 evrov. V Sloveniji smo lokacije prvega slovenskega umetniškega in igranega celovečernega filma *Na svoji zemlji* (1948, France Štiglic) spremenili v učno pot, ki je tudi podrobneje predstavljena v tokratni izdaji *Ekrana*. Prostor za filmske lokacije je v nekaterih državah namenjen tudi v **muzejih**: Imperial War Museum v Veliki Britaniji je ob stoletnici rojstva ustvarjalca Jamesa Bonda lana Fleminga pripravil prvo veliko razstavo o Jamesu Bondu⁷, nekatera mesta pa se odločijo tudi za lastne filmske muzeje (Torino v Italiji, Ouarzazate v Maroku in druga), večje kinematografije pa nudijo tudi obiske v filmskih studiih in tematskih parkih. **Prodaja s filmom vezanih produktov** (merchandizing) je odvisna od velikosti



»Popajeva vas« na Malti, foto: Michael Bauer

filmske produkcije, saj je domišljija omejena predvsem s proračunom za tovrstno trženje. Med najpogostejši produkti so majice, pripone, lončki, kape in podloge za miške. Če gre za dobro sožitje med filmsko lokacijo in produktom, nosi produkt lastnosti lokacije ali celo izhaja iz same lokacije kot lokalna značilnost, saj turisti radi domov odnesejo spomine ali dva.

1, 2, 3, naj statistika spregovori

Namen trženja filmskih lokacij je po Zakonu o slovenskem filmskem centru, javni agenciji spodbujanje gospodarskega razvoja, kar pa se v uradnih statističnih podatkih ne beleži. Razlog je, da po praksi večine evropskih držav v fazi filmske produkcije v Sloveniji ni potrebno priglasiti filmskega snemanja, in če je produkcija nezahtevna (da ne moti običajnega toka ljudi, niso potrebne zapore cest in druga dovoljenja), se lahko odvije brez uradnega evidentiranja. To seveda filmskim producentom predstavlja eno administrativno oviro manj, je pa dobra statistika lahko vključena v dobro promocijo in druge države jo skrbno vodijo. Ekonomski kazalniki evropskih držav v Euroscreen poročilu študije⁸ in Euroscreen primerih dobrih praks⁹ namreč kažejo, da se vlaganja v snemanje v državi splačajo: Oxford Economics za leto 2011 poroča, da je bil v Veliki Britaniji skupni ekonomski učinek na BDP preko 5,4 milijarde evrov in preko 1,5 milijarde evrov na davke, ustvaril pa je 117.400 delovnih mest s polno zaposlitvijo. Prav tako se obrestuje dobro zastavljena promocija filmske loka-

cije, kot dokazuje primer švedskega mesta Ystad, ki ga je na turistični zemljevid postavila TV-serija *Wallander* (2005–). Od začetka snemanja leta 2004 do leta 2012 se je mestu povečal promet v turizmu za 75 odstotkov na približno 89,6 milijona evrov, zaposlovanje pa se je okrepilo za 45 odstotkov, s 388 na 590 zaposlenih. Primer snemanja filmske trilogije/miniserije *Millenium* (2009) v Stockholmu kaže 1,5-kratno povrnitev vsake vložene krone, saj se je vložek 11,5 evra povrnil v dobičku 17,3 evra. V španski vasi Júzcar so brez enega posnetega filmskega kadra za potrebe svetovne promocije ob premieri filma *Smrkci* (*The Smurfs*, 2011, Raja Gosnell) vseh 175 hiš v vasi, vključno s cerkvijo, prebarvali v modro. Producent filma Sony je ponudil, da po promociji celotno vas prebarvajo nazaj v belo barvo, vendar so vaščani z dobrim razlogom glasovali za to, da vas ostane modra: število turistov se je v prvega pol leta po spremembi s 300 dvignilo na 80.000 in brezposelnost v vasi je s ponudbo novih storitev izginila. Malta je s filmskim setom za film *Popaj* (*Popeye*, 1980, Robert Altman) uspela doseči skoraj milijon in pol turistov, od katerih jih je 3,5 odstotka prišlo prav na ogled filmske lokacije. Primere bi še lahko naštevali, čeprav je predvsem pomembno sporočilo med številkami: izkušnje potrjujejo, da je z dobro zasnovano promocijo trženje lokacij mogoče spremeniti v prodajno uspešnico, zato naj Slovenija pogumno zakoraka v finančne spodbude in druge oblike privabljanja snemalnih ekip v Slovenijo za kulturni in gospodarski razvoj države.

7 Imperial War Museum – For your eyes only: Ian Fleming and James Bond. Spletna povezava: <<http://bit.ly/1iZJD36>>.

8 Mansson, Maria in Eskilsson, Lena: Euroscreen, The attraction of Screen Destinations, Baseline Report Assessing Best Practices, 2013, str. 9 in 25.

9 EuroScreen Case Studies, 2013.

tematska pot

NA SVOJI ZEMLJI

Stane, glej jo, našo grapo!

Baška grapa!

Pridite pogledat, kaj bi Stane in Sova videla danes.

Vabilo na odprtje tematske poti, 2012

Po poteh spominov na snemanje filma Na svoji zemlji

Tekst in foto: Alenka Pirman

Verjetno je moja prva izkušnja »tematske poti« povezana s Potjo ob žici okupirane Ljubljane in z osovraženo obvezno udeležbo. Danes po njej hodimo prostovoljno, tematskih poti po Sloveniji pa je menda že več kot 700¹ in prav vse iščejo oporo v naravni, kulturni ali tehniški dediščini². Navadno so

namenjene pešačenju ali kolesarjenju, poznamo pa tudi avtomobilistične vinske ceste in posebne ture za motoriste. Vsi snovalci tematskih poti imajo enako nalogo – speljati ljudi v njihovem prostem času na vnaprej določen itinerar, od njihovih ciljev pa je odvisno, katere funkcije bodo bolj izpostavili oz. združili – izobraževalno, rekreacijsko, komemorativno, zabavno ...

Pojav prostočasnih itinerarjev se navezuje na vzpostavitev romarskih poti, v krščanstvu sprva povezanih s kaznovanjem in z individualno pokoro, nato pa tesno prepletenih s trgovskimi tokovi. Tudi danes je videti, da pri

obravnavanju tematskih poti prevladujejo študije o ekonomskih potencialih in učinkih tovrstnih turističnih produktov, vključene so v razvojne strategije, regulirajo pa jih številni predpisi in zakonodaja. Po drugi strani Marjeta Keršič Svetel izpostavlja pomen ohranjanja dediščine in njene interpretacije »predvsem kot orodja, ki služi domačinom za utrjevanje lastne identitete«³. Čeprav se

1 Gl. prosojnice predavanja *Promocija in celostna predstavitev tematskih poti*, Zavod za turizem in kulturo Žirovnica, Geodetski inštitut Slovenije in SPIRIT Slovenija, Sektor za turizem 2013. Spletna povezava: <<http://bit.ly/1jP72PA>>.

2 Gl. sistemizacijo pohodniških poti po Vesenjaku na strani 11 v diplomski nalogi *Analiza turističnega produkta pohodništvo v Sloveniji* Tjaše Nareks, Ekonomska fakul-

teta 2012. Spletna povezava: <<http://bit.ly/1nEZgu2>>.

3 Keršič Svetel, Marjeta: *Strokovna izhodišča za smernice in standarde kakovosti na področju načrtovanja interpretacije dediščine podeželja*. Glej zbornik *Identiteta je tudi interpretacija preteklosti*, Notranjski ekološki center NEC, Cerknica 2010. Spletna povezava: <<http://bit.ly/Tka9bl>>.

na dediščino navadno lepi apokaliptični besednjak, češ da je ogrožena, da propada, da jo je potrebno rešiti, ohraniti ipd., bi bolje zajeli njeno bistvo, če bi poudarili, da jo vedno znova (in na novo) izumljamo, produciramo. Tematska pot je izredno prilagodljiva eksploatacijska tehnika, ki lahko zadovolji različne cilje⁴, zato se mi zdi pomembno izpostaviti izjemnost tematske poti *Na svoji zemlji* v Baški grapi. Poglejmo predvsem dvoje:

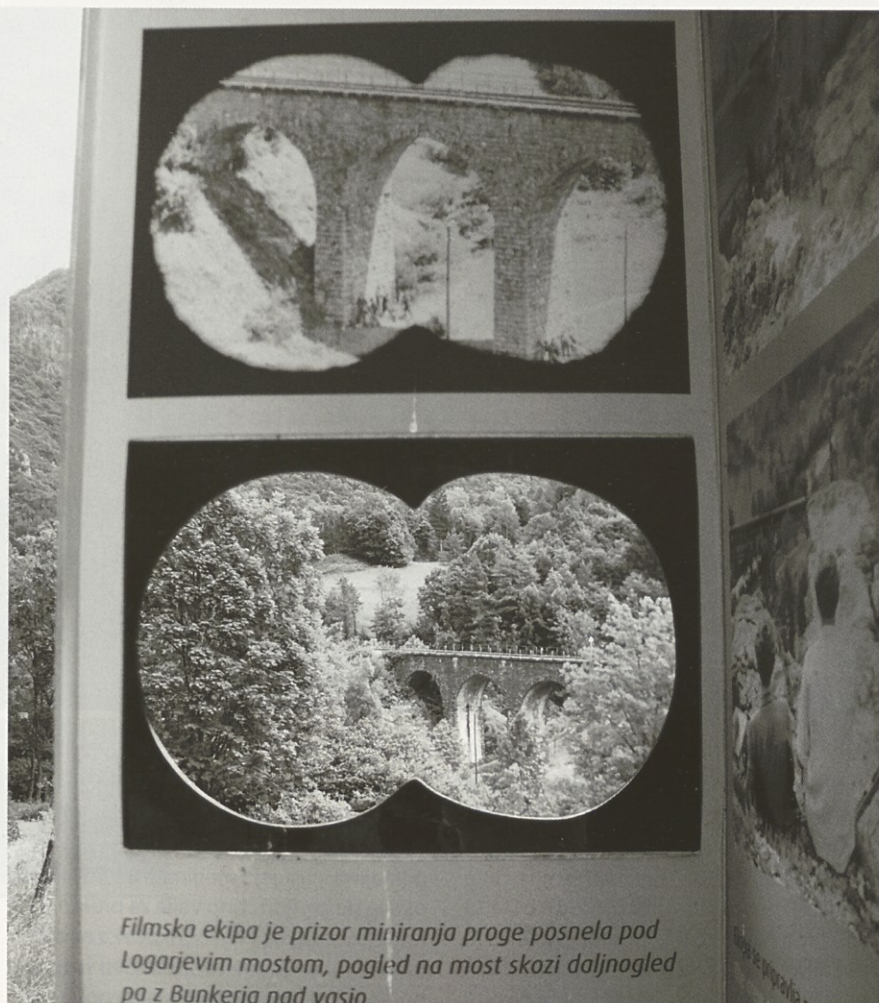
- odnos med fikcijo, zgodovinskimi dogodki in obiskom kraja ter
- način upravljanja z obiskovalčevim doživetjem.

»Tematskih poti v turizmu ne definira infrastruktura, ampak vsebina,« piše Saša Rošker v Študiji o izvedljivosti tematskih poti Gorenjske⁵. In res, vaški trg na Koritnici, pogled na Baško grapo s ceste proti Zakojci ali kamniti železniški most pod Grahovim pri Bači niso obiskovalcem do leta 2012 z ničemer izdajali, da gre za prizorišča s snemanja »prvega slovenskega umetniškega in igranega celovečerca«, ki je bil obenem še prvi tovrstni zvočni film. *Na svoji zemlji* so v teh krajih snemali v letih 1947 in 1948 in to obeležili leta 1975 s postavitvijo lesenega spomenika⁶ na ozkem parkirišču pred pošto in okrepčevalnico Pri Brišarju na Grahovem. Vzpostavitev tematske poti *Na svoji zemlji* temelji na identifikaciji domačinov s tem, zanje še vedno pomembnim dogodkom. Nastala je 65 let po snemanju v okviru lokalnega Društva Baška dediščina, KS Grahovo ob Bači in Občine Tolmin na pobudo avtorice Nadje Valentinčič Furlan, etnologinje in kulturne antropologinje (sicer kustosinje za etnografski film v Slovenskem etnografskem muzeju), ki je odraščala v bližini in se kot šolarica tudi sama udeležila odprtja spomenika. Seveda so nekateri antologijski prizori (in citati) iz filma tako rekoč ponarodeli in živijo tudi

4 Revija *Ekran*, na primer, je že pisala o t. i. set-jettingu kot posebnem žanru tematskih poti, kjer turisti obiskujejo snemalne lokacije popularnih filmov in TV-nadaljevanj, te pa so že vnaprej vključene v trženjske strategije državnih ali lokalnih oblasti. Glej: *Ekran*, maj 2012, str. 14–25.

5 Spletna povezava: <<http://bit.ly/1qJK1Fj>>.

6 Avtor je kipar samouk Peter Jovanovič iz Poljanske doline in njegovi značilni leseni kipi so bili v tem času priljubljena oprema javnih prostorov (npr. Kurirčki pred osnovnimi šolami v Sloveniji).

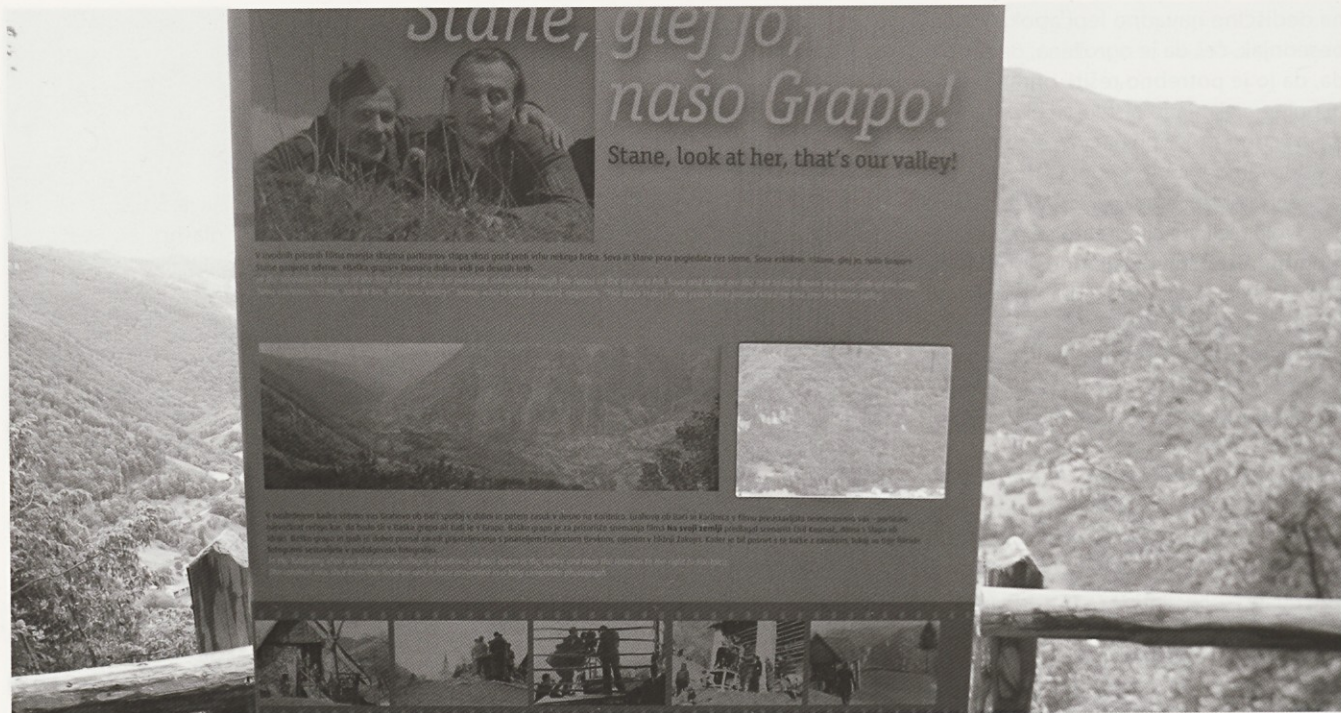


v spominu tistih, ki smo si film nazadnje ogledali že pred desetletji⁷. Pri projektu nimamo toliko opravka z umetniškostjo ali nemara celo kultnostjo⁸ filma, pač pa s spominom domačinov na sodelovanje pri

7 »Vsi Slovenci znajo ta film na pamet,« reče novinarka Jovita Podgornik v reportaži TV Ljubljana iz leta 1975. Spletna povezava TP Na svoji zemlji: <<http://bit.ly/TkavhT>>.

8 Na čemer kapitalizira, na primer, tematska pot The Third Man Tour, ki jo mesto Dunaj trži že več kot 20 let. Pot poteka po dunajski kanalizaciji, kjer je Carol Reed leta 1948 snemal znamenite prizore pregona za film *Tretji človek* (The Third Man, 1949). Trenutno vstopnica znaša 18 evrov (<http://www.drittemanntour.at>). Zanimivo je, da je leta 1949 Štiglichev *Na svoji zemlji* v Cannesu tekmoval prav s *Tretjim človekom*, glavno nagrado je pobral slednji. To, da film *Na svoji zemlji* v slovenski kinematografiji še danes velja za klasiko, je projektu tematske poti vsekakor v prid, ni pa njegovo bistvo.

snemanju, lokalno izkušnjo »proizvodnje fikcije«, v kateri so se ljudje, njihova oblačila, domovi, naselja in širša okolica komaj dve leti po vojni spremenili v statiste, scenografijo in produkcijsko infrastrukturo za potrebe snemanja vojnega filma. To trojno časovnost (čas snemanja filma, filmski čas in čas naše hoje po tematski poti) so avtorji tematske poti uspeli produktivno soočiti na enotno oblikovanih informacijskih tablah, postavljenih na točke, kjer je pred skoraj sedmimi desetletji stala kamera. Vsaka postaja obuja skrbno izbran citat iz filma (vseh je sedem, scenosled svojega ogleda pa lahko prilagajamo in v posamezne prizore »vstopamo« in »izstopamo« na poljubnih mestih), kader pa lahko lociramo s pomočjo kukala v tabli. Pod njim je natisnjena fotografija iz filma, ki nam je pri »kadriranju« v pomoč. Prav ta interaktivni, a povsem analogni trik prestavlja popotnika v virtualna čas in prostor, obenem pa ga nezavedno prestavlja tudi iz polja čustvenega vživljanja (obiskovalec



s seboj prinese svoj odnos do partizanstva, legendarnih filmskih likov in citatov) v proces konstruiranja prizora s točke, kjer je nekoč stala mehanska naprava, ki ga je posnela. Romamo torej od točke to točke, ki so jih pred nami izbrali filmski delavci, da bi ustvarili kar najzvestejšo iluzijo resničnosti⁹. Domači vodiči obiskovalcu radi povedo tudi za »goljufije«, ki jih je izvedla snemalna ekipa, da so prizori na filmu prepričljivejši¹⁰. Table mlajšim obiskovalcem omogočajo tudi, da sledijo pripovedi o otroškem filmskem liku Borisu – Orliču (identifikacija s tragično, a zmagovito izkušnjo), obenem pa vsaka postaja prinaša še kratko razlago posameznih filmskih elementov (npr. subjektivni in direktni pogled). Baška grapa s tematsko potjo *Na svoji zemlji* ni postala poligon za nekritično potrošnjo, pač pa nevsiljiva filmska učna pot, ki obiskovalca zapelje v spontano odkrivanje

tanke meje med fikcijo in tukajšnjostjo.

Tematske poti torej z bolj ali manj diskretnimi in premišljenimi sredstvi v naselja in pokrajino vpisujejo vsebine, ki bi popotniku ostale skrite. Podobno velja za predmet na muzejski razstavi, ki za obiskovalca navadno oživi šele, ko mu je ta sposoben pripisati pomen. Tudi snovalci tematskih poti se borijo za obiskovalčevo pozornost in ga želijo privabiti ter nato zadržati »na kraju samem«. Obstaja nevarnost, da počasi ne bomo več znali odkrivati sveta brez tovrstnih pomagala, ki nam, potrošnikom, pomagajo izbirati med to ali ono dolino, to ali ono »zgodbo«. Flaneurjem se slabo piše.

In vendar v Baški grapi poteka proces, ki skozi medij tematske poti zadržanemu popotniku daje vedeti, da je dobrodošel in da se sme z izgovorom, da je prišel pogledat prizorišča prvega slovenskega celovečerca, sprehajati po ozkih uličicah, čez zasebna dvorišča, poklepetati z domačini in občudovati njihove hiše in rože. Onkraj te idile pa je pred upravljavci tematske poti zahtevna naloga – kako v programski ponudbi tudi v bodoče ohraniti osredotočenost na snemanje filma *Na svoji zemlji* v Baški grapi. Kako posredovati njegov pomen obiskovalcem, ki ga ne poznajo (teh bo vedno več), ne da bi filmsko pripoved, scene in like pri tem

stereotipizirali¹¹. Projekt je strokovno zasnovan in temelji na dobro preučeni zgodovini produkcije te, za nacionalno kinematografijo ključne filmske umetnine. Bogato arhivsko in dokumentarno gradivo (iz številnih javnih in zasebnih virov) je obiskovalcem že sedaj dostopno na več načinov (tematska soba v Domu krajanov z medijsko točko in razstavo¹², možnost ogleda filma v že omenjeni okrepčevalnici, informativna zloženka z zemljevidom poti in odlično spletno mesto z arhivskimi posnetki). Zdi se mi, da je moč projekta v tem, da pri produkciji dediščine izhaja iz udejstvovanja več generacij domačinov in da goji spoštljivo navezo z ustvarjalci filma (in njihovimi dediči), ki se še vedno radi vračajo v Baško grapo.

Članek je nastal po ogledu tematske poti v okviru doktorskega študija heritologije na FF UL. Za pregled besedila in pomoč pri virih se avtorica zahvaljuje Nadji Valentinčič Furlan.

9 Marcel Štefančič, jr. v članku V srcu Evrope vzneseno komentira sugestivnost okolja: »Štiglic je Baško grapo pustil takšno, kot je. Pustil je, da se je film dobesedno sprijel z Baško grapo, ali bolje rečeno – pustil je, da se je začela sama Baška grapa obnašati kot film. V nekem smislu je torej pustil, da je film začela režirati Baška grapa.« *Revija Mladina*, 5. 10. 2013. Spletna povezava: <<http://bit.ly/1jjDidu>>.

10 Nad tem se v istem članku navdušuje tudi Marcel Štefančič, jr.

11 Prim. uprizarjanje scen iz filma *Tistega lepega dne v Podnanosu* (glej prispevek Katje Željan v časopisu *Delo*, 22. 6. 2012, spletni vir: <<http://bit.ly/1sFRc3h>>, ali Vandotove like, »zaposlene« v kranjskogorski Kekčevi deželi.

12 Razstavo *Na svoji zemlji* – 60 let kasneje je leta 2008 pripravil Tolminski muzej, po gostovanju v Ilirski Bistrici in Piranu pa se je ustalila na Grahovem pri Bači. Spletna povezava: <<http://bit.ly/1o4sJPZ>>.



Nenad Pata: Filmski velikani v Zagrebu

Milan Ljubić

Nova knjiga hrvaškega publicista Nena-
da Pate *Filmski velikani u Zagrebu* (2012,
Korpus) je nastala tako rekoč slučajno.
Kot opisuje v uvodu sam avtor, je skupaj
s sodelavci iskal ideje za novo televizij-
sko oddajo TV Zagreb, pozneje znano kot
3-2-1-GREMO (3-2-1-KRENI), in ob srečanjih
s številnimi velikani filmske ustvarjalnosti
se je rodila ideja o knjigi, v kateri bi popisal
ta srečanja in razgovore z gosti. Prva zani-
miva in nevsakdanja gostja je bila gospa
Madeleine Malthête-Méliès, vnukinja Ge-
orgesa Méliès, ki je prinesla s seboj nekaj
neznanih filmov svojega deda, ki so veljali
za izgubljene in so bili nedolgo pred tem
najdeni v ZDA.

Dotična oddaja je odmevala in ekipa je
delo nadaljevala z znanimi imeni svetovne
kinematografije. Studio hrvaške TV so tako
obiskali Claude Chabrol, Werner Herzog,
Andrzej Wajda, François Truffaut, Jiří Menzel,
Catherine Deneuve, Hubert Astier – direktor
Cinémathèque française v Parizu, Grigorij
Čuhraj, Orson Welles, Věra Chytilová in drugi.
O vsakem od njih je ostal zanimiv zapis, ne le
o njegovem delu in nastopu v studiu temveč
pogosto tudi o zgodah in nezgodah, ki so
pripeljale do obiska. Srečanju z ustvarjalci
in zanimivemu pogovoru je na koncu sledil
še film, značilen za ustvarjalnost posame-
znega gosta.

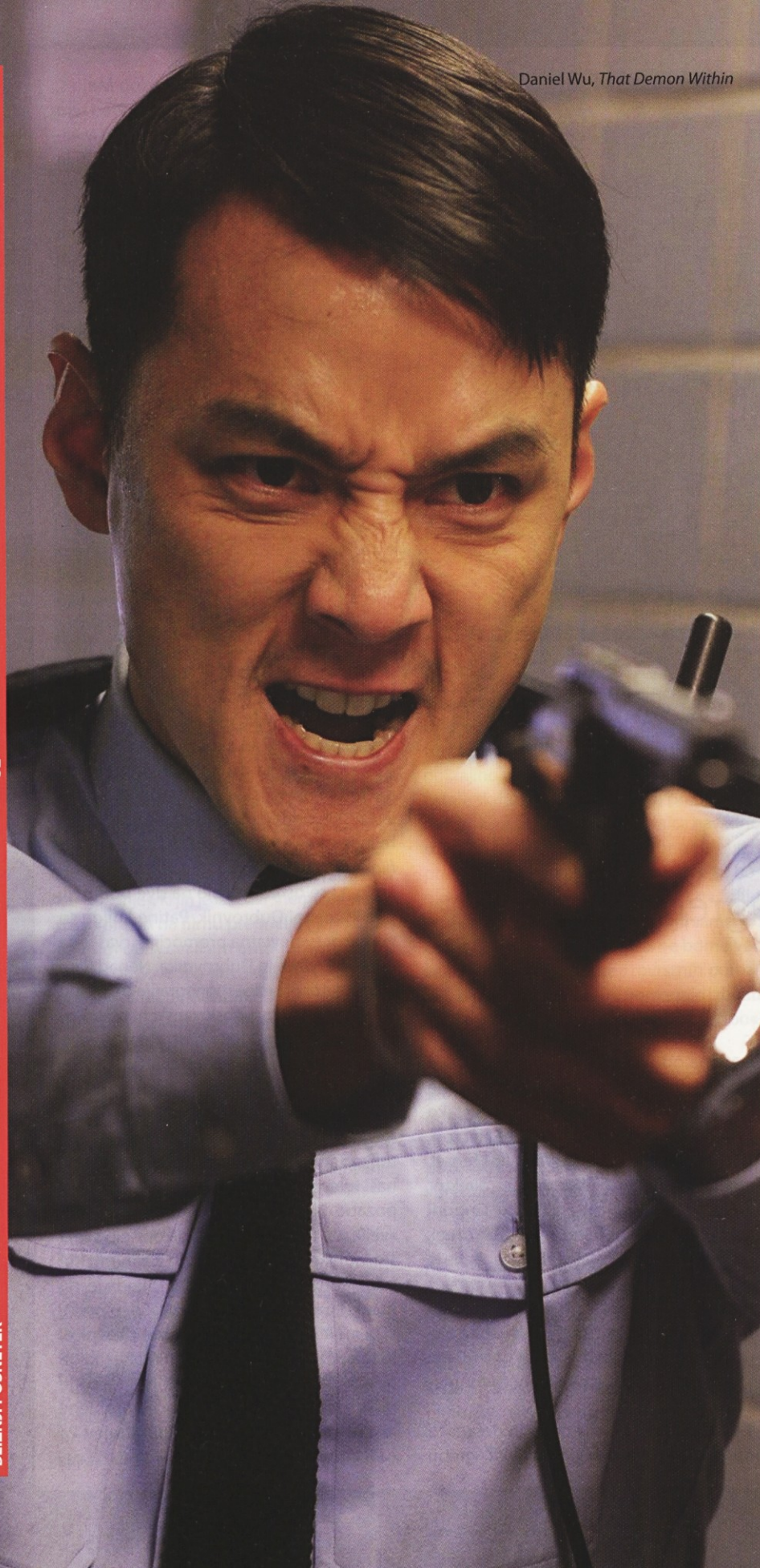
V skladu z naslovom knjige ta dejansko
pripoveduje o filmskih velikanih v Zagrebu

in kot rečeno se začenja z gospo Méliès.
Bila je to deseta oddaja tega cikla. Pred tem
so bile oddaje posvečene Oktavijanu Mile-
tiću, pionirju hrvaške filmske umetnosti in
enemu od pionirjev jugoslovanskega filma,
sodobniku našega Metoda Badjure in make-
donskega Milтона Manakija. Sledil je Bojan
Adamič, ki je s filmsko glasbo zaznamoval
jugoslovansko kinematografijo po drugi
svetovni vojni, Branko Marjanović, imeniten
avtor filmov na temo narave, Vanja Bjenjaš,
odličen montažer, ki je znal z montažo rešiti
marsikateri ne ravno uspešno posnet film.
Kot je v naših – ne samo slovenskih – logih
navada, domači filmski velikani očitno ne
sodijo v take knjige. V televizijsko oddajo
so lahko prišli, v knjigo, ki dokumentira te
nastope, pa ne. Škoda!

Posebno poglavje je posvečeno tistim, ki
bi morali priti v eno od oddaj, a je kaj prišlo
navzkriž z načrti, včasih celo smrt. Med temi
je bila tudi Tamara Đorđević – Ida Kravanja,
bolj znana kot Ita Rina.

Knjigo je izdala zagrebška založba Kor-
pus, d.o.o., uredil pa jo je Ivica Njerš, nekoč
komercialni direktor Zagreb filma in motor
marsikaterih filmsko publicističnih akcij na
Hrvaškem. Gre vsekakor za zanimivo delo
Nenada Pate, za pričevanje o enem od
načinov televizijskega ustvarjanja ter te-
levizijskih oddaj o filmu. Pata je sicer avtor
televizijske serije *Zagrebška šola risanega
filma* (23 oddaj po 30 minut) ter devetih
knjig, ki se osredotočajo na dve področji:
film in rojstni Dubrovnik. Patine knjige so
vsekakor svojevrstna promocija hrvaškega
filma, televizije in Dubrovnika. Nenad Pata
je tudi avtor obsežne monografije o Dušanu
Vukotiću, edinem jugoslovanskem oskarjev-
cu, ki je izšla leta 2008 pri isti založbi.

Razmišljanje o tej knjigi Nena-
da Pate postavlja pred nas vprašanje – zakaj podobne
knjige nimamo tudi v Sloveniji? Toliko zani-
mivih televizijskih oddaj je bilo ustvarjenih,
toliko zanimivih osebnosti je gostovalo na
naši televiziji, a te in take zgodbe tonejo v
pozabo. Naj uredništvo *Ekrana* spodbudi
»velikane naše televizije«, da opišejo svoja
srečanja in doživetja v zvezi z zanimivimi
oddajami, ne samo filmskimi. Škoda je, da
bi taki spomini odšli v pozabo. Eden prvih,
ki bi moral sesti za računalniško tipkovnico,
je televizijski urednik Marjan Maher, ki ga
Nenad Pata omenja v svoji knjigi. Če pa je
računalnik za starešo generacijo problem,
je na razpolago še nekaj pisalnih strojev. Pa
tudi indigo bi se še našel!



Daniel Wu (1974), ki v filmu *That Demon Within* (Mo jing, 2014, Dante Lam) igra protagonista, policista Dava Wonga, v sodobni hongkonški kinematografiji velja za nadvse prepoznaven obraz. Kljub temu da je 40-letnik doslej nastopal v mnogih kitajsko govorečih filmih, s sabo nosi zanimivo ozadje. Rodil se je namreč v Berkeleyju v Kaliforniji kot otrok emigrantskih staršev, ki sta v ZDA pribežala po komunistični revoluciji leta 1949. Vseeno se je kot Američan pri 24 letih vrnil v Hong Kong in svojo kariero raje začel tam. Igral je več kot 60 filmih, najpogosteje pod taktirko Johnnieja Toja, Jackieja Chana, Stephenja Funga, Danteja Lama in mnogih drugih. V glavni vlogi je nastopil denimo tudi ob Kevinu Spaceyju v *Inseparable* (2011, Dayyan Eng) ter ob Sharltu Copleyu v *Europa Report* (2013, Sebastián Cordero). S slednjim se je začel počasi vračati nazaj v rodne ZDA in beležiti prve vloge v ameriškem filmu, pomembno odskočno desko pa bi utegnil predstavljati nastajajoč igričarski spektakel *Warcraft*, pri katerem ga je Duncan Jones izbral v igralško ekipo.

Pogovor z Wujem je nastal na letošnjem Berlinu, njegova bliskovita tekoča angleščina pa je pravi blagoslov ob izgubljanju v prevodu, ki ga praviloma s sabo prinese pogovor z azijskimi ekipami.

»Nisem si mislil, da bo tako temučno«

Pogovor z Danielom Wujem

Matic Majcen

Če se ne motim, *That Demon Within* predstavlja vaše prvo sodelovanje z Dantejem po 13 letih.

Ja, kar dolgo je že tega.

Kako se je v tem času razvil in spremenil kot režiser? Predvidevam, da je zdaj precej drugačen avtor.

Popolnoma! Iz sprva tipičnega hongkonškega režiserja akcijskih filmov se je razvil do tega, da je našel lasten slog in pri tem je definitivno zavil v temnejšo smer. Od *The Stool Pigeon* (Sin yan, 2010) naprej so njegovi filmi postali mračnejši od večine hongkonških akcionerjev. In tu ne gre samo za akcijo, vedno ima v ospredju močne like, ki peljejo pripoved, in zdaj je tu prisoten ta temučen element, ki ga tedaj nisem videl.

Slišati je govorice, da je Dante lahko precej težaven pri snemanju. Je v tem kaj resnice?

Mislím, da ne. Mogoče v odnosu s producenti, kadar se bori za stvari, ki bi jih rad dosegel v umetniškem smislu. Pri *That Demon Within* se je spustil v kar precej tvegan projekt. Saj je še vedno komercialen, a kot rečeno, veliko temučnejši od večine hongkonške produkcije. Verjetno je moral bojevati kar trdo bitko, da ga je sploh lahko naredil. Tudi to, da film sloni na razvoju likov, je redko v hongkonških akcionerjih.

Kaj pa z vašega vidika, gre za eno zahtevnejših vlog kariere?

Verjetno res. Že dlje časa sem se prebijal v to smer, ker tudi mene privlačijo bolj mrakobne zadeve, vse odkar sem začel delati z režiserjem Derekom Yeejem na filmih kot *One Night in Mongkok* (Wong gok hak yau, 2004) ali *Protégé* (Moon to, 2007), ki sta v meni

zanetila ta ogenj. Ti deli sta me pripravili do razmisleka, zakaj imam rad film. Menim, da je name najbolj vplival Kubrick, ko sem med odraščanjem gledal filme kot *Peklenska pomaranča*, študije človeškega nasilja in pomena le-tega. Da lahko to sedaj počnem v hongkonški produkciji, je res zabavno. Pa tudi težko. *That Demon Within* predstavlja trdo delo, ampak ko sem ga včeraj prvič videl, sem spoznal, da je bilo vredno.

Po včerajšnji premierni projekciji v Friedrichstadt Palastu ste rekli, da šele zdaj razumete celotno sporočilo filma. Se je vaš vtis še kaj spremenil?

Med snemanjem nisem hotel preveč razmišljati o filmu. Tudi zato sem včeraj, ko sem ga prvič videl, ostal brez besed. To sem sicer čutil med snemanjem, nisem si pa mislil, da bo tudi končen rezultat tako temučen, predvsem v smislu vizualnih učinkov in vseh spremljajočih elementov, ki zgodbo dodatno potiskajo v to smer.

V enem ključnih prizorov spremljamo čustven izliv vašega lika, vse pa je posneto s kamero, pritrjeno na vaše telo. Prizor je videti izredno zahteven, kolikokrat ste ga ponavljali?

To je bil res težak prizor. Mislím, da smo ga posneli dvakrat, trikrat pravzaprav. Že pri prvem smo zgradili ogrodje, ki sem si ga pritrdil na prsni koš, tako da je viselo z mene, na njem pa je bila nameščena kamera. Ampak šele potem smo videli, da bo zaradi teže kamere ogrodje vseskozi padalo proti tlom, tako da kamera ni več snemala mojega obraza. Zato mi je Dante dejal: »Ali lahko sam z roko držiš kamero?« In jaz sem odvrnil: »Kaj? Hočeš, da snemam sam sebe v

tako zakompliciranem prizoru?« (smeh) Pa sem rekel, dajmo poskusiti, sprejel sem izziv. Bilo pa je težko, ker skušaš kot igralec pozabiti na vse tehnikaliije in se osredotočiti na čustva ... Če se prav spomnim, smo enkrat testirali, potem pa smo ga dvakrat posneli. Mislím, da smo uporabili celo kar prvi posnetek. Ne morem dovolj poudariti, kako zakomplicirano je bilo.

So to prizori, ki jih igralec pred snemanjem posebej vadi pred ogledalom?

V bistvu je bil problem, ker nisem vedel, kako ga bomo posneli. Mislil sem, da bo uporabil steadycam ali kaj takega. Med vsem snemanjem sem komaj govoril z ekipo. Niti z Dantejem ne, samo dajal mi je navodila, jaz pa sem prikimal in gremo. Ni bilo diskusije, ker sem hotel ostati v liku. Ko se je pojavil ta problem s kamero, sem si rekel samo: »Okej, ne bom se prepiral, kako neprijetno mi je, ampak bom samo naredil, kar mi boš rekel.«

Zaradi odraščanja v Kaliforniji ste imeli ob začetku kariere v Hong Kongu precej težav z jezikom. Je zdaj lažje?

Veliko. Ko sem prvič prišel v Hong Kong, nisem govoril kantonsko. Starša sta iz Šanghaja, zato smo med odraščanjem vseskozi govorili šanghajski dialekt, ki je zelo drugačen od mandarinščine in kantonsčine. Moral sem skozi težko obdobje učenja, ker sem takoj po prihodu tja padel v snemanje filmov in sem se moral na hitro naučiti jezika. V štirih ali petih letih sem kar tekoče obvladal kantonsčino. Nekaj časa je trajalo, a ker sem odraščal s hongkonškimi filmi, sem razumel kantonsko, le govoril je nisem. Filmí so me prisilili, da sem se je naučil, s čimer sem naredil zanimiv krog, saj so mi hongkonški filmi



Daniel Wu in Nick Cheung, *That Demon Within*

med odraščanjem v ZDA predstavljali velik vpliv, a si nisem nikoli mislil, da bom govoril jezik, ki sem ga v njih poslušal.

Oklicali so vas tudi za mladega Andyja Laua. Kakšen je vaš odnos z njim?

To je bilo, ko sem še začenjal. Izraz se je prijel, ker je bil moj lik v mojem prvem filmu *Bishonen* (Mei shao nian zhi lian, 1998) podoben tistemu, ki ga je on uprizoril v Wong Kar-waijevem *Days of Being Wild* (Ah fei zing zyun, 1990). Prvih pet let kariere so me nato primerjali z njim. Vseeno pa mislim, da sva povsem različni osebi. On je velik pop zvezdnik, ki je obenem tudi odličen igralec, jaz pa ne pojem in ne plešem.

Enkrat ste vseeno poskusili.

Tisto je bilo drugače. Bilo je samo za en film. (Glasbeni mockumentarec *The Heavenly Kings* [Sei dai tinwong, 2006, Daniel Wu], op.a.) Tisto je bila satira pop industrije. Nikoli pa nisem resno mislil, da znam peti. Andy Lau je velik estradnik, jaz pa sem samo igralec.

Ste si po uspehu tega filma še kdaj zaželeli režirati?

Vsekakor. Pred nekaj leti sva s Stephenom Fungom, s katerim sva sodelovala pri filmu *Bishonen*, ustanovila produkcijsko podjetje Diversion Pictures in od takrat sva skupaj naredila tri filme: *Tai Chi Zero* (2012), *Tai Chi Hero* (2012) in *Control* (2013). Pri vseh treh sem bil producent in zdaj iščem projekt, ki bi ga tudi režiral. Pravzaprav se bo to verjetno zgodilo že letos. Vedno sem si močno želel režirati, a po filmu *Heavenly Kings* sem bil zelo zaposlen z igralstvom in nisem imel časa

razvijati zgodbe in scenarije, ki sem jih imel v mislih. Zadnjega pol leta sem vzel odmor, rodila se mi je hčerka, več sem pisal in na tem bom začel delati v naslednjih mesecih.

Lahko poveste kaj o filmu Warcraft (2016, Duncan Jones), ki zveni kot zanimiv in predvsem velik projekt?

Pravzaprav ne smem preveč govoriti o njem. Gre pa za super projekt z odlično igralsko zasedbo in odličnim režiserjem. Gre za največjo produkcijo, pri kateri sem sodeloval. Sprva je bilo precej zastrašujoče, ko prideš na prizorišče snemanja, na katerem dela 400 ali 500 ljudi. Precej noro. Izjemna izkušnja. Še posebej pa me je veselilo spoznavati novo tehnologijo, ki je v Aziji nimamo. Sistemi za zajemanje gibanja, digitalne animacije, vsega tega na Kitajskem in v Hong Kongu še nismo razvili.

Se je snemanje že začelo?

Da.

Kako je delati z Duncanom Jonesom?

Duncan je super, on je malo ...

... podoben očetu?

Nisem sem še pogovarjal z njim o očetu, ker sem prepričan, da so ga to že milijonkrat vprašali. Sem pa velik oboževalec Davida Bowieja, tako da si bom to debato z njim prihranil za pozneje. Mislim pa, da je Duncan idealna izbira za ta projekt, ker je tudi sam igričar, veliko je igral tudi Warcraft in res razume to igro. Pogosto naletiš na režiserje, ki snemajo adaptacije videoiger, ki jih niso nikoli igrali, in se trudijo zadovoljiti

občinstvo. Duncan pa je tudi sam delal na scenariju in je našel pravo ravnotežje med pojasnjevanjem zgodbe občinstvu, ki ni nikoli igralo igre, kot tudi tistemu, ki jo je veliko. V bistvu sem pri tem projektu pristal zaradi žene. Že ko smo imeli avdicijo zanj, bi si moral vzeti enoletni premor. Potem pa ji je prišlo na uho, da gre za Warcraft, in mi je takoj rekla: »Moraš iti!« (smeh) Zaradi moje vloge je še bolj vznemirjena od mene. (smeh) Tudi sama je namreč pet let igrala igro. V filmu bo igral tudi Rob Kazinsky, ki je pred kratkim igral v *Ognjenem obroču* (Pacific Rim, 2013, Guillermo del Toro). Rob je bil svojčas med desetimi najboljšimi igralci Warcrafta na svetu. Vidite, imamo res ljudi, ki poznajo igro in bodo pomagali filmu do prave kakovosti.

Kakšen je dandanes vaš odnos z Jackiejem Chanom? Po znani anekdoti naj bi ga pred mnogimi leti spoznali v restavraciji, to pa vam je nato odprlo vrata v svet filma.

Jackie je bil enajst let moj menedžer, dokler ni preselil svoje pisarne v Peking, jaz pa sem takrat ostal v Hong Kongu. Vedno sva ohranjala krasen odnos. Bil mi je kot brat ali očetovska figura. Ne sicer toliko v smislu sloga igre, bolj v tem, kako je treba manevrirati v zapletenem svetu zabave in kako še naprej ostati dobra oseba. Krasen mentor, tudi idol, odraščal sem ob njegovih filmih in on je bil velik razlog, da sem se pri enajstih lotil kung fuja. Tako na mojo kariero kot moje osebno življenje je imel ogromen vpliv.

Če bi morali izpostaviti en nasvet, ki vam ga je dal, kateri bi to bil?

Spomnim se, da sem enkrat v pisarni z našim menedžerjem delal na scenariju, Jackie pa me je videl in prišel k meni, me potrepal po ramenih in samo rekel: »Še naprej tako trdo delaj!« To te bo potiskalo naprej. Ni toliko odvisno od talenta ali priložnosti, ampak bolj to, kako trdo delaš. On je najboljši primer tega. Trdo dela že od svojega petega leta, ko so ga pripeljali v Kitajsko operno šolo, kjer je moral početi vse te nore stvari, pa do letos, ko bo dopolnil 60 let in nikoli ni nehal delati, nikoli se ni nehal potiskati naprej. To je največji navdih, ki sem ga dobil pri njem.



Tisti demon v meni

Matic Majcen

That Demon Within (Mo jing, 2014) je enaindvajseti film Danteja Lama, enega najvidnejših režiserjev današnjega hongkonškega žanrskega filma. Ker so tamkajšnje kinematografijo od 70. let preteklega stoletja v svet ponesle predvsem izpeljanke akcijskih in borilnih žanrov, hitro zamika trditi, da gre tudi pri tem filmu za klasični policijski akcioner. A režiser bi to informacijo še prehitro zanihal. Film se res začne kot klasični policijski krimič: policist Dave Wong (Daniel Wu) v etično pokončni drži reši življenje neusmiljenemu roparju in morilcu Hon Kongu (Nick Cheung), znanemu kot Demonski kralj. V tej točki si gledalec reče, da gre za klasični dvoboj med pozitivci in negativci, pri katerem dve uri filma zgolj predvidljivo čakamo na *happy end*. A z razvojem filma se začnejo stvari odvijati v čudno smer. Film se potopi v protagonistovo nestabilno psihološko stanje, na dan začnejo prihajati temačne fantazme, pa travmatični družbeni dogodki iz policistovega otroštva, kar ga ob vseh službenih pritiskih in normah kmalu potisne na rob norosti. Ne da bi hotel razkriti razplet, lahko rečem, da je konec filma *That Demon Within* galaksije stran od vsakega klasič-

nega, predvidljivega razpleta kriminalnih, policijskih in akcijskih filmov – in zagotovo ni preveč optimističen.

Kljub tveganemu pristopu, ki je s sabo prinesel nemalo produkcijskih in recepcijskih negotovosti, pa film vseskozi ohranja svojo komercialno ambicioznost in je napolnjen s spektakularno grafično podobo ter prepričljivimi digitalnimi učinki. Dante Lam je za *Ekran* dan po premieri filma na filmskem festivalu v Berlinu na vprašanje, kakšen odziv bo ta film naletel pri gledalcih, ki so vajeni »mehkega« kriminala v filmu, povedal: »Zagotovo ta film ni ravno primeren za otroke, bodimo jasni. Nasilje na filmu je problem, ampak moj vidik je, da ni zgolj golo orodje. Včasih ga preprosto potrebuješ, da izraziš določene stvari, in tukaj služi temu, da izrazi to temno stran. Pri protagonistu v tem filmu je nasilje nenehno prisotno v njegovi glavi kot nekakšen pritisk, in ko pride na dan, v bistvu eksplodira.« Za Nicka Cheunga, ki se izvrstno vživi v vlogo Demonskega kralja, je to že peti film, ki ga je posnel skupaj z Lamom. Ta igralec bolj kot kdorkoli drug pozna Lamov način dela in odgovornosti, ki spremlja ustvarjanje nasilnih filmov. V

Hongkongu Lamovo ustvarjanje sproža podobne dileme, kot so jih na Zahodu filmi Quentina Tarantina. »V enem izmed prejšnjih filmov, ki sva ga delala skupaj, *Beast Stalker* (Ching yan, 2008), je prizor, v katerem ugrabijo malo dekle. To temelji na resničnem dogodku, ki se je zgodil na Kitajskem. Nek moški je to naredil, potem pa šel na policijo in jim rekel, da je to naredil zato, ker je videl film. Vprašanje je torej: ali nekaj preberemo v časopisu in to postane film, ali pa vidimo nekaj v filmu in to postane resničen dogodek? Ni vedno jasno, v katero smer gredo zadeve.«

Kljub produkcijski in umetniški ambicioznosti pa je *That Demon Within* film, ki bo prejel zgolj omejeno distribucijo v ZDA in Aziji, v Evropi pa ga bo bržkone moč videti le na posameznih filmskih festivalih (nedavno so ga predvajali na festivalu Far East Film v bližnjem Vidmu). Film je na dosedanjih projekcijah že dobil oznako za prepoved predvajanja otrokom, kar je zgolj utrdilo sloves Danteja Lama kot nekonformističnega in brezkompromisnega avtorja sodobne hongkonške žanrske produkcije.



»Vsakič ko pripoveduješ zgodbo, na nek način izkoriščaš nesrečo.«

Pogovor s Christianom Freiem

»Če tvoje slike niso dovolj dobre, nisi dovolj blizu.« Robert Capa

Gorazd Trušnovec, foto: VFF

*Kaj se je po vašem spremenilo v zadnjem desetletju in pol, kar se tiče tehnologije dokumentarnega ustvarjanja? Tu izhajam iz različnih pristopov, ki ste jih uporabili v svojem filmu *War Photographer*, in me torej zanima vprašanje razmerja med etiko, estetiko in tehnologijo avdiovizualne produkcije – pa hkrati tudi reprodukcije, saj smo na dnevni ravni priča tektonskim premikom, kar se tiče recepcije filmskih del. Ne vem, če bom znal odgovoriti, ker močno verjamem v kino.*

Da?
Absolutno. Še vedno.

Torej se vam ne zdi, da so na umetnost dokumentarca kakorkoli vplivale spremembe v dostopnosti in načinu uporabe tehnologije snemanja in gledanja filmskih del?
Seveda, ampak tu moramo malce v preteklost. Nekdaj se je spodbujalo snemanje dokumentarnih del na 35-mm film tudi zato, ker je bil to dober način oblasti, da nadzira dokumentarno ustvarjanje. Zasebnik si tega

Christian Frei (1959) je med najbolj uveljavljenimi švicarskimi režiserji in producenti dokumentarnih filmov, zadnja štiri leta predseduje Švicarski filmski akademiji. Nase je opozoril že s svojim prvim delom, intimnim družinskim portretom *Ricardo, Miriam y Fidel* (1997), v katerem je spremljal zasebno situacijo mlade Kubanke, ki se odpravlja s trebuhom za kruhom v Miami. Kar bi bila povsem običajna zgodba, če ne bi šlo za hčerko revolucionarja Ricarda Martíneza, Castrovega soborca, ki je s Che Guevaro med prevratom soustanovil osrednjo radijsko postajo upornikov. Z nevsiljivo subtilnim pristopom, po katerem je Frei zaslovel, se uspe hkrati približati zasebnosti svojih portretirancev v vseh njihovih pričakovanjih in razočaranjih ter preko te partikularne zgodbe izrisati širok kritičen portret neke države in družbe.

Njegovo mednarodno najbolj odmevno delo je *War Photographer* (2001), za katerega je bil nominiran za oskarja v kategoriji najboljšega dokumentarnega filma. V njem se je posvetil Jamesu Nachtweyju, enemu največjih vojnih fotografov vseh časov, skozi portret molčečega, vase zaprtega, samosvojega in svojeglavega fotografa, ki ga spremlja tudi v najtežjih trenutkih njegovega »vsakdanjega« delu, pa se razpre izjemno kompleksna paleta tém in razmislekov o človeški naravi ter estetskem in etičnem razmerju med resnico neke ekstremne (a hkrati globoko osebne) situacije in njeno vizualno upodobitvijo.

Prav s temi dilemami se je Christian Frei ukvarjal tudi kot gost oziroma predavatelj letošnjega Višegrad Film Forum, ki je v Bratislavi potekal med 11. in 15. marcem, med filmskimi šolami, ki so se ob tem predstavljale, pa je bila kot običajno tudi novejša produkcija ljubljanske AGRFT.

Christian Frei vsakemu svojemu filmu nameni več let poglobljenih priprav. Pred kratkim je bilo premierno predstavljeno njegovo najnovejše delo *Sleepless in New York* (2014), v katerem se je približal skupini v ljubezni nesrečnih ljudi oziroma posameznikov zlomljenih src – torej v njihovi najbolj zasebno zagatni situaciji. Film je pravkar krenil v mednarodni festivalski obtok.

ni mogel privoščiti, moral si imeti vnaprej pripravljen scenarij in natančno snemalno knjigo itn. Ko danes učim na primer v Pekingu, lahko vidim, da majhne kamere resnično pomagajo neodvisnim filmarjem, da sploh delajo. Dejstvo, da lahko posnameš dokumentarec z opremo, ki si jo lahko privošči vsaka družina, brez denarja, z iPhonom, to ima velik vpliv in je politična stvar. To spreminja svet. In svet vsaj sam gledam in doživljam intenzivneje preko dokumentarcev kot televizije. Dober dokumentarec te sooči z

življenji drugih, pusti čustven odtis in ustvari bogatejšo in kompleksnejšo podobo sveta kot TV-prispevki. Ljubim dokumentarce, ki si dovolijo biti radikalni. Ne mislim zgolj v političnem smislu, ampak tudi v smislu filmskega ustvarjanja in uporabe jezika. Seveda se zavedam milijonov gledalcev, ki jih imajo Youtube in podobni kanali, ampak sam še vedno razmišljam o filmih in delam na filmski način – navsezadnje imam srečo, da lahko znotraj zahodnoevropskega subvencijskega sistema vse svoje znanje vložim v to, da delam po štiri leta na posameznem projektu, tematiko spoznavam in raziskujem, pa četudi rezultat potem mladostniki gledajo na svojih tablicah. Kar me ne skrbi, ker vem, da je film bogat in večplasten.

Govorite o empatiji do življenj drugih, vseeno pa me zanima vaš način dela in v kolikšni meri se je ta od začetka vaše kariere spremenil, če se je, zaradi tehnologije?

Seveda mi je vseč tudi direct cinema, lahko se pred kamero dogajajo čudeži in ti hkrati nekaj pomenijo, ne moreš pa samo držati kamere, pa naj bo ta še tako dobra, in pričakovati, da bo posneta snov imela nek pomen. Mi smo tudi pripovedovalci zgodb, moramo jih oblikovati in definirati. Na ravni tega, kar je pri dokumentarcih fascinirano, se vse razvija precej počasi. Umetnost filmskega ustvarjanja se ne spreminja tako radikalno kot mislimo. Globalno imamo širši diapazon izraza, političnega pritiska je manj, pravil nam ni treba več upoštevati, jezik se je sprostil, istočasno pa smo dobili tudi dokumentarni mainstream, ki je bližje zabavi.

Koliko se je od nastanka filma War Photographer spremenila situacija glede vojne fotografije? Vi dokumentirate, koliko človeškega razmisleka je vključenega v eno samo fotografijo – v današnjih vojnah pa mora podoba priti nemudoma, v bistvu bi sodobne spopade najraje spremljali kar v živo.

Potreba po takojšnji sliki je stara. Legendarni švicarski fotograf René Burri mi je razlagal, kako frustriran je bil leta 1967, ko je bil v Izraelu na Sinaju, da bi spremljal šestdnevno vojno, in je nekega večera prišel domov, vzel zvitek filma iz fotoaparata, in medtem ko se je ukvarjal z njim, fotografije niso bile še niti razvite, zagledal natanko iste podobe na televiziji. In zdaj pride ta veliki »toda«. Še vedno verjame, in jaz takisto, da tudi če nisi prvi, a imaš sliko z veliko močjo, emocijo in

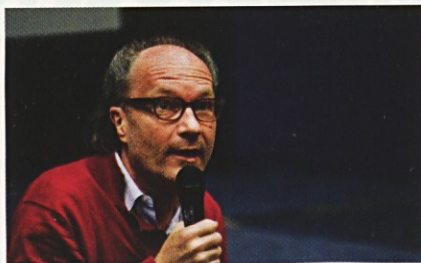


The Giant Buddhas

kompleksnim sporočilom, to ostane. In to je bistvo. Ni ti treba biti najhitrejši – to skoraj ne moreš biti. Kot dokumentarist že ne.

Je možno tekmovati z internetom?

Nemogoče. A kljub temu imam gledalce širom sveta. To je kot primerjava časopisa in knjige. Ko sem začel s filmom *War Photographer*, so bili vsi mnenja, kako cinični so ti prasci, da se lahko hladnokrvno ukvarjajo s posameznim posnetkom sredi vojne vihre ... Nisem se prepustil predsodkom, ampak radovednosti. Da sam pogledam, kaj je na stvari, saj imam čas in proračun. Odkril sem, da zagotovo niso vsi cinični izkoriščevalci in da so oznake kot »vojni pornograf« šle predaleč. Seveda se mora in lahko debatira o estetiki vojne fotografije, pravzaprav o vsaki zgodbi, ki jo pripoveduješ. Razpravljati je potrebno o dejstvu, da dobra zgodba nikoli ni le zgodba, ampak potrebuje konflikt, vedno ko pripoveduješ zgodbo, na nek način profitira na tuji nesreči, sicer zgodbe ne bi pripovedoval. Ne pripoveduješ o tem, kako si šel domov, sonce je sijalo, otroci so se igrali, avtomobili so vozili mimo ... – kdo bi to poslušal? Če pa začneš pripovedovati, kako je avto nekoga praktično povozil in kaj se je zgodilo potem – tu je zgodba. Ljudje iščejo odsev svojih življenj in konfliktov v zgodbah ... Če pripoveduješ zgodbo v kateremkoli mediju, potem opisuješ, interpretiraš svet in morebiti skušaš zbuditi zavest o tem, kar se dogaja, o tragedijah, etničnem čiščenju ... Zdi se mi nespodobno obtoževati fotografe. James Nachtwey gotovo ni cinik.



Christian Frei

V intervjuju za študentsko televizijo ste omenili, kako je moralo biti pred tridesetimi leti vse politično, danes pa sploh ne – lahko to malce podrobneje pojasnite?

Ko sem kot mlad filmar obiskoval nacionalni švicarski festival Solothurn, so tam vsi neprestano kadili, kot blazni razpravljali in skoraj pošiljali pod giljotino vsakogar, ki je skušal posneti kaj bolj eskapističnega. Prav osebno nevarno ... Danes imamo svobodo izražanja in izbire, kot družbi pa nam je precej vseeno za vse. Sam imam še vedno rad radikalne filme z močnim političnim stališčem, vseč so mi tudi ljudje z jasnimi prepričanjem, nenazadnje je vsak film narejen z nekega avtorskega gledišča, ki je tudi politično. A danes ni več teh razgretih diskusij, kaj je prav in kaj narobe v filmu, bi pa morali vsaj nadaljevati z analizo, kaj sploh počnemo. Vsak film je reducirana kompleksnost sveta in zmeraj se postavlja vprašanje, na kakšen način.

Ali tudi pri svojem delu čutite ta pritisk?

V resnici ne gre za pritisk. Gre za instinkt. Še vedno prav staromodno verjamem v avtentične trenutke, v bogastvo in absolutno lepoto realnosti. Imamo načine, da to zajamemo s kamero. Ne verjamem v bulšit, da kamera spremeni resničnost – tudi če jo, moraš obvladati večščino, kako iz pravih ljudi potegniti prava čustva, kar je lahko zanimivejše od fikcije. Po drugi strani smo tudi pripovedovalci zgodb, imamo 90 minut in se moramo osredotočiti. Slab pripovedovalec je razvlečen pripovedovalec. Kaj je bistvo? Včasih vas morajo prijatelji tudi v zasebnem življenju opozoriti, da pogledate širšo sliko, ne malih zapletov.

Vsak medij reducira kompleksnost. V svojem filmu *The Giant Buddhas* (2005) se ukvarjam z znamenitima kipoma v dolini Bamyana v Afganistanu, ki so ju razstrelili Talibani. Našel sem čudovito pričo, muslimana, ki živi v bližnji jami sredi pečine, kašem njegovo življenje, kako moli v jami, vsakdanje zadeve itd. Vse v njegovem prebivališču sem posnel kot čisti direct cinema, a ko sem ga vpeljal, sem ga postavil pred jamo tik ob nišah, v katerih sta bila kipa. Je to manipulacija, nekaj slabega, neetičnega? Mislim, da ne, in zato vam to tudi pripovedujem. Dejstvo, da sem ga samo za ta »establishing shot« prestavil pred sosednjo jamo, se mi ne zdi zgrešeno. Ni prava jama, toda pravi prostor za njegovo predstavitev v filmu. Reduciranje kompleksnosti.



War Photographer

Ali je oskarjevska nominacija spremenila vaš način dela, so se pogoji izboljšali?

Če bi rekel ne, ne bi bil iskren. Seveda je vpletene precej zavisti, a pogoji za delo se izboljšajo. Tri leta sem pripravljal svoj novi film *Sleepless in New York*, dokumentarec o nesrečno zaljubljenih ljudeh. Zelo drugačen od mojih prejšnjih, hkrati pa govori o enem najmočnejših občutkov ...

In globalno se je moč s témo identificirati ...

Točno. Je pa bilo zelo zelo težko najti ljudi, ki bi bili pripravljeni sodelovati – v fazi, ko se posamezniku zdi, da je na najnižji točki življenja, ranljiv, priti zraven s kamero, ga snemati v spalnici na robu živčnega zloma in ga izpostaviti ... Tu je nominacija resnično pomagala, ljudje ti bolj zaupajo. Če hoče kdo kaj izvedeti o tebi kot filmarju, lahko danes to stori v nekaj sekundah. In to ni zgolj slabost, saj se ljudem takoj zdi, da ne

gre za popolnega tujca, ampak avtorja, ki ga zanima ta in ta smer in je že nekaj dosegel. In da se svojim portretirancem približa z mero sočutja. Tega bi bili pri meni deležni tudi kot člani Al Kaide. Ni treba, da so mi ljudje všeč, dovolj je, da me zanimajo – in s tem imamo takoj veliko skupnega. Vse te grozljive zadeve, ki sem jih zabeležil v dokumentarni karieri, vse to bi se lahko zgodilo komurkoli, gre le za vprašanje časa in političnega sistema.

Bi lahko rekli, da je za mlade dokumentarne ustvarjalce sočutje ključ do uspešnega dela?

Sploh ne! Vsak dokumentarist mora najti svoj pristop. Zelo dolgočasno bi bilo, če bi vsi delali kot jaz. Všeč mi je tudi Michael Moore, ker je tako drugačen. Je agresiven, vsiljiv, z močnim prepričanjem, neuravnotežen – vsi vemo, da Bush ni tak tepec, ampak njegov dokumentarec je zabaven in inteligenčen. Skratka, moraš definirati, kaj delaš, svoje stališče, v bistvu moraš biti radikalen – tam zunaj je toliko drugih, ki jih zanimajo podobne stvari kot tebe. Pa še nekaj: biti moraš hkrati občutljiv in dovolj ošaben, da ne zagrabiš čisto vsega, kar ti pride nasproti.

17.

**MOTOVUN
FILM
FESTIVAL**
26.-30./07./2014.

GENERALNI SPONZOR:

POKROVITELJI:

Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

MEDIJSKI:

SPONZORI:

Ben Wheatley

Kako je Ben Wheatley zacelil zlom Britanije

Dušan Rebolj

Britanski novinar Nick Davies, eden vodilnih poročevalcev o neetičnem početju časopisa *News of the World*, je v drugi polovici 90. let raziskal, kako se kaže in kakšne značilnosti ima sodobna britanska revščina. Na podlagi svojih mikro in makro izsledkov je napisal pretresljivo knjigo *Temno srce*.¹ Ni zaslediti, da bi to poročilo neposredno navdihnili katerega od ustvarjalcev filmov, o katerih bomo govorili v nadaljevanju, vendar je ustrezna iztočnica za naš razmislek. Videli bomo, da Daviesovo pisanje formalno in vsebinsko sovпада z nekaterimi najbolj (pri) znanimi primeri novejšega britanskega žanrskega filma. In da leži prav na prelomnici med njimi ter filmskimi deli Bena Wheatleyja, ki se jim bomo posvetili v drugi polovici tega eseja.

Neodkrita dežela

Davies je povzel ugotovitve, do katerih je tisti čas – ob koncu torijske vladavine, preden je Blair na oblast pripeljal laburiste – po različnih poteh prišlo precej strokovnjakov. Bistven podatek, s katerim je bilo mogoče razložiti vse naslednje, je bil, da je realna obogatitev Britancev med koncem 70. let ter časom, ko je Davies pisal knjigo, popolnoma obšla približno četrto prebivalstva. Zato da je v tem obdobju vsakdo, ki je spadal v to četrtno, živel vsaj brez nekaterih osnovnih življenjskih potrebščin.² Torej brez zadostnega števila toplih obrokov na dan, brez toplih oblačil, brez rednega dostopa do električnega toka in plina za kuhanje in ogrevanje, v prostorih, ki so bili zaradi majhnosti in vlage neustrezni za bivanje. Da so bili mnogi, predvsem starejši, obsojeni na popolno socialno in s tem čustveno izolacijo. Da so bili otroci te četrtnine brez ustreznega varstva, nadzora in šolanja ter da so bili v šolah nadpovprečno izpostavljeni ustrahovanju in nasilju ali pa so bili nadpovprečno pogosto njuni storilci. Predvsem pa se je Davies v knjigi posvetil tistemu, pred čimer nas svarijo nekateri sociologi, kadar govorijo o »kulturi revščine«.³

Davies ne ubere tiste teoretske poti, ki iz verno krivdo za revščino pripisuje privzgoje-

nim navadam revežev. Premislek o tej temi začne pri makroekonomskih dejavnikih, ki so povzročili, da je sredi družbe obilja živel štirinajst milijonov revnih Britancev. Toda v opisih primerov, ki jih je srečeval med raziskovanjem in v katerih se skriva pripovedni »žmoht« knjige, vedno znova trči ob pglavitni srhljivi vidik revščine. Da revščina – ne glede na zmotne sklepe, do katerih lahko privede ta ugotovitev – *determinira*. Onkraj tega, da večja pojavnost alkoholizma, narkomanije, nasilja v družinah, drobnega kriminala in tako naprej, vzgaja obupance.

Ta obup Davies opisuje kot vzpostavitev neke specifične »logike« v življenju odraslih, še bolj pa otrok, ki jih revščina najmočneje zaznamuje. Tisti, ki se začnejo pri trinajstih ali štirinajstih ukvarjati s prostitucijo ali so pri enajstih že tako večši tatovi, da jih za svoje podvige zlorablja odrasli kriminalci, tega sami pri sebi ne dojemajo kot tragičen zadnji izhod ali kot nekaj moralno spornega. Zanje je na svetu pač tako. Naj so te odločitve z zornega kota njihovih sprijaznjenih staršev ali zagrenjenih socialnih delavcev še tako zmotne, sami v njih vidijo edino možno pot do obilja, ki ga iz družbene okolice, zlasti iz medijev, zaznavajo na vsakem koraku.⁴ Ekonomska usmeritev, nad katero se še zdaj navdušujejo zapozneli thatcherjanci, je v svoji matični deželi zacementirala v brezup širok sloj ljudi. Med njimi so se mnogi od družbe odtujili in se ji – podobno kakor snovalci te usmeritve, a z mnogo manj moči – ne čutijo zavezane.⁵

4 Davies daje posrečeno primerjavo. V času padca berlinskega zidu je najrevnejša petina Britancev zaslužila toliko kot najrevnejša petina Madžarov. Ne le da je bila kupna moč pri istem znesku na Madžarskem znatno večja. Najmanj premožne Britance je na vsakem koraku obkrožal tudi neprimerno ostrejši premoženjski kontrast kakor najmanj premožne Madžare. V Britaniji je to seveda rojevalo mnogo hujšo odtujenost, pa tudi mnogo hujšo zamer. Nekaj let kasneje je imela revna in zdolgočasena mladež v soseski Hyde Park Close v Leedsu, ki jo Davies obravnava v obsežnem poglavju, že zgoščenega simbolnega sovražnika – »študente«. »Študent« je bil človek primerljive starosti, ki se je naokrog prevažal z dragim kolesom, bil v nekem smislu lepo oblečen, imel denar za zahajanje v pube in klube, predvsem pa ga je čakala neka lepa, za prebivalce Hyde Park Closa tako rekoč mitska prihodnost. Imel je vse, od česar so se po pravici počutili nepopravljivo odsekane. Zato ga je bilo pač sprejemljivo okraati ali preteptati.

5 V Sloveniji je v zadnjih letih izšel priznan roman s sorodno tematiko. Namig: ne govori o hipsterjih, ki svojim staršem nočejo

Temu sloju pravi Davies »neodkrita dežela«. Po njegovem naj bi šlo za socialno območje, ki je v javnih razpravah nevidno. Ne le zaradi cinčnih političnih manipulacij, ampak ker razen v mejnih primerih, kot sta denimo ponudba in odjem prostitucije, ne dosega zaznave ostalega prebivalstva. Do prepleta pa v veliki meri ne pride, ker je to območje opredeljeno tudi ozemeljsko. Leži v več tisoč »zdelanih socialnih stanovanjskih naseljih, ki skupaj tvorijo osrčje te neodkrita dežele revnih«.

Zlomljena Britanija

V desetletju po izidu Daviesove knjige so se mnogi britanski konservativci preopredelili. Revščine niso več zanikali, temveč so jo prevedli v nov besednjak. Prevzeli so prav teorijo o kulturi revščine kot perpetuum mobile; kot pojava, ki se kakor v vakuumu obnavlja sam od sebe, s prenašanjem vzorcev s staršev na otroke. Ne pa kot pojava, ki ga je mogoče presekati z drugačno razdelitvijo dohodka, saj je prav ta njegov glavni vzrok. Tako so lahko pojem revščine nadomestili z mnogo manj mučnim in bolj dramatičnim pojmom: z družbenim in moralnim zlomom. Britanija je bila nenadoma »zlomljena«.⁶

In prav motiv zlomljenosti dežele je bil med najvidnejšimi v prepору britanskega žanrskega filma v zadnjih desetih, petnajstih letih. Po zgledu zlate dobe ameriškega avtorskega horrorja v 70. letih – legendarnih zgodnjih del Georgea Romera, Wesa Cravena in Tobeja Hooperja – ter njegove reakcionarne preslikave, urbanih filmov maščevanja – od filmov o Umazanem Harryju in Paulu Kerseyju⁷ do *Taksista* (Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese) – so avtorji britanskih grozljivk in kriminalk v svojih pripovedih izkoriščali nek specifičen strah. Strah srednjega razreda, da ga bodo pogoltnili razraščajoči se žepki revščine in degeneracije.

Ta srednji razred je imel zaradi zaverovanosti v poročanje konservativnega rumenega tiska napačne predstave o značaju problema, zaradi lastne ekonomske umeščenosti

plačevati pokojnin, ker se čutijo izigrane zaradi premajhne donosnosti humanističnih ved.

6 Med takšnimi sočutnimi konservativci je nekaj časa prednjačil zdajšnji britanski minister za delo Iain Duncan Smith. Glej članek: Gentleman, Amelia: Is Britain Broken?, *The Guardian*, 31. 3. 2010 <<http://goo.gl/WDUFx9>>.

7 Prva sta bila *Škorpion ubija* (Dirty Harry, 1971, Don Siegel) ter *Paul Kersey ne oprošča* (Death Wish, 1974, Michael Winner).

1 Davies, Nick: *Dark Heart: The Shocking Truth About Hidden Britain*. Chatton & Windus, London, 1997.

2 Organizacija Oxfam poroča, da živi danes pod uradno mejo revščine petina Britancev <<http://goo.gl/pQXSGG>>.

3 Poučen članek z naslovom Teorije revščine je 22. 2. 2013 v *Mladini* objavil Srečo Dragoš <<http://goo.gl/f5Ltlx>>.



Harry Brown

pa ni bil sposoben uvideti njegovega pravega izvora. Kadar je pomislil na revščino, ni pomislil na njene sistemske vzroke, temveč na njene najsrajnejše, najbolj zločinske in v izkrivljenem poročanju rumenih medijev preveč poudarjene simptome. Predvsem na brezimnega, duhu podobnega mladoletnega napadalca, odetega v trenirko s kapuco, ki se ga bo lotil z nožem, zadrogiran in zato, da se bo z njegovim premoženjem lahko še naprej drogiral. Kot prisposoba je ta napadalec, denimo v filmu *Heartless* (2009, Philip Ridley), izjemno pomenljiv, saj je tako rekoč brez obraza. Je lik brez vsebine in zgodovine, čigar edini lastnosti sta srhljivost ter implicitna hudobija. Zato se je nanj edino smiselno odzvati obrambno.

Do takšnega sklepa pride naslovni protagonist filma maščevanja *Harry Brown* (2009, Daniel Barber). Harry, nekdanji kraljevi marinec, živi v socialno problematičnem blokovskem naselju. Tolpa mladoletnih huliganov, ki ustrahuje vso sosesko, mu nekega dne do smrti zabode najboljšega prijatelja. Harry, v katerem se prebudi klena vojaška odločnost, zločinsko drhal postopoma pobije. Pripoved se dosledno ujema z opisanim kulturnim videnjem revščine. Tolpo vodi najmlajši potomec zločinske rodbine, ki po soseski pušča že vsaj dve generaciji. Pomemben je kontrast med Harryjem ter rodbino in njenimi pomagači. Harry je »spodoben« rečež. Živi prav v tisti socialni bedi in osamljenosti, o katerih smo govorili na začetku. Njegovi sovražniki pa imajo sicer enako socialno poreklo, a so preprosto *zleht* in to prenašajo na otroke.⁸ Elementarna ugotovitev, da

revščina nujno pomeni višjo kriminaliteto, v svetu *Harryja Browna* ne obstaja. Obstaja le ugotovitev o temeljni moralni sprijenosti ljudi, ki so kot po čudežu neobčutljivi na tujo bolečino. Srednji oziroma višji srednji sloj, ki je film proizvedel, vidi v revnih kriminalcih sovražnika, ki ga je treba izbrisati. A da se mu ne bi zdelo, da si je sam okrnil čut za človečnost, mora biti človek, ki kriminalce neusmiljeno kaznuje, prav tako rečež.

Podobno strategijo so ubrali ustvarjalci grozljivke oziroma filma preživetja *Jezero groze* (Eden Lake, 2008, James Watkins). Psihopskih mulcev, ki iz same objestnosti zatežijo mlademu paru izletnikov, ni smel ugonobiti belopolti Anglosas, ki verjetno dela v kakšni londonski finančni ustanovi. Maščevanje, kolikor ga v filmu sploh je, mora uprizoriti njegovo dekle – mila, dobrosrčna, plavalasa vzgojiteljica v vrtcu. Toda pripoved se v najplemenitejšem eksploatacijskem duhu kljub trudu vzgojiteljice ne konča z zmago ali rešitvijo buržujev. Zadnji kader je srhljiv namig, da so »ti ljudje« med nami, da nam zavidajo materialne dobrine in da se jim niti malo ne smilimo. Sovražnika zopet ne pogujejo širši družbeni procesi, temveč nekakšna izvorna naravna podivjanost in rodbinsko izročilo.

Alex Chandon, režiser zabavne in krvave burke *Izrojeno* (Inbred, 2011), v kateri pridejo rodbinska izročila sesutih kotičkov Velike Britanije še bolj v ospredje, sicer zanika, da bi novi val britanski žanrskih ustvarjalcev namenoma obravnaval socialno stanje države: »Mislim, da smo tisti, ki snemamo filme o 'polomljeni Britaniji' oziroma 'zapuščeni Britaniji' [...], nova generacija filmarjev, ki morda sploh ne komentira Anglije, ampak zgolj snema filme, kakršne že toliko let snemajo v Ameriki. In v njih kaže podzemno, temno plat življenja.«⁹ A tudi če je sklicevanje na zlomljeno, polomljeno, zapuščeno ali kako drugače uničeno Britanijo le žanrski prijem, le manipulativno poigravanje z javno historijo, so ti filmi zaznamovani s svojevrstno kozmologijo. Vse omenjene pripovedi se godijo v razklanih svetovih, vzdolž ločnic socialnosti in asocialnosti, spodobnosti in sprijenosti, urbanega in neurbanega, nas in njih. V svetovih, kjer je treba krepkosto občestvo reševati pred degeneriranim zve-

rinštvom. Kjer zlo ni zgodovinska kontingenca oziroma proizvod organskega procesa, temveč preprosto je, postavljeno nasproti protagonistovi leči, skozi katero gledalci zremo v pripoved.

Od te usmeritve je odstopil irski režiser Ciaran Foy, in sicer s psihološko grozljivko *Citadel* (2012). Ko je bil star osemnajst let, ga je s kladivom pretepla tolpa štirinajstletnikov (pričujoči tematiki primerno so jim obraze skrivale kapuce).¹⁰ Bojazen, ki jo je izzval dogodek, se je sčasoma sprevrgla v agorafobijo, zaradi katere si dolgo ni upal iz hiše. Prvo različico scenarija je napisal med tem, ko ga je svetovalka na fakulteti učila tehnik premagovanja strahu. Tako je film, drugače od doslej opisanih, le delno upodobitev spopada z grozečim zlom – čeprav sta zlo in grožnja nedvomno navzoča. Vsaj toliko ali pa še bolj gre za upodobitev spopada z lastnim strahom, z zaznavo grožnje. Protagonist Tommy sicer premaga zle stvore v kapucah. A v nasprotju s Harryjem Brownom jih premaga šele po tem, ko spremeni lečo, skozi katero zre vanje.¹¹

Ne le to. Zadevni stvori niso bitja s človeškimi značaji kakor negativci v prej opisanih filmih. So himere, nečloveške nakaze iz nočnih mor, na katerih so kapuce videti deplahirano. Zasnovane so kot skupek elementov, ki jih je iz različnih kotov napaberkovala duševnost s preganjavico. So prisposoba za konstrukt, ki se razblini, ko premagamo silo, ki nas peha v njegovo konstrukcijo. *Citadel* je torej film, ki privzema oboje: da je s pripovednim svetom – z osrčjem »neodkrite dežele«, z zdelanimi socialnimi stanovanjskimi naselji – vsekakor marsikaj narobe; a da zlo tega sveta soustvarjamo, najprej kar s svojim pogledom.

To stališče seveda še ne vodi k premostitvi vrzeli med »nami« in »njimi«. Psihološke pomiritve z nekom, ki ti morda želi húdo, ni. Toda Foy »zlomljeno Britanijo«¹² pokrpa s tezo, da je soustvarjena; da ima njen zlom, če mu res lahko tako rečemo, rodovnik. Stvori v njegovem filmu so sad nasilne zaploditve.

10 Intervju o tem si lahko preberete na spletnem portalu *Latino-Review*: <<http://goo.gl/eJLE3S>>.

11 O vlogi strahu pri spoprijemanju z zlom razmišlja tudi Ridley v *Heartless*, a ga razmislek ne pripelje daleč, saj to zlo dojema povsem diabolčno.

12 *Citadel* je sicer irsko-škotska koprodukcija. Njegova glavna financirka je bila Irska filmska komisija, posnet je bil v Glasgowu, kraj dogajanja pa, verjetno namenoma, ni povsem jasno določen.

8 Film izrecno očrta podobno delitev neke druge družbene skupine. Harry pravi, da je položaj povsem drugačen od tistega na Severnem Irskem, kjer je služil. Njegovi republikanski nasprotniki – ni jasno, ali misli republikance na splošno ali samo pripadnike Ire – so »vsaj v nekaj verjeli«. Izpostavlja torej spodobnost nekaterih irskih katolikov. O njih so angleški in irski protestanti sicer menili, da se plodijo kot zajci in živijo kot prašiči; nekaj podobnega, kot si konservativni britanski srednji sloj še zdaj misli o svojih revnih

sodržavljanih. In še – na Severnem Irskem so bili katoliki v zadevnem času glede na protestante ekonomsko izrazito prikrajšani.

9 Intervju je iz Sobotne priloge *Dela* in je dostopen na spletnem naslovu: <<http://goo.gl/nvDX4x>>.



Down Terrace

In krivec za to zaploditev se jih zdaj na vso moč otepa.

Zgostitev sveta, utemeljena s sokrivdo, je tisto, kar Foyevo pripoved povezuje s filmskimi pripovedmi Bena Wheatleyja in njegove žene Amy Jump. Tudi Wheatley snema filme o zlem svetu. Toda ne z zornega kota moralnih protagonistov, ki skušajo to zlo premagati. Njegovi filmi govorijo o zagrešiteljih, vpetih v zgodovinsko, atavistično ponavljanje. Drži, da se zlo tudi tukaj prenaša iz roda v rod. Toda akterji tega procesa niso le reveži. Wheatleyjeve upodobitve združujejo like v izročilu, ki je pravzaprav ljudsko, narodno. Med ogledom njegovih štirih dolgometažnih filmov nas večkrat prešine vtis, da so zamišljeni kot posamezne izvedbe nekakšne izvirne drame, zasidrane v krvavi prsti britanskega otoka.

Ponavljjanje

Wheatley je nekaj let režiral humoristične serije za tretji BBC-jev in druge angleške televizijske programe,¹³ njegov prvi celovečerec **Down Terrace** (2009) pa je pripovedno, kadrovsko in produkcijsko najbolj vezan na serijo skečev *The Amazing Wizards*.¹⁴ Te je snemal z Robinom Hillom, montažerjem večine

svojih televizijskih in filmskih del, in sicer pri Hillu doma, z njegovimi starši v stranskih vlogah. Omenjeno ponavljanje je prvič zaslediti prav v teh skečih. V njih igrata Wheatley in Hill slaboumni različici samih sebe. V vsakem skeču napovesta izvedbo kakšnega neverjetnega Wheatleyjevega podviga, ta pa se nato konča s katastrofalno poškodbo samega Hilla ali pa tudi njegove mame.

Film *Down Terrace* je utemeljen na nizu ponovitev, zaznavnih še preden se pripoved v hiši, kjer sta scenarista Wheatley in Hill snemala *The Amazing Wizards*. Tudi v njem nastopata Hill in njegov oče Robert. Igrata dvaintridesetletnega Karla ter njegovega očeta Billa, ki je poglavar gangsterske družine. Sinovsko-očetovski odnos glavnih igralcev je torej ponovljen v pripovedi, njun resnični dom je tudi dom njunih likov, ime ulice vrstnih hiš v Brightonu, kjer ta dom stoji, pa je postalo naslov filma.

Poleg naslova, ki zadeva tipičen britanski pojav – družinsko vrstno hišo, kakršne je močna socialna država gradila v 50. oziroma 60. letih – nas na narodno poreklo pripovedi nenehno spominja ljudska glasba, bodisi kot narativno sredstvo v offu bodisi izvedena v kadru (Bill bližnje nenehno nadleguje z brenkanjem na kitaro in s prepevanjem tradicionalnih skladb). Posebno pomenljivi sta prva kitica in polovica refrena ljudske pesmi *Babes in the Wood* v izvedbi vokalne zasedbe *The Copper Family*.¹⁵ Ta uglasbitev stare angleške zgodbe o bratcu in sestrici, sirotah, ki se izgubita v gozdu in umreta od lakote, nas uvede v film, prikrito pokomentira njegovo vsebino ter tako ustvari nastavek za še eno ponovitev.

Življenje družine, katere članica je poleg Karla in Billa še mama Maggie (te za spremembo ne igra Robinova in Robertova prava mati in žena, temveč igralka Julia Deakin), je upodobljeno kot niz pogovorov – zlasti o tem, katerega morebitnega špiclja bi bilo še pametno spraviti s poti – razmejenih z epizodami skupnega drogiranja. Družina pokadi precej trave, še bolj ritualno pa je uživanje neimenovanega mamila v obliki tablet, ki se raztapljajo v vodi.¹⁶ Tako si družinska celica blaži bolečine, ki jih povzročata vse hujša sumničavost in notranji razkol. Pripoved se seveda izteče precej krvavo, za kar delno poskrbi Karlovo noseče dekle Valda, ki jo igra Kerry Peacock. Kerry s svojim nastopom ponavlja vlogo iz kratkega filma **Rob Loves Kerry** (2006) – sploh prve Wheatleyjeve režijske stvaritve, katere pripovedna nadgradnja je *Down Terrace*. Slednji je v bistvu film o odraščanju; o tem, kako siroti zavrneta tihotni pogin v gozdu in se raje upreta neskončnim ponovitvam družinske patologije. A cikel se sklene, saj ni dejanje upora nič manj patološko. V Wheatleyjevem delu se ponavlja tudi sam motiv družinske patologije, saj se prvi trije njegovi filmi začnejo v družinskih hišah, kjer so odnosi dodobra razrahljani – dva celo s kriki in tarnanjem.

Eden glavnih veznih členov Wheatleyjevih filmov, eden glavnih večkrat ponovljenih elementov, je udeležba igralca Michaela Smileyja. V *Down Terrace* igra plačanega morilca Pringla, v **Spisku za odstrel** (Kill List, 2011) plačanega morilca Gala, v **Polje v Angliji** (A Field in England, 2013) pa coprnika O'Neila, ki je sicer le morilec, a se na vse kriplje trudi, da bi mu kdo kaj plačal. Nastopil ni le v **Turistih** (Sightseers, 2012), Wheatleyjevem filmu, ki od ostalih odstopa tudi po tem, da sta ga napisala glavna igralca Alice Lowe in Steve Oram.

Wheatley je v intervjuju, priloženem izdaji filma *Polje v Angliji* na blu-rayu,¹⁷ razložil, da bi lahko o likih, ki jih v njegovih stvaritvah igra Michael Smiley, razmišljali kot o enem samem liku, ki potuje skozi čas. In četudi poudarja, da tovrstne povezave večinoma proizvaja v vzvratnih razmislekih – da torej niso načrtovane in namerne – se strinja z

13 Med drugim je režiral peto in šesto sezono situacijske komične serije Grahama Duffa *Ideal* (2005–2011) ter edino sezono serije s skeči *The Wrong Door* (2008), ki jo je sam tudi pisal. Več vlog v svojih celovečercih je zaupal nastopajočim iz teh dveh serij. Po lastnih besedah se pri rabi kamere rad zgleduje po političnih satiri *The Thick of It* (2007–2012) Armanda Ianuccija, neprimerno boljši predhodnici Ianuccijeve *Podpredsednice* (Veep, 2012–).

14 Nekateri skeče si je mogoče ogledati na portalih Vimeo <<http://goo.gl/YiQRLX>> in BBC <<http://goo.gl/XCm0hA>>.

15 Prisluhnite ji lahko na portalu Youtube: <<http://goo.gl/5HCqQV>>.

16 Wheatley in Hill v komentarju na DVD-ju razložita, da mamilo ni točneje opredeljeno, ker bi kokain ali heroin s svojimi močnimi konotacijami pripoved preveč obtežila.

17 Gre za prvi britanski film, ki je bil hkrati objavljen na vseh platformah, od kina do nosilcev za domače razvedrilo ter spletne distribucije.



Polje v Angliji

vsakim izpraševalcem, ki v njegovih delih zazna enotnost. Smileyjevo pojavljanje v *Down Terrace*, *Spisku za odstrel* in *Polje v Angliji* ter podobnost likov, ki jih igra, sta tako ključ do krovnega motiva Wheatleyjevega dela. Do motiva zla, ki se skozi preteklost ter z različicami oziroma s ponovitvami nasilja, ki to preteklost krojijo, razrašča v marsikateri kotiček sedanosti. Vidik ponavljanja v Wheatleyjevih filmih smo si do neke mere ogledali. Zdaj bomo pregled nadgradili tako, da bomo pobrskali, kaj se s tem ponavljanjem udejanja.

Atavizem

V seriji *The Wrong Door* si med drugim lahko ogledamo naslednji skeč. V nekem angleškem predmestju se iz gozdička priklatijo praljudje in ob cestišču postavijo avtobusno postajo. Počakajo, da se na njej ustavi prvi avtobus, nato planejo iz zasede in ga ubijejo s kopji. Kot da bi komentiral ta skeč, je Wheatley v zvezi s *Turistoma* povedal, da preteklost in sedanost v njegovih dotedanjih filmih pogosto obstajata v isti točki in da nas od tega, da zagrešimo kaj precej hudega, loči le nekaj korakov. Da so Britanci »precej divji otočani«. ¹⁸ S tem je pritrdil Alice Lowe, ki je svojo in Oramovo scenariščno stvaritev o morilskem paru na počitnicah opisala takole: »Bolj divja je [v filmu] pokrajina, močnejši je občutek, da potuješ v preteklost, v čas pred mesti in civilizacijo. Fizično popotovanje je postalo popotovanje filma, od ljubke neškodljivosti do srca britanske teme. Preden smo se naučili vseh teh manir in vpludne zadržanosti, smo drug drugega tolkli

po glavah s kamenjem.« ¹⁹

Wheatleyjevi filmi so polni prizorov, v katerih so manire krinke za kaj nečednega ali celo morilskega. V *Turistih* je Chris zgrožen nad malomarnim turistom, ki smeti po muzeju tramvajev. Ko ga po nesreči ali z nalašč, to ni čisto jasno, povozi s prikolicco, sicer hlina presunjenost, toda takoj ko ga izvoljenka Tina ne vidi, se razmesarjenemu trupu privoščljivo nasmehne. Kmalu zatem preusmeri pozornost na drugačne prestopke, a z nič manj pogubnim izidom. S palico do smrti potolče pohodnika, ki Tini osorno ukaže, naj s spomeniško zaščitenega zemljišča pobere drek svojega psa. Za smetenje svojih bližnjih se Chris ne zmeni. Tokrat ga razjari pohodnikova buržujska ali celo aristokratska nadutost. Slo, ki ga žene v umore, vedno znova zakrinka v socialne in politične pomisleke. Da nam razsežnost atavizma oziroma ponavljanja zgodovine ne uide, je pohodnikova krvava smrt postavljena v obredni krog stoječih kamnov, prikazana v počasnem posnetku, spremlja pa jo recitacija prvih dveh kitic Blakeove pesmi *Jeruzalem*. ²⁰

Tony Way, ki v *Turistih* igra malomarnega turista iz muzeja tramvajev, ima v *Down Terrace* vlogo dobrodušnega družinskega prijatelja Garveyja. Tudi Garvey je tarča manir, za katerimi se skrivajo tone zgodovinske navlake in hudobije. Bill mu v obraz prodaja puhlice o prijateljstvu in ljubezni, a nam iz namigov hitro postane jasno, da mu je bržčas umoril očeta. Poleg tega njegovo

težo zahrbtno pokomentira z ugotovitvama, da je »ogabna debela kobilica« ter da je pač »iz tlačanskega materiala. Zdaj poznajo samo še pivo, naslanjače in televizijo. Navadni lenuhi so. To mi gre na bruhanje.« Vsebinska bogatost Billovih opazk že v Wheatleyjevem prvcu povzema marsikaj, kar nam pokaže v kasnejših delih, sploh pa se neposredno navezuje na naš razmislek. Po eni strani je Bill nekdanji hipi, ki si je v 60. letih od psihotropnih snovi obetal razsvetljenje ter nov korak v človeškem razvoju. Še v času pripovedi je razočaran, ker ga je okolica prisilila v kalup navadnega kriminalca. A kljub tej romantični samopodobi uteleša stari razdor med sloji, s katerim je prešita britanska družba. Proletarce v svoji dobi dojema kot neposredne dediče nekdanjega tlačanstva ter jih oveša z najbolj zahojenimi predstavami o ničvrednosti in biološki določenosti. Vse to, z njegovim nagnjenjem do ljudskega pesništva vred, dela iz njega izjemno prepričljiv lik, hkrati pa utelešenje trdno vsajenih, zgodovinsko pogojenih predsodkov, ki silijo na plano ne glede na to, kaj si »divji otočani« mislijo o sebi.

Tudi *Seznam za odstrel* je v nekem oziru zgodba o padcu manir kot figovega lista. Glavni pripovedni lok tvori iniciacija glavne- ga protagonista Jaya v kult, ki si ga – povsem neodvisno od njegove volje – izbere za odrešenika, za novodobnega kralja Arthurja. Iniciacijski obred je krvav krst, izvrši pa se v obliki pogodbe. Jay in njegov prijatelj Gal, nekdanja britanska vojaka, zdaj plačanca, pod pritiski zadnje gospodarske krize sprejmeta posel od brezimnega Klienta. Privolita, da bosta pobila ljudi z naslovnega »seznama za odstrel«, toda posel se izjemno zaplete in zlasti Jay se začne na razmere odzivati nepredvidljivo in (še bolj) krvočno. Kam meri Wheatley, namiguje prizor, v katerem Jay skoraj pretepe skupnico dobrohotnih kristjanov, ki skušajo v restavraciji ob spremljavi kitare zapeti nabožni napev *Onward*, *Christian Soldiers* (odmev *Down Terrace* je toliko jasnejši, ker enega od kristjanov igra Robin Hill). Da lahko Jay prevzame funkcijo, ki mu je namenjena, mora torej dokončati regresijo v absolutno nasilno, predkrščansko in predcivilizacijsko stanje, v neke vrste prvo-bitno britanskost. To zamisel utrdi Klient, ko svojima plačancema skopo odvrne, da se njegova organizacija ukvarja z »rekonstrukcijo«. Omenjeno britanskost pa še nazorneje oriše dejstvo, da po odpravi vseh načel človečnosti in sočutja ostane nedotaknjena le svetost

19 Walters, Ben: »Psycho Geography«. V: *Sight & Sound*, november 2012, str. 30–33.

20 Pesem, ki jo v filmu, primerno vsebinski teži, prebere John Hurt, je dostopna na spletnem portalu *Poetry Archive*: <<http://goo.gl/slyY86>>.



Spisak za odstrel

poslovnega dogovora oziroma kupčije.²¹

Polje v Angliji je po Wheatleyjevih besedah svojevrsten prequel *Seznama za odstrel*, lik Klienta iz slednjega filma pa je vzporeden liku nevidnega Gospodarja v prvem. Pod Gospodarjevim vplivom se na »polju v Angliji« prepletejo poti štirih oseb, ki tja pribežijo iz angleške državljanske vojne, ter še ene, ki se tam znajde iz drugih razlogov. Da gre dejansko za to vojno in za to zgodovinsko

21 Konec *Seznama za odstrel* je osupljivo podoben koncu *Srbskega filma* (Srpski film, 2010, Srđan Spasojević). Toda idejno sta si filma diametralno nasprotna – *Seznam za odstrel* odgovornost nalaga, *Srbski film* pa jo na celi črti ukinja.

obdobje, moramo razbrati iz namigov, podanih v videnem in slišnem, saj se je Wheatley pri pristopu do ekspozicije zgledoval po filmih, kakršen je *Primer* (2004, Shane Carruth).²² Če preskočimo polena, ki nam jih Wheatley zabriše pod noge z neopredeljenostjo kraja in časa, z mešanjem različnih motenih zornih kotov ter z rabo obskurnih motivov in tehnik upodobitve – zateka se denimo k rabi živih slik po vzoru lesorezov iz upodobljenega časa – razberemo dokaj konvencionalno in, glede na Wheatleyjeva

22 Idejno ozadje filma Wheatley opiše takole: »To je bila točka, ko bi lahko Anglija krenila v katerokoli smer in ko bi se lahko zgodila kakršnakoli zgodovina. Z mojega angleškega zornega kota je bila to ena najpomembnejših točk v zgodovini Zahoda. Za nas je edino primerljivo obdobje industrijska revolucija. Ta dva pola sta za nekaj sto let popolnoma spremenila potek zahodne civilizacije. [...] Vse to [spremembe v času angleške državljanske vojne] se je zgodilo v zelo zgoščenem, kratkem časovnem obdobju. Tem ljudem se je dogajalo vse mogoče. In to je bilo 'polje' – bogat, čaroben svet, kjer bi se lahko izpolnila katera koli možnost.«

prejšnja dela, nenavadno prikupno pripoved o možeh, ki v surovih razmerah vojne in materialnega pridobitništva iščejo pristen človeški stik in prijateljstvo.

Polje v Angliji, tako trdi Wheatley, za nekaj časa sklepa njegovo preplevanje o Britaniji in njeni zgodovinski uročenosti.²³ Sklepni kadri filma so izjemno nazorni. Izstop iz zakletga polja je kljub veliki dvomnosti insceniran tako, kot da bi nam Wheatley po štirih izjemnih upodobitvah groze kazal možnost odrešitve. Tolažba je skromna, toda do izstopa vendarle pride. Wheatley po tem, ko je podoba zlomljene Britanije ovrgel z nečim še mračnejšim, spodbudno namigne, da se morajo Britanci – in navsezadnje tudi kdorkoli drug – po tolažbo vračati prav na kraj in prav med ljudi, ki jih sicer navdajajo s takšnim nepopisnim strahom.

23 Njegov naslednji projekt bo ekranizacija romana J. G. Ballarda *High Rise* (1975). Če upoštevamo sorodnost pripovedi s Cronenbergovim *Srhom* (Shivers, 1975), je nekako primerno, da bo film produciral Cronenbergov dolgoletni producent Jeremy Thomas.



61. Pula

Pulski filmski festival

Kaštel
12.-18.7.2014.
Arena | Kino Valli
19.-26.7.2014.

FILM POD ZVIJEZDAMA

www.pulafilmfestival.hr



partner festivala



Pod visokim pokroviteljstvom predsjednika Republike Hrvatske Ive Josipovića



50 nepozabnih požrtij

Kaj jedo v filmih?

Zoran Smiljanić

S hrano v filmih je križ. Filmski ustvarjalci se je izogibajo, kolikor se le da, saj jo je težko nadzorovati, skoraj tako kot otroke, živali ali vodo. Hrana hitro izgublja lep videz, svežino in obliko, se kvari, propada in smrdi, pri ponavljanju prizorov prihaja do težav s kontinuiteto, pa še igralci je ne marajo. Kolikokrat smo že videli prizore, kjer naj bi bili ti sestradani, pa le brkljajo po krožniku (spomnimo se Toma Hanksa v filmu *Pot v pogubo*, ki hrano z vilicami samo premetava z enega kupčka na drugega in je sploh ne da v usta) ali pa jo vneto žvečijo, vendar nikoli ne pogoltnejo. Ko režiser zakliče *stop!*, igralci hrano izpljunejo v vedro, ki vedno stoji poleg, saj si ne morejo privoščiti, da bi pri ponavljanju prizorov vsakič pogoltnili grizljaj. Hrana je torej packarija in nebodigatreba.

Téma hrane na filmu je tudi skromno zastopana v strokovni literaturi. Razen nekaj ameriških knjig in enega srbskega raziskovalnega projekta (Ana Banić Grubišić o prehranjevanju v postapokaliptičnih filmih) je področje silno slabo obdelano, kar preseneča, saj se vsakega filmskega aspekta strokovno in poglobljeno loteva na desetine tiskanih produktov. S hrano na filmu se večino ubadajo le instant člančiči in površni sezname.

Antropolog Claude Lévi-Strauss je izjavil, da »hrana ni dobra le za prehranjevanje, pač pa tudi za premišljevanje.« In bolj kot je Holivud premišljeval o hrani, bolj mu je smrdela in bolj vneto jo je črtal iz svojih filmov. Zakaj? Holivudski cenzorji so v svoji razsvetljenosti prepovedali prikazovanje spalnic in stranišnih školjk v filmih, saj so se tam dogajale strašno pohujšljive reči, pred katerimi so nas hoteli zaščititi. Potem pa so input-output analogijo uporabili tudi za prehranjevanje in ga neuradno pahnili v

ilegalo. Saj ne, da se v filmih ne bi jedlo, toda ob tem je bilo čutiti nelagodje, ki ga najlažje premostiš, če o tem ne govoriš.

Prvi, ki je prekršil pravilo molka, je bil Hitchcock, ki je v *Psihi* prikazal straniščno školjko, poleg tega pa se je v svojih filmih hrani posvečal na prav poseben način. Da je hrana njegova velika ljubezen (in težava), se je videlo že po njegovi postavi, hrano pa je povezoval s stvarmi, ki na prvi pogled z njo nimajo zveze: s seksualnostjo in z nasiljem. Marion Crane iz *Psiha* popoldansko pavzo za malico izkoristi za hitri seks z ljubimcem, za zadnjo večerjo pa se v družbi nagačenih ptičev komajda dotakne sendviča, ki ji ga je pripravil gostitelj Norman Bates, ki pripomni, »da je kot ptiček.« Sloviti poljub iz *Razvpite pride* po tem, ko Ingrid Bergman Caryju Grantu speče piščanca, in tudi Grace Kelly v filmu *Ujemite lopova* najbrž ni imela v mislih piščanca, ko je taistemu dala na izbiro: »*Leg or breast?*« Eden najbolj zlovesčih prizorov *Suma* vključuje le kozarec mleka in ne pozabimo, da Paul Newman in sodelavka trdoživnega vzhodnonemškega agenta v *Raztrgani zavesi* z glavo stlačita v pečico in tam zaplinita.

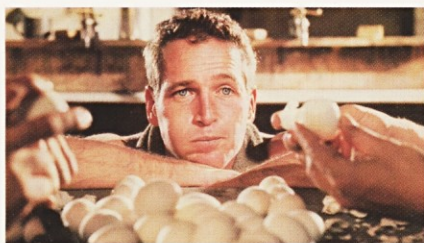
Izdelava filmov je podobna pripravi hrane. Kuharji vzamejo že obstoječi recept, kakšno sestavino dodajo ali odvzamejo in jed popečejo po svoje. Včasih ustvarjalci tvegajo s kreacijami, karšnih še ni bilo, večinoma pa igrajo po točno določenih pravilih, kjer ničesar ne prepuščajo naključju in ustvarjajo neosebne filme, ki so si podobni kot hamburger hamburgerju.

In kako je s hrano v slovenskem filmu? Slabo. Slovenija je kulinarčno podhranjena dežela; junak se lahko mirno sprehodi skozi ves film brez enega samega obroka. Poganja

ga pijača, ne pa hrana. In tudi ko kaj pojé, je to posneto brez domišljije, okusa, užitka in presežka. Na slovenskem filmu je tudi ohcet videti kot pogrebščina (*Na klancu*) ali pa si na njej brata skočita v lase (*Tistega lepega dne*), veliko je odtujenih družinskih kosil ali etnoloških obrokov (*Kekec*, *Veselo gostüvanje*), piknik s sendviči pa se zgodi na deževen dan (*Stereotip*). Če se na mizi celo znajde kak priboljšek kot pršut (*Nasvidenje v naslednji vojni*), konzument že v naslednjem hipu z življenjem plača trenutek kulinarčnega užitka. Če imajo v naslovu jed ali obrok (*Kruh in mleko*, *Zadnja večerja*, *Sedmina*), je to le metafora, saj hrane v filmu zares ne vidimo. Kot da sta *Kajmak in marmelada* največji kulinarčni in izrazni domet domačega filma. Zato kljub pregovornemu domoljubju tokrat ne bo obligatornega domačega prispevka. Počakali bomo, da se bo odnos do hrane razvil; da bo kdo penetriral v potico, da se bodo obmetavali s prekmursko gibanico ali počeli kaj vznemirljivega s kranjsko klobaso ...

V tem gurmanskem Kalibru smo vam pripravili 50 menijev (in veliko več posameznih obrokov) s katerimi smo poskušali slediti pravilom uravnotežene prehrane. Na meni smo uvrstili vse skupine živil, tudi tiste bolj ekstravagantne in eksotične, ki se na naših jedilnikih ne znajdejo pogosto, predvsem nas je zanimala filmsko atraktivna, nenavadna in mestoma neprijetna ali celo šokantna priprava, prezentacija ali konzumacija hrane. Pri izboru jedače, obdelavi teksta ter popravljanju vsebinskih in faktografskih napak je požrtvovalno sodeloval urednik Gorazd Trušnovc, za kar se mu iskreno zahvaljujem.

Naj se bakanalije začno!



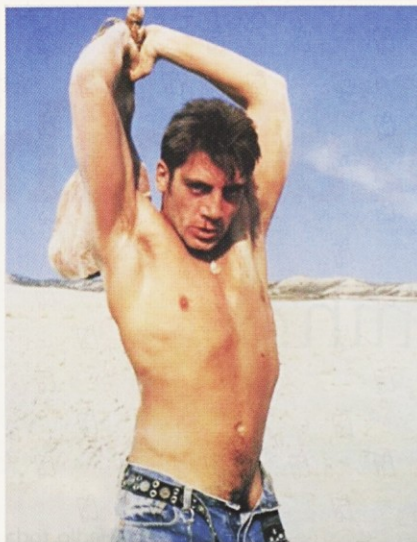
1. Jajca

V filmu *Hladnokrvni kaznjenec* (Cool Hand Luke, 1967, Stuart Rosenberg) Paul Newman v zaporu za stavo v eni uri pojé 50 trdo kuhanih jajc, in ko na koncu kot Jezus leži na mizi, je njegov trebuh res napihnjnjen, kot se je slikovito izrazil eden njegovih sojetnikov: »... kot lubenica, ki se bo vsak hip razpočila.« V *Rockyju* (1976, John G. Avildsen) Sylvester Stallone pred treningom na tešče vaze zlije pet surovih jajc, pri tem mu del steče po bradi na majico. In olajšano rigne.



2. Špageti

V romantičnem prizoru pod zvezdami je sta špagete zaljubljena cucka v Disneyjevi animaciji *Dama in potepuh* (Lady and the Tramp, 1955, C. Geronimi, W. Jackson, H. Luske). Rosanna Arquette je morala v restavraciji jesti kar dve veliki porčiji špagetov zaradi Enzovega (Jean Reno) patološkega strahu pred materjo v *Veliki modrini* (Le grand bleu, 1988, Luc Besson), doma pa je dobila še rêpete. Zvrhan krožnik špagetov je pospravil tudi Nino Manfredi v italijanski socialni groteski *Grdi, umazani, zli* (Brutti, sporchi e cattivi, 1976, Ettore Scola), nato pa je izvedel, da so jih domači »začinili« s pol kile podganjega strupa. Nino s kolesom panično odkolovrati do morske obale, si z zračno tlačilko vbrizga morsko vodo v želodec, izbruhne vse špagete (in onesnaži nekaj deset metrov obale) ter preživi. Maščevanje bo sladko.



3. Pršut, pršut in česen, česen

Pršut, pršut (Jamón, jamón, 1992, Bigas Luna) je film, kjer igra hrana pomembno vlogo: poleg tega, da se nahaja v naslovu in da Javier Bardem ves čas osvaja Penélope Cruz s pršutom in zadahom po česnu, je posušena svinjska krača morilsko orodje, s katerim Bardem v finalnem spopadu nasprotniku zada smrtni udarec. Še nekaj filmov s hrano v naslovu: *Duck Soup*, *Smultronstället* (Divje jagode), *Riso amaro* (Grenki riž), *Anche gli angeli mangiano fagoli* (Tudi angelčki bi jedli fižol), *Hamburger Hill*, *Layer Cake*, *Porridge*, *Attack of the Killer Tomatoes*, *Cannibal Women in the Avocado Junge of Death*, *The Gingerbread Man*, *Poulet au vinaigre* (Piščanec v kisu), *In the Land of Milk and Honey* ...



4. Fižol, čebula in klobase

Ann-Margret se v rock operi *Tommy* (1975, Ken Russell) orgiastično valja v mešanici fižola in tekoče čokolade, v *Vročih sedlih* (Blazing Saddles, 1974, Mel Brooks) se kavboji ob tabornem ognju napokajo pasulja, potem pa glasno prdijo, v *Človek z imenom Trinita* (Lo ciamavano Trinità..., 1970, E.B. Clucher) in *Imenujem se Nobody* (Il mio nome

è Nessuno, 1973, Tonino Valerii) Terence Hill zmaže polno ponev fižola in hlebec kruha ter glasno rigne. Špageti vesterni so nasploh znani po nekulturnem in ekscesnem prenažiranju, cmokanju, mlaskanju, goltanju ter govorjenju in krohotaanju s polnimi usti. Spomnimo se le prizora prehranjevanja bogatašev na začetku špageta *Skrij se!* (Giù la testa, 1972), kjer je Sergio Leone usta jedcev posnel tako od blizu, da delujejo kot anusi med opravljanjem potrebe. Eden bolj odštekanih špagetov je *Cipolla Colt* (1975, Enzo G. Castellari), kjer Franco Nero potuje s polnim vozom čebule, ki jo ves čas jé kot jabolka. Bud Spencer in Terence Hill v *Pazi, da ne bo gneče!* (...altrimenti ci arrabbiamo!, 1974, Macello Fondato) tekmujeta, kdo bo pojedel več klobas. In pojedsta jih veliko. S klobasami si skuša povrniti moč taboriščnik *Paskvalino lepoteč* (Pasqualino Settebellezze, 1975, Lina Wertmüller), ki je preveč slaboten, da bi spolno zadovoljil debelo esesovko.



5. Konji

V vesternu *Sodnik za obešanje* (The Life and Times of Judge Roy Bean, 1972, John Huston) zloglasni bandit Bad Bob prijezdi v mesto, nekaj časa terorizira meščane, nato postane lačen, ustrelji nekega konja in mimoidočemu ukaže: »*Skuhaj mi ga – z veliko čebule!*« Odnos do konj na Divjem zahodu lepo ponazarja dialog iz vesterna *Pravi kavboji* (Culpepper Cattle Co., 1972, Dick Richards), kjer mladi kavboj občuduje konja starejšega kolega: »*Kako lep konj. Kako mu je ime?*« »*Ne dajem imena ničemu, kar bom mogoče moral jesti.*«



6. Ribe

V filmu *Koža* (La pelle, 1981, Liliana Cavani) na slavnostnem banketu, kjer sodeluje izbrana italijansko-ameriška smetana, postrežejo bizarno jed, ki je videti kot morska deklica oziroma riba s človeškim obrazom. (V istem filmu iz ostankov obare rekonstruirajo kosti človeške roke.) Še nekaj ribjih kosti: v filmu *Odrešitev* (Deliverance, 1972, John Boorman) ribo preluknjajo z lokom in jo pojedjo za večerjo, v *Ribi*, imenovani *Vanda* (A Fish Called Wanda, 1988, Charles Chrichton) Vando požrejo, v *Otoku* (Seom, 2000, Kim Ki-duk) ribi odrežejo rezino z boka in jo spustijo nazaj v vodo, v *Help me Eros* (Bang bang wo ai shen, 2007, Lee Kang-Sheng) pa servirajo še živega krapa. In še dve enolični prehrani: v *Brodolomu* (Cast Away, 2000, Robert Zemeckis) se Tom Hanks štiri leta prehranjuje izključno z ribami (in občutno shujša), v *Sleparjih* (Matchstick Men, 2003, Ridley Scott) pa fobični Nicolas Cage konzumira le tunino iz konzerv.

7. Pizze in dodatki

Ninja želve (Teenage Mutant Ninja Turtles, 1990, Steve Barron) obožujejo pizze. Neka gostja v filmu *Betty Blue* (37°2 le matin, 1986, Jean-Jacques Beneix) se pritoži nad pizzo, zato ji Jean-Hugues Anglade pripravi novo, na katero zmeče nekaj ostankov iz kante za biološke odpadke, za konec pa jo potrese še s pepelom cigarete; gostja je navdušena. In seveda *Skrivnostna pica* (Mystic Pizza, 1988, Donald Petrie), kjer lastnica fanatično skriva recept za omako.

8. Pojedina življenja

Aperitiv: šest steklenic vina Château Latour 1945, šest litrov šampanjca Metuzalem in pol ducata gajb temnega piva (kar je bistveno manj kot ponavadi)

Predjed: školjke s pomfrijem, pašteta iz mastnih gosjih jeter, kaviar iz jesetra, mehko kuhana jajca s šunko in holandsko omako, porova pita, žabji kraki v man-

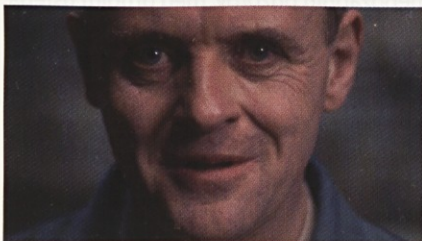


dljevi omaki, prepeličja jajca s pirejem iz gob; vse skupaj zmešano v vedru s prepeličimi jajci in dvojno porcijo gosje paštete na vrhu.

Glavna jed: zajčja obara v omaki iz tartufov s slanino, pomarančnim likerjem Grand Marnier, inčuni in smetano.

Poobedek: kot las tenka metina čokoladica

V zloglasnem skeču iz filma *Smisel življenja* Montyja Pytona (Monty Python's The Meaning of Life, 1983, Terry Jones) groteskno debeli gospod Creosote požre vso to količino hrane in pijače, vmes obilno bruha, tudi po čistilki, nazadnje pa mu *maître d'* (šef strežbe John Cleese) za posladek ponudi »eno malo, čisto drobceno ploščico metine čokoladice«. Creosote se nekaj časa upira, češ da je poln, nazadnje pa popusti in jo pogoltne ter dobesečno eksplodira, da njegovi organi, drobovina in telesni sokovi brizgnejo po vsej restavraciji.



9. Človekovina, prvič

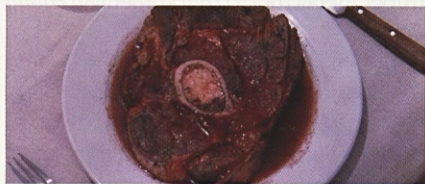
Kanibalizem je gotovo ultimativna kulinarična izkušnja. V filmih *Živi* (Alive, 1993, Frank Marshall) in *Four of the Apocalypse* (I quattro dell'apocalisse, 1975, Lucio Fulci) so človeško meso jedli iz nuje, da bi preživel,

v *Ocvrtih zelenih paradižnikih* (Fried Green Tomatoes, 1991, Jon Avnet) pa so nasilneža spekli na žaru in ga postregli gostom, da bi prikriili umor. Na podoben način so se trupel znebili tudi v črnih komedijah *Eating Raoul* (1982, Paul Bartel) in *Sweeney Todd: Hudičev brivec* (Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street, 2007, Tim Burton), kjer so zaklane žrtve vmešali v pite, ki so požele velikanski uspeh. V art filmu *Kuhar, lopov, njegova žena in njen ljubimec* (The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover, 1989, Peter Greenaway) lopov svoji ženi postreže hrustljivo zapečenega ljubimca. Junak nove dobe pa je zagotovo dr. Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), ki v filmu *Ko jagenjčki obmolknejo* (The Silence of the Lambs, 1991, Jonathan Demme) nedvoumno izrazi svoje prehrambne preference: »I ate his liver with some fava beans and a nice chianti.« (Pojedel sem njegova jetera z bobom in finim chiantijem.) Izjavo pospremi s sladostrastnim srkanjem. V nadaljevanju *Hannibal* (2001, Ridley Scott) dr. Lecter barabi Krendlerju (Ray Liotta) postreže z njegovimi lastnimi (rahlo popečenimi) možgani, v *Rdečem zmaju* (Red Dragon, 2002, Brett Ratner) pa je glasbenika iz simfoničnega orkestra, ki je na koncertu fušal, serviral njegovim kolegom.



10. Človekovina, drugič (predelana in prikrita)

Ceneno in lahko dostopno hrano prihodnosti, imenovano zeleni soylent, v filmu *Zeleno sonce* (Soylent Green, 1973, Richard Fleischer) proizvajajo iz ljudi. Tudi v *Delikatessah* (Delicatessen, 1991, Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet) se iznajdljivi mesar domisli načina, kako se bo dokopal do trajnih zalog svežega mesa. Na podobno idejo je prišel mesar in ljubitelj mladih fantov Fritz Haarmann (resnična osebnost iz časa Weimarske republike), ki v filmu *Ubijalec* (Der Totmacher, 1995, Romuald Karmakar) svoje žrtve predela v klobase in jih uspešno plasira na vedno lačnem trgu. Ljudi so v mesne izdelke zmlili tudi v kriminalki *Lev med gangsterji* (Prime Cut, 1972, Michael Ritchie) ... In če malo premislimo, tudi *Pijevo življenje* (Life of Pi, 2012, Ang Lee) govori o kanibalizmu, le da je kamuflirano v živalski svet.



11. Človekovina, tretjič (družine in skupine)

Kanibali, kanibalske družine in kanibalizem? Eh, tega se je nabralo že toliko, da jim je težko slediti: *Teksaški pokol z motorko* (The Texas Chain Saw Massacre, 1974, Tobe Hooper) in vsi rimejki, *Opazujemo te* (The Hills Have Eyes, 1977, Wes Craven) plus rimejk (2006, Alexandre Aja), *Ljudožerci Amazonke* (Cannibal Ferox, 1981, Umberto Lenzi), *Ljudožerci* (Ravenous, 1999, Antonia Bird), *Težave vsak dan* (Trouble Every Day, 2001, Claire Denis), *Smo, kar smo* (Somos lo que hay, 2010, Jorge Michel Grau) in rimejk, kanibali so bili tudi člani kulta Thulse Dooma v *Conanu barbaru* (Conan the Barbarian, 1982, John Milius), pa zombiji iz neštevilnih filmov, nastopajo pa tudi v Fellinijevem *Satirikonu* (Satyricon, 1969, brazilskem kultnem *Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro de Andrade), prazgodovinski *Vojni za ogenj* (Quest for Fire, 1981, Jean-Jacques Annaud) in futuristični distopiji *Cesta* (The Road, 2009, John Hillcoat), itd., itd. ... Je sploh še kdo šokiran?



12. Nacionalne kuhinje

Julia Roberts je v egomansko-razgledniško-newageovskem gastrokiču *Jej, moli, ljubi* (Eat Pray Love, 2010, Ryan Murphy) tako zoprna, da ji privoščimo vsaj drisko, če že ne zapeko. V *Moji obilni grški poroki* (My Big Fat Greek Wedding, 2002, Joel Zwick) se Američan zaplete z Grkinjo, potem pa mu njeni tastari kot tudi vso bližnje in daljno sorodstvo težijo z grškimi specialitetami, glasbo, običaji in vero ... V past lokalne kuhinje so se ujeli tudi junaki *Prekokane noči 2* (The Hangover Part II, 2011, Todd Phillips) pa tudi številni drugi raziskovalci novih dežel. Med njimi je tragična usoda doletela mladega popotnika Chrisa McCandlessa (resnična oseba) iz filma *V divjino* (Into the Wild, 2007, Sean Penn), ki je na Aljaski užitne jagode zamenjal s strupenimi ...



13. Zen kulinarika

Japonska parodija prehranjevalnih obredov *Tampopo* (1986, Juzo Itami) vsebuje kup nepozabnih prizorov, med drugim tistega, ko kuharski mojster uči vajenca, kako se je treba posvetiti hrani in da se je treba vsaki živali zahvaliti za njeno žrtev ..., pa prizor, kjer mama vstane iz smrtne postelje, da bi skuhala kosilo za družino ..., in prizor, kjer se umirajoči gangster spominja priljubljene jedi ..., in seveda prizor, kjer se gangster in ženska rajcata s hrano: on ji na bradavico potrese sol, jo pokaplja z limoninim sokom in poseja, potem pa ji na trebuh položi žive kozice, da jo s praskljanjem spravljajo v neznosno ekstazo ..., in seveda rumenjak, ki si ga z usti podajata toliko časa, dokler se v njenih ustih ne razlije po bradi in slavnostni obleki ... Aja, Tampopo pomeni regrat.



14. Menu à la Steven Spielberg

Žrelo (Jaws, 1975): vloge so se obrnile in tokrat smo ljudje postali hrana za veliko belo mrcino; verjamemo, da je še posebej uživala pri svoji prvi žrtvi, sočni in slastni nočni plavalci Chrissie. *Bližnja srečanja tretje vrste* (Close Encounters of the Third Kind, 1977): Richard Dreyfuss izdelava model gore Devils Tower iz pire krompirja. *Indiana Jones in tempelj usode* (Indiana Jones and the Temple of Doom, 1984): na banketu v indijski palači postrežejo pitona, iz katerega se vsujejo žive jegulje, ki jih gostje trpajo v usta, naslednji hód so kuhani hrošči, pa juha iz oči, za desert pa ohlajeni opičji možgani. *Imperij sonca* (Empire of the Sun, 1987): mladi Christian Bale zbira gosonice, saj so proteini ključ do preživetja v taborišču. *Kljuka* (Hook, 1991): Peter Pan in otroci uživajo v imaginarni pojedini. *A. I. Umetna inteligenca* (Artificial Intelligence: A. I., 2001): mali robot David ne sme jesti, saj bi vnos hrane lahko pokvaril njegov občutljivi mehanizem. *München* (Munich, 2005): tajna izraelska skupina po vsaki uspešni likvidaciji pripravi pojedino (košer), s katero proslavijo uspešno izvedeno nalogo; čez čas, ko začno naraščati občutki krivde, se kopiči tudi hrana, vendar se je nihče več ne dotakne.



15. Hobotnice in druge živali

Junak filma *Stari* (Oldboy, 2003, Park Chan-wook) je 15 let jedel izključno ocvrte cmoke, zato si je zaželel nekaj surovega in pojedel živo hobotnico oziroma štiri, saj je prizor zahteval toliko ponovitev ... Poglejmo si še nekaj živali, ki so jih ubili in tudi zares pojedli (del seznama smo v *Ekranu* uporabili

februarja 2010 v Kalibru Kdo je ubil Bambi-ja?). *Poljub vampirja* (Vampire's Kiss, 1988, Robert Bierman): Nicolas Cage zares poje živega ščurka oziroma tri. *Ljudožerci iz Amazonke* (Cannibal Holocaust, 1980, Ruggero Deodato): domorodci pokončajo in požrejo pajka, opico in želvo velikanko. *Dolga hoja* (Walkabout, 1971, Nicolas Roeg): Aborigin ubije in poje kuščarja ter več kengurjev. *Strahote bele zore* (White Dawn, 1974, Philip Kaufman): Inuiti s sulicami pokončajo mroža in ga pripravijo za ozimnico. *Dolina* (La vallée, 1972, Barbet Schroeder): domorodci s Papue Nove Gvineje s koli potolčejo tri svinje, jih spečejo in pojejo. Čeprav tega ne vidimo, so zagotovo pohrustali svinje, ki so jih zaklali v filmih *Dvajseto stoletje* (Novecento, 1976, Bernardo Bertolucci, *Insiang* (1976, Lino Brocka), *Južnjaška uteha* (Southern Comfort, 1981, Walter Hill), *Drevo za cokle* (L'albero degli zoccoli, 1978, Ermanno Olmi), *Salon Kitty* (1976, Tinto Brass) in *Bennyjev video* (Benny's Video, 1992, Michael Haneke). Coppola je prisegal, da bi tistega bivola, ki so ga domorodci pokončali z mačetami v *Apokalipsi danes* (Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola), tako ali tako ubili in da je končal na krožnikih. Okej, verjamemo. Da je Coppola velik gurman, dokazuje tudi ...



16. Mafijska prehrana

... *Boter* (The Godfather, 1972), ki je pravzaprav v kriminalko kamufliran film o hrani. V njem namreč nenehno proslavljajo pri bogato obloženih mizah, nabavljajo hrano, jo kuhajo, jedo in govorijo o in ob njej: pomaranče se nahajajo v vsakem prizoru, ki napoveduje nasilje; v prizoru v restavraciji Louis, kjer Al Pacino ustrelji McCluskeyja in Sollozza, naročijo »najboljšo teletino v mestu«; ko debeluh Clemenza likvidira izdajalca v avtu, ne pozabi na sladke zavitke v rahlem testu (*«Leave the gun. Take the cannoli.»*) – ki so bili, mimogrede, v tretjem *Botru* usodni za Elija Wallacha. Ko izbruhne vojna med gangsterskimi družinami, Clemenza Pacina pouči, kako se kuha za 20 ljudi: *«Začneš z malo olja. Potem popražiš malo česna. Vržeš*

noter paradižnik, paradižnikovo omako in pražiš; paziš, da se ne sprime. Ko zavre, dodaš klobase in mesne kroglice. In še malo vina in še malo sladkorja – to je moja domislica.»; Marlon Brando z lupino pomaranče straši vnuka, takoj zatem ga zadane infarkt in umre med paradižniki; da mrtvih rib, konj in olivnega olja Genco niti ne omenjamo. Plus »Enzo the Baker«.



17. Čevelj

Sestradni iskalec zlata v *Zlati mrzlici* (The Gold Rush, 1925, Charles Chaplin) poje lasten čevelj z vezalkami in pri tem pokaže celo nekaj stila in manir. V kratkem dokumentarcu *Werner Herzog Eats His Shoe* (1980, Les Blank) mu je sledil nemški režiser, ki je lastni čevelj pohrustal zaradi izgubljene stave, in pristavil: *«I'm quite convinced that cooking is the only alternative to filmmaking.»*



18. Ratatouille

Ko neusmiljeni in odljudni kulinariki ocenjevalec Anton Ego končno ugrizne v Remyjev ratatouille (tradicionalna jed z dušeno zelenjavo, ki ima v imenu besedo rat – podgana), se v njem prebudijo zdavnaj pozabljeni spomini na otroštvo (okus ga spomni na mamo, na njeno toplino, na njene z ljubeznijo pripravljene jedi) in Antonovo v led okovano srce se začne tajati ... Animirani film *Ratatouille* (2007, Brad Bird, Jan Pinkava) je himna o lepoti in moči hrane ter nostalgичno posvetilo okusom preteklosti. In ko smo že pri gurmanskih animacijah, omenimo še film z bizarnim naslovom *Oblačno z mesnimi kroglicami* (Cloudy With a Chance of Meatballs, 2009, Phil Lord, Chris Miller), ki naj bi bila pustolovščina epskih ... porcij.



19. Hitra prehrana

Super veliki jaz (Super Size Me, 2004): zagnani Morgan Spurlock ima po mesecu prehranjevanja v McDonald'su resne težave z zdravjem, pa tudi s potenco. *Prosti pad* (Falling Down, 1993, Joel Schumacher): razkurjeni Michael Douglas ugotavlja razliko med debelim, okroglim in sočnim hamburgerjem na reklamnem panoju ter majhnim, sploščenim in zaniknim, ki ga je dobil. *Zadeta modela* (Harold & Kumar Go to White Castle, 2004, Danny Leiner): obsedena junaka uresničita življenjske sanje in pojesta dva ducata hamburgerjev – vsak. *Avtoštopar* (The Hitcher, 1986, Robert Harmon): zamišljeni C. Thomas Howell bi kmalu pohrustal človeški prst, ki se skriva med pomfrijem. *Šund* (Pulp Fiction, 1994, Quentin Tarantino): pravičniški Samuel L. Jackson degustira hamburger Big Cahuna in pripadajoči napitek; posebna vrsta perverzije je, da na smrt obsojenemu odžiraš njegov zadnji grizljaj in mu posrebaš zadnje kapljice osvežilne pijače.



20. All inclusive

Bill Murray v filmu *Neskončen dan* (Groundhog Day, 1993, Harold Ramis) pade v časovno zanko, zato lahko jé, kar hoče in kolikor hoče, ne da bi se mu poznalo na kilaži, brez strahu pred povišanim holesterolom, sladkorjem, trigliceridi ... Neverjetne količine hrane je zaužil tudi »Požeruh« iz trilerja *Zedem* (Se7en, 1995, David Fincher), vendar ne po svoji volji, saj ga je morilec John Doe prisilno hranil do smrti. Iz fikcije v realnost: med tragične žrtve prenašanja sodi tudi Chris Farley, zvezda komedije *Tomažek* (Tommy Boy, 1995, Peter Segal), ki je umrl le dve leti po tem filmu, star 33 let.



21. Hrana kot afrodisiak

Angleška kostumska komedija *Tom Jones* (1963, Tony Richardson) je postregla s slastno lascivnim prizorom, v katerem se naslovni junak in pohotna služkinja medsebojno vzbujata s srebanjem juhe, sesanjem jastogovega mesa, glodanjem puranovega stegna, goltanjem ostrig in grizljanjem sočnih hrušk. Korak dlje je šel *Devet tednov in pol* (Nine 1/2 Weeks, 1986, Adrian Lyne), kjer Mickey Rourke v prizoru ob hladilniku Kim Basinger pita z rezinami trdo kuhanega jajca, olivo, višnjevim želejem, jagodami in šampanjcem, potem pa sladki niz preseka z grenkim sirupom za izkašljevanje, nadaljuje z nevtralnimi makaroni, jo zavaja s slastnim pudingom, nakar jo spet šokira s pekočim feferonom, da je revica čisto iz sebe, zatem jo ohladi z mlekom, pošprica z mineralno vodo, premaže z medom, potem pa plane po njej ... Film ne pokaže, kdo je potem vso to svinjarijo počistil. V parodiji *Napihnjenci* (Hot Shots!, 1991, Jim Abrahams) Charlie Sheen speče jajce s slanino na trebuhu vroče Valerie Golino.



22. Hrana kot eliksir ljubezni

Mehiška fraza *Kot voda za čokolado* (Como agua para chocolate, 1992, Alfonso Arau) se ne nanaša na izdelavo čokolade, pač pa na temperaturo vode, ki se nahaja tik pred vreliščem, preden vanjo vsujemo čokolado. Opisuje torej stanje človeka, ki je tako razburjen, da ga bo vsak čas razneslo. V takem vročičnem stanju zaljubljenosti se nahaja junakinja Tita, ki zna svoje počutje pretočiti v jedi, ki jih pripravlja, te pa spet magično



vplivajo na tiste, ki jih pojedjo. Na koncu zaradi Titinih čarobnih jedi ljudje postanejo boljši, zaljubljeni in strastni ... kot voda za čokolado. Matevž Rudolf bi pripomnil, da je roman Laure Esquivel ljubeče zrežiral njen mož Alfonso Arau (režeči blagajnik Herrera iz *Divje bande*).

23. Blini Demidoff au Caviar (ajdove palačinke s kaviarjem in kislo smetano); **Potage à la Tortue** (želvja juha); **Caille en Sarcophage avec Sauce Périgourdine** (prepelice v lupini iz listnatega testa z gosjimi jetri in omako iz tartufov); **La salad** (solata z belgijsko endivijo in orehi

v prelivu s kisom); **Les Fromages** (gorgonzola, papaja, fige in ananas), veliki finalni posladek je **Savarin au Rhum avec des Figes et Fruit Glacée** (rumov rahli kolač s figami in z ledenim sadjem), meni so zakrožili izbrani šampanjci, likerji, konjaki in redka vina, med katerimi izstopa **Clos de Vougeot**, vso hrano so servirali na najboljšem kitajskem porcelanu, z izbranim jedilnim priborom in kristalnimi kozarci. Filmska in kulinarična mojstrovina *Babettina gostija* (Babettes gæstebud, 1987, Gabriel Axel) po romanu Isaka Dinesena (= Karen Blixen).



24. Lahka ribja pašteta za predjed, krompirjeva juha in prepelice z rižem za glavno jed (prvi par) + golob in jagnjetina (drugi par) + kar pač pride na mizo (tretji par)

V filmu *My Dinner with Andre* (1981, Louis Malle) se ne zgodi nič dramatičnega, dva prijatelja se dobita, gresta v restavracijo in se pogovarjata ob večerji. V filmu ceste *The Trip* (2010, Michael Winterbottom) nastopata še dva prijatelja, ki se odpravita na na gastronomsko popotovanje po severni Angliji, vmes pa oponašata Michaela Caina. Tretji par prijatelj raziskuje kalifornijske *Stranpoti* (Sideways, 2004, Alexander Payne) in lovu na vino, ženske in celó hrano.



25. Pasja hrana

Mel Gibson jo ima očitno rad: v *Cestnem bojevniku* (Mad Max 2: The Road Warrior, 1981, George Miller) slastno pomalica konzervo pasje hrane Diny-Di (resnična blagovna znamka), v *Smrtonosnem orožju 3* (Lethal Weapon 3, 1992, Richard Donner) pa žveči piškote za pse, ker naj bi se menda odvajal od kajenja. Kaj bomo pa s pijačo, Mel?



26. Podgane

V psihološkem trilerju *Kaj se je zgodilo s punčko Jane?* (What Ever Happened to Baby Jane?, 1962, Robert Aldrich) zlobna Bette Davis svoji invalidni sestri Joan Crawford servira skrivnostno jed, pokrito s srebrnim pokrovom. Sestradena sestra s strahom dvigne pokrov in zagleda tolsto mrtvo podgano, lepo garnirano na posteljici iz paradižnikovih rezin ... Podgane so pekli in jedli tudi južnjaški ujetniki v vesternu *Macho Callahan* (1970, Bernard L. Kowalski).



27. Mušnice

V romantično-kulinaričnem vesternu *Slepilo* (The Beguiled, 1971, Don Siegel) gojenke dekliškega internata Clintu Eastwoodu najprej odrežejo nogo, nato pa ga še zastrupijo s strupenimi gobami. Do konca. Ko smo že pri Clintu: v franšizi o Umazanem Harryju se je redno basal z nezdravo hitro hrano, potem pa na tolovaje po ulicah streljal s polnimi usti.

28. Cocktail iz švica debeluha

Čeprav je Johnny Knoxville s kompanijo po grlu spravil že marsikaj gnusnega, izstopa napitek, ki ga je v filmu *Jackass 3D* (2010, Jeff Tremaine) zaužil eden od udeležencev

in takoj zatem bruhal.



29. Iztrebki

Divine v *Rožnatih plamencih* (Pink Flamingos, 1972, John Waters) zares poje pasji drek. Fašistična klika v *Salò ali 120 dni Sodome* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975, Pier Paolo Pasolini) prisili mlade fante in dekleta, da jedo lastne iztrebke. Ponižana temnopolta služkinja v medrasni drami *Služkinje* (The Help, 2011, Tate Taylor) svoji rasistični beli gazdarici speče njeno priljubljeno čokoladno pito, ki jo ta z užitkom pospravi; vendar osnovna sestavina v piti ni bila čokolada, pač pa govno ... In to črno govno! Eden bolj sprijenih filmov je zagotovo *Človeška stonoga* (The Human Centipede, 2009, Tom Six), kjer je trojica prišita z usti na anus drugega. V tej prehranjevalni verigi se najslabše godi zadnjemu v vrsti, saj dobi samo ostanke ostankov. O nadaljevanjih raje ne bi ...





30. Alienovi izločki in telesne tekočine

John Hurt v *Osem potniku* (*Alien*, 1979, Ridley Scott) neprostoovoljno pogoltne alienovo spermo (za razliko od številnih porno igralk, ki to počno konsenzualno), zatem ekspresno »zanosi« in v hudih mukah »rodi« malega alienčka. In to med večerjo. Polno skledo zdrizasto zelenega alienovega bruhanja so degustirali tudi v debiju Petra Jacksona *Slab okus* (*Bad Taste*, 1987).

31. Hrana kot način samomora

Štirje prijatelji se odločijo, da se bodo nažrli do smrti, pri tem pa jih bodo zabavale še prostitutke. V paradi objestnosti, vulgarnosti in obscenosti se bašejo z enormnimi količinami hrane (svinjina, govedina, divjačina, perutnina, ostrige, testenine in kulinarične kreacije, kot so tri vrste jetrne paštete v obliki katedrale sv. Petra ali orjaška torta v obliki ženskih prsi ...), dokler jih bakanalije res ne spravijo v grob ... Ee, hladilnico za živež. Film, ki zahteva izbran okus in dober želodec: *Veliko žretje* (*La grande bouffe*, 1973, Marco Ferreri). Prenažiranje je pravzaprav zelo primerna metafora za čas, v katerem živimo.



32. Soupe de poisson, Caille aux raisins, Pied de à la mode de Caens

Žena britanskega policijskega inšpektorja v Hitchcockovem trilerju *Blaznost* (*Frenzy*, 1972) obiskuje kuharski tečaj *Continental school of Gourmet cooking*, zato svojega moža vsak dan preseneti (beri: terorizira) z izbranimi francoskimi specialitetami. Inšpektor se bori z bolj ali manj neužitnimi zmazki (juha z jeguljami in ribjimi glavami, prepelica z grozdom, svinjski parklji v omaki ...) in ostaja kronično lačen, zato se v službi baše s klobasami, jajci in šunko. Tudi morilec preferira preprostejšo hrano, saj odvrže žrtev na kamion s krompirjem.



33. Sendvič s piščancem brez piščanca

Bobby Eroica Dupea (Jack Nicholson) v filmu *Pet lahkkih komadov* (*Five Easy Pieces*, 1970, Bob Rafelson) naroči kos toasta za k večerji, vendar ga osorna natakarka zavrne, češ da toasta ne more dobiti posebej, pač pa le skupaj s piščančjim sendvičem s solato z menija. Bobby mirno naroči piščančji sendvič, vendar brez solate in brez piščanca. Natakarko potrpežljivo pouči, naj mu torej prinese le toast, piščanca naj zadrži, na koncu pa mu računa za cel sendvič in tako ne bo kršila pravil. »Torej naj piščanca zadržim?« sumničavo vpraša natakarka, na kar Bobby sarkastično odvrne: »Zadržite ga med svojimi koleni!«



34. Kanadska jetrca, ameriška pita in francoski toast

Skrunjenje hrane. Odraščajoči *Léolo* (1992, Jean-Claude Lauzon) v mehka in vlažna telečja jetrca izdolbe luknjo, vanjo vtakne tička in uživa, ko z zabavo konča pa jetrca odnese mami, ki jih speče za večerjo. Na podobno idejo je prišel tudi potrební Jason Biggs v *Ameriški piti* (*American Pie*, 1999, Paul in Chris Weitz), le da namesto jetrc onečasti še toplo ameriško tradicionalno jed. Najslabše pa jo odnese prijazni mladenič Kyle iz komedije *Road Trip* (2000, Todd Phillips), ki natakarka vljudno obvesti, da je na njegovem toastu sladkor v prahu, ki ga ne sme uživati; ustrezljivi natakark oba kosa toasta odnese v kuhinjo, kjer ju temeljito obliže, nato si enega zatlači v mednožje, drugega pa zalepi na zadnjico, za povrh še malce potelovadi in poprdi ter spet postreže toast. Kyle je zelo zadovoljen. Mi pa se odslej ne bomo nikoli več pritoževali nad hrano v restavracijah.



Wait for the cream.

35. Štrudelj s smetano

Prizor iz *Neslavnih barab* (Inglourious Basterds, 2009, Quentin Tarantino), kjer »lovec na Žide« Hans Landa (Christoph Waltz) v elitni pariški restavraciji nadleguje Shosanno, je zanimiv zaradi dveh razlogov. Prvič, ker sredi Pariza strežejo štrudelj, kar je ponižanje francoske gastronomije in nemška kulinarčna okupacija. In drugič, ko zanjo naroči kozarec mleka, ji subtilno sporoča, da ve, kdo je (Shosanna je Židinja, ki se je skrivala na mlečni kmetiji), zato se lahko naslaja nad njenim strahom in nemočjo. Poleg tega jo muči še s smetano na štrudlju, ki ni košer. Še en izvrsten Tarantinov »namizni« prizor.



36. Krona iz jagnječih reber, zašitih z vrvjo, ter polnjena z maso iz perutnine in obloženimi kruhki

Felicijino potovanje (Felicia's Journey, 1999, Atom Egoyan): odlični Bob Hoskins je vodja podjetja za dostavo hrane, ki v prostem času gleda stare posnetke svoje seksi in dominantne mame (verzija Nigelle Lawson iz 50. let), ki je na imela na TV kuharsko oddajo. Če človek tako obsedeno spremlja oddaje svoje mame, pripravlja hrano po njenih receptih (eden od receptov vključuje ščipanje purana, da se meso zmehta) in celo »obeduje« z njo, potem vemo, da je z njim nekaj hudo narobe ... Ja, hrana in kuhanje sta lahko tudi vir zla. Še ena z Bobom Hoskinsom: v *Sirenah* (Mermaids, 1990, Richard Benjamin) se zagleda v ekscentrično samohranilko Cher, ki svojima hčerkama še nikoli ni skuhalo nič toplega, pripravlja jima edinole umetelno dekorirane obložene kruhke, kanapejčke in hladne prigrizke.

37. Pripraviti 524 receptov iz knjige *Mastering the Art of French Cooking* (1961) Julie Child v 365 dneh in proces popisati na blogu

To nalogo si je zadala mlada Julie Powell v prvem filmu, posnetem po blogu, *Julie & Julia* (2009, Nora Ephron), kar se je izkazalo za zahtevno, mukotrpno in drago, a izpol-



njujočo izkušnjo. Najbolj huronski prizor je, ko Dan Aykroyd v oddaji *Saturday Night Live: The French Chef* (1978) s piskajočim glasom parodira nastop Julie Child v njeni kuharski TV-oddaji: Aykroyd, ki pripravlja *poularde demi-désosée* (napol izkoščičenega piščanca), gledalcem položi na dušo, naj vedno shranijo jetrca, saj jim bodo že še prišla prav, si pri rezanju odreže pol palca, da kri brizga vsenaokrog, rano poskuša zamašiti z jetrci, a mu ne uspe, nazadnje pa se okrvavljen zgrudi na piščanca. *Bon appétit!*



38. Hrana kot umetnost

Tradicionalni tajvanski kuharski vele mojster

s svojimi tremi lepimi in trmastimi hčerkami ne zna komunicirati drugače kot prek jedi, zato jim vsako nedeljo skuha dovršen obrok. Tako jim sporoča, da jih ima rad. Angu Leeju je z osupljivim prikazom priprave hrane v film *O jedachi in pijači, o moškem in ženski* (Eat Drink Man Woman, 1994) čudežno uspelo pretihotapiti tudi vonj, tako da se gledalcem ob gledanju osupljivih prizorov priprave hrane pocedijo sline.



39. »I'll have what she's having.« (Prinese mi tisto, kar je naročila ona.)

Starejša gospa natakarici, potem ko je bila priča silovitemu orgazmu, ki ga je Meg

Ryan uprizorila sredi restavracije v niti ne romantični in še manj komediji *Ko je Harry srečal Sally* (When Harry Met Sally, 1989, Rob Reiner).



40. The Old96er (goveji zrezek, težak 96 unčev, oziroma 2,721 kg)

V obcestni restavraciji, kjer že tako ali tako strežejo absurdno velike porcije, gostom nudijo še dodaten izziv: tisti, ki bo pospravil cel zrezek, bo deležen brezplačne večerje za celo družino. In ker ima John Candy zelo veliko družino, sprejme izziv, potem pa se muči s superzrezkom, se poti in ga nazadnje, vključno z maščobo in žvarovino, nekako spravi vase. *Pokvarjene počitnice* (The Great Outdoors, 1988, Howard Deutch). Candy je čez šest let umrl zaradi infarkta.



41. Ljubezen na meniju

Nadaljujemo s t. i. restavracijskimi komedijami, kjer se protagonisti med pripravo in strežbo hrane smejejo, jočejo, kregajo in predvsem zaljubljujejo ... *Alice ne živi več tu* (Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974, Martin Scorsese): Ellen Burstyn končno najde princa na kmečkem traktorju; *Bagdad Cafe* (Out of Rosenheim, 1987, Percy Adlon): nemška turistka spravi na noge zanikrno ameriško restavracijo sredi puščave; *Frankie in Johnny* (Frankie and Johnny, 1991, Garry Marshall): natak ar Al Pacino osvaja natak arico Michelle Pfeiffer; *Srce osamljenih* (Gas Food Lodging, 1992, Allison Anders): sestre odraščata v novomehiški vukojebini; *Big Night* (1996, Campbell Scott, Stanley Tucci): italijanska restavracija v New Jerseyju

pripravlja predobre jedi za lokalno klientelo; *Natakarica* (Waitress, 2007, Adrienne Shelly): noseča in nesrečna natak arica, ki peče sanjske pite, čaka na svojo porcijo sreče; *Bella Martha* (2007, Sandra Nettelbeck): nemški o napetosti med glavno kuharico in novim kuharjem, ki se bo seveda razcvetela v ljubezen, in *Ljubezenski recept* (No Reservations, 2007, Scott Hicks): ameriški fast food rimejk s Catherine Zeta-Jones in z Aaronom Eckhartom.

Za restavracijski podžanr se je specializiral Nemec turškega rodu Fatih Akin, ki je zrežiral *Solino* (2002), kjer italijanska družina odpre prvo pizzerijo v Duisburgu v Porurju, in *Kuhinjo z dušo* (Soul Kitchen, 2009), kjer se grškemu lastniku restavracije kopičijo osebnostne in poslovne težave, ter napisal scenarij za *Kebab Connection* (2004), kjer hoče turški priseljenec posneti prvi nemški kung-fu film. Dovolj je bilo, zapiramo.



42. Kozice z ratatouillom in grenko-sladko omako

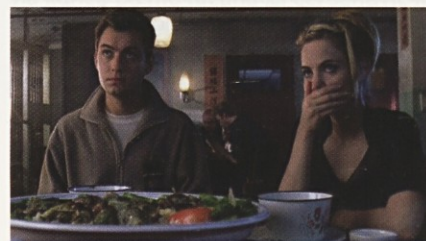
Hrana kot sredstvo zapeljevanja: ko članica milanske buržoazne smetane Emma (Tilda Swinton) okusi prvi grizljaj z izbranega krožnika sočnih kozic z lesketajočo se zelenjavo, se svetloba v restavraciji rahlo zasenči, zvoki utišajo kot pod vodo in čuti prijetno zamegljijo. Čista senzualnost hrane. Do ljubezni manjka le še grizljaj. Tudi naslov filma je lep: *Jaz sem ljubezen* (Io sono l'amore, 2009, Luca Guadagnino).



43. Maslo

Od *Zadnjega tanga v Parizu* (Ultimo tango a Parigi, 1972, Bernardo Bertolucci) dalje na

maslo ne bomo nikoli več gledali kot prej. Nenamensko uporabo živil sta si privoščila tudi ljubimca iz *Cesarstva čutil* (Ai no korida, 1976, Nagisha Oshima); ona je njegov grizljaj najprej oplemenitila s svojimi telesnimi sokovi in mu ga tako rafiniranega ponudila v degustacijo, on pa je vanjo potisnil mehko kuhano jajce, počakal, da ga je »znesla« in ga nato z veseljem pomalical; za poobedek je ona oralno ponotranjila še šop njegovih sramnih dlak.



44. Ogrožene vrste ter živalske in druge specialitete

Za petičneže, ki si to lahko privoščijo: ena sama porcija zadnjega komodoškega zmaja (vrsta varana) na svetu stane okrogel milijon dolarjev v komediji *Bruc* (The Freshman, 1990, Andrew Bergman). In ko smo že pri živalskih delikatesah: Chevy Chase v komediji *Funny Farm* (1988, George Roy Hill) pojé kar 30 koščkov okusne ocvrte jagnjetine (lamb fries), preden izve, da je žvečil ovčje testise. Skrivnost izvrstnega okusa je, kot mu zaupa ljubezniva natak arica, da ovnova jajca pri kastraciji prireže zelo visoko. Tudi Leonardo DiCaprio je v *Obali* (The Beach, 2000, Danny Boyle) spil šilce kačje krvi. V ZF-trilerju *eXistenZ* (1999) je David Cronenberg postregel še z eno bizarno specialiteto s kosi mesa neznanega izvora, za katere je natak ar zagotovil, da »... mutantski plazilci in dvoživke zagotavljajo senzacionalen okus.« Jude Law začne obirati meso, iz kosti sestavi nekakšno sluzasto pištolo, ki jo napolni s svojimi zobmi, pokliče natak arja in ga ustrelji v glavo.



45. Nadrealistični obed

V farski *Diskretni šarm buržoazije* (Le Charme discret de la bourgeoisie, 1972, Luis Buñuel) se šest buržujev cel film potika naokoli v želji, da bi sedli in obedovali skupaj, a jih vedno nekaj zmoti. Ob neki priložnosti končno najdejo elegantno mizo in sedejo, nato pa se zavesa za njimi razpre in prese- nečena skupina spozna, da se nahaja na odru pred sovražno razpoloženo publiko. V legendarnem prizoru iz Buñuelovega filma *Fantom svobode* (Le fantôme de la liberté, 1974) protagonisti v dnevni sobi sedijo na školjkah in s spuščeni hlačami sproščeno debatirajo, v WC-ju pa se diskretno najedo.



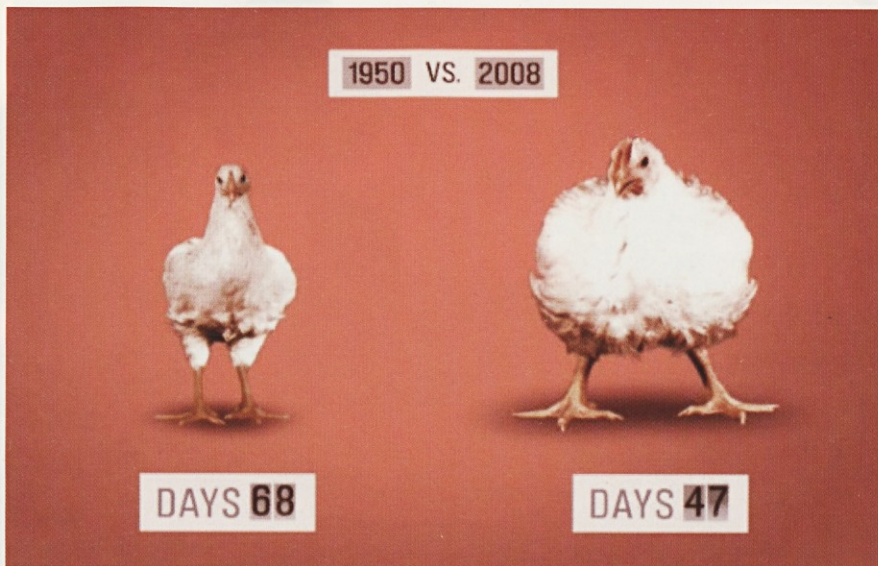
46. Deserti Ladurée

Marija Antoinetta (Marie Antoinette, 2006, Sofia Coppola), hči Marije Terezije (ki je v naše kraje prinesla krompir), je živela v neverjetnem razkošju in dekadenci, znana pa je po izjavi, namenjeni lačnim podložnikom, naj jedo potico, če že nimajo za kruh. Za pričujočo popartistično-rockovsko interpretacijo je pester izbor ekscentričnih slaščic izdelala znamenita pariška pekarna Ladurée (ust. 1862), vključno s famoznimi raznobarvnimi *makroni*. Vse sladke pregrehe so videti tako zapeljivo, dvorne dame pa jih kozumirajo tako senzualno, da se zdi, kot bi gledali prvi slaščičarski mehki pornič.



47. Čokolada

Čokolada je dobra stvar, a preveč dobrega ni dobro. In čokolade je definitivno preveč v filmu *Willy Wonka in tovarna čokolade* (Willy Wonka & the Chocolate Factory, 1971, Mel Stuart) in še več v njegovem hipertrofira-



nem rimejku *Charlie in tovarna čokolade* (Charlie and the Chocolate Factory, 2005, Tim Burton), kjer dobesedno teče v rekah ... Količinsko bolj zmerna *Čokolada* (Chocolat, 2000, Lasse Hallström) skuša odkriti zapeljivo in romantično skrivnost sladke pregrehe. Nekoliko manj romantičen način uporabe čokolade pa najdemo v socialni drami *Življenje je sladko* (Life is Sweet, 1990, Mike Leigh), kjer se bulimična hčerka Nicole z njo najprej baše, potem pa jo izbruha; poleg tega jo vzburja, če jo fant (mladi David Thewlis) s čokolado napacka po telesu in ji z nje.



48. Tortica Charlotte Russe

Mladi Patrick »Patsy« Goldberg v gangsterski kroniki *Bilo je nekoč v Ameriki* (Once Upon a Time in America, 1984, Sergio Leone) kupi smetanovo tortico z rdečo višnjo na vrhu, ki jo odnese lokalni cipici Peggy, da bo iz njega naredila moškega. Ko na stopnicah čaka nanjo, podleže skušnjavi in s strani polize čisto malo smetane, nato še malo in še malo, ko pa z vrha izmakne še višnjo, je njegov boj izgubljen: plane na tortico in jo v nekaj hlastnih grizljajih pokonča. In ostane otrok.



49. Hrana brez vonja in okusa

Kako pusta bi bila naša življenja, če bi nenadoma izgubili čut za vonj in okus, nam razkriva *Popolni čut* (The Perfect Sense, 2011, David Mackenzie). O čudežu okusa se prepiča tudi zunajzemeljski Jeff Bridges iz filma *Mož z zvezde* (Starman, 1984, John Carpenter), ki prvič okusi hrano in se kar spači od neznanega ugodja. Zatorej cenimo to, kar imamo.

50. Hrana, ki jo jemo in ki jo bomo jedli

Nočemo vedeti, kaj jemo. Ne zanima nas, s čim nas pita prehrambna industrija. Zatis- kamo si oči pred tem, kako mogočne megakorporacije proizvajajo hrano, ki jo jemo, nočemo slišati o tem, kaj vse trpajo vanjo, ne tiče se nas, kako se kupljeni znanstveniki igračkajo z genetiko, in ni naš problem, v kako grozljivih pogojih živijo vse tiste živali, ki jih bodo predelali v našo hrano. Vse to za nas ne obstaja. Tudi dokumentarcev *Kruh naš vsakdanji* (Unser täglich brot, 2005, Nikolaus Geyrhalter) in *Hrana, d.d.* (Food, Inc., 2008, Robert Kenner) nočemo gledati.

TAKO SE ZGODI KONEC SVETA:

NE S POKOM, TEMVEČ Z RENČANJEM MOTORNE ŽAGE

40 let filma *Teksaški pokol z motorko*

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

Ko je pred natanko 40 leti premiero doživel film z enim najbolj genialnih naslovov, kar jih je kdaj bilo, **Teksaški pokol z motorko** (The Texas Chainsaw Massacre, 1974, Tobe Hooper), so bili odzivi, predvidljivo, zelo deljeni. Mainstream časopisi, kot je *LA Times*, so ga popolnoma sesuli: »Vredno prezira ... ponižujoče, nesmiselna potrata filmskega traku in časa.«¹ Roger Ebert mu je podelil dve zvezdici in ga odpisal kot film »brez vsakršnega smisla ...«, a dodal: »Ne morem doumeti, zakaj bi nekdo želel posneti film, kot je ta, a vseeno je dobro narejen, dobro odigran in še preveč učinkovit ... To je preprosto vaja iz groze.«² Občinstvo pa je iz filma naredilo enega najuspešnejših naslovov alternativne distribucije – namreč v drive-in kinih in na

nočnih projekcijah. Kritika je potrebovala kar nekaj časa, da se je pomirila z ekstremnim jezikom tega filma, a že leta 1981, v času ponovne distribucije *Teksaškega pokola*, je kritik New York Timesa zapisal: »Šokanten za svoj čas, ta film demonstrira umetnost, na katero v ogabnih grozljivkah le redko naletimo ... Inteligentnost, ki je tu na delu, preobrazi drugorazrednost v nepričakovano in provokativno zabavo.«³ Film je bil v številnih državah takoj prepovedan (v VB na primer do leta 2000), drugje pa hitro prepoznan kot relevantno umetniško delo: newyorška MOMA ga je na primer odkupila za svojo stalno zbirko, prikazali so ga celo v Cannesu v okviru sekcije Quinzaine des Réalisateurs.

Letos so – spet v Cannesu – njegovo obletnico obeležili s posebno projekcijo restavrirane kopije filma z režiserjem Hooperjem

kot posebnim gostom. S tem so se poklonili filmu, katerega kakovost in vpliv priznavajo številni pomembni režiserji: Steven Spielberg (v njegovi produkciji je Hooper snemal **Poltergeist** [1982]), Quentin Tarantino, Gaspar Noé, Nicolas Winding Refn, Alexandre Aja, Rob Zombie, Takashi Miike ... Danes je *Teksaški pokol* naveden v vseh relevantnih študijah in enciklopedijah in je splošno priznan ne le kot prvorazredni klasik horror žanra, še več: kot eden najpomembnejših in najbolj ikoničnih ameriških filmov 70. let. »Kanonizaciji« navkljub pa ni izgubil svoje moči, prodornosti in šokantnosti niti štiri desetletja kasneje, vsa nadaljevanja, priredbe ter uradne in neuradne variacije na original so ga v tem le utrdili, saj so s svojim polovičarstvom dokazali, da niti približno ne zmorejo več od dometa povprečnih splatterjev. *Teksaški pokol z motorko* pa je vsekakor mnogo več kot to.

1 Povzeto po: Farley, Ellen in Knoedelseder, William K., jr.: *The Making and the Unmaking: The Texas Chainsaw Massacre*, *Cinefantastique*, Vol. 16, No. 3/Vol. 16, No. 4, oktober 1986, str. 27.

2 Ebert, Roger: *The Texas Chainsaw Massacre*. Dostopno na spletnem portalu Rogerja Eberta <<http://bit.ly/1rXopu>>.

3 Povzeto po: Farley, Ellen in Knoedelseder, William K., jr.: *The Making and the Unmaking: The Texas Chainsaw Massacre*, *Cinefantastique*, Vol. 16, No. 3/Vol. 16, No. 4, oktober 1986, str. 26–27.

Hooperjev film je pravzaprav naslednik dediščine Alfreda Hitchcocka, zagotovo najbolj progresivne pridobitve na področju moderne grozljivke, z začetkom v *Psihu* (Psycho, 1960). Radikalni preobrat, ki ga je doprinesel Hitchcock, je v odmiku od dotedanjega pristopa k grozljivki, ki je bila večinoma umeščena v nedoločene evropske ambiente in v »kostumska« obdobja, med gotske zidove, polne pajčevine in golazni ter ljudskega praznoverja. Namesto v fantastično okolje *Psiho* svojo grozo postavi v sodobni, ameriški, realistični prostor-čas, z začetkom v urbanem okolju (Phoenix, Arizona) in kulminacijo v mestecu, kjer se v neogotskem ambientu motela Bates zgodba tudi konča. Hitchcockov navdih ni niti književnost 19. stoletja niti folklor, temveč črna kronika njegovega časa – zločini nekrofila in kanibala Eda Geina iz Wisconsin, ki so jih odkrili nekaj let poprej in jih je Robert Bloch ovekovečil v romanu, iz katerega je izhajal veliki režiser. Moralo je torej preteči pol stoletja od Edisonovega *Frankensteina* (1910), in celo zlato obdobje Universalovih vampirjev, volkodlakov in mumij⁴, preden se je horror ustoličil v bližnji, prepoznavni prostor ameriške sodobnosti in v temelj družbe – družino.

Norman Bates (Anthony Perkins) je odrasel v senci mrtve matere, ki jo je sam umoril, potem pa vpletel v svojo shizofreno osebnost kot popačen puritanski superego, ki ga nagovarja k umoru lepih in seksi deklet. Hitchcock je iz umora gole ženske pod tušem (Janet Leigh) naredil dotlej na filmu še neviden spektakel z antologijskim prizorom, s katerim je nezavedno ustvaril prototip voajerskega, implicitno mizoginega podžanra, imenovanega slasher.

Uničenje ženskega principa v *Teksaškem pokolu* z *motorko* (inspiracija je tudi tukaj isti Ed Gein) se kaže na dva načina. Prvič, tudi tu je mučenje in ubijanje mladih žensk na ravni spektakla, medtem ko moške žrtve nastradajo presenetljivo hitro, tako rekoč mimogrede. Podaljšano mučenje, ki doleti Sally (Marilyn Burns) v zadnji tretjini filma, je začetek podžanra »torture porn«, ki se do neke mere prekriva tudi z novim francoskim



brutalizmom (glej dvodelni esej v *Ekranu*, oktober 2012 in december 2012). Sadizem, ki prežema ta prizor, ni le v mučenju samem, temveč kot v *Psihu* v njegovem nadvse stiliziranem prikazu. Najbolj nazorno se to vidi v hitri montaži kadrov Sallyjinega obraza, popačenega od groze, z iztaknjenimi očmi v velikem planu, pri čemer so zrkla videti kot nebesna telesa, ki jih vseskozi spremljamo v filmu (okroglo, bleščeče sonce, polna luna). Da je poudarek na kompleksno režiranih scenah mučenja in ubijanja, je očitno glede na podatek, da *Teksaški pokol* kljub 83-minutni dolžini sestavlja kar 868 kadrov⁵, kar kaže na nadvse moderno montažno dinamiko, netipično za grozljivke tistega časa.

Drugič, družino kanibala sestavljajo le moški člani. Ena in edina ženska v navidez običajni malomeščanski hiši je pravzaprav mumificirana babica v zgornjem nadstropju, njen vnuk z imenom Leatherface (Usnjen obraz, saj nosi masko, narejeno iz odrtega človeškega obraza) pa ima transvestitska nagnjenja: igra gospodinjo, tako da pripravlja kosilo, nosi predpasnik, za večerjo pa se »uredi« z žensko lasuljo, s pudrom in z rdečilom. Vse to je očitno posvetilo *Psihu*, s še bolj poudarjenim sporočilom: moški, ki ostanejo sami, brez žene, neizogibno postanejo norci in morilci. Družina (skupnost), ki ji odvezujemo ženski princip, pa neizogibno degradira v nekrofilsko destruktivno demenco.⁶

Propad sveta, kot ga poznamo

Slasher, ki ga prototipsko zastavi *Psiho*, je za mlajšo generacijo ponovno domišljen šele 14 let kasneje, prav v *Teksaškem pokolu*, ki ga Joe Bob Briggs upravičeno imenuje »prvi pravi horror za mlade« in »baby boom shocker«.⁷ Osnovni konflikt filma, skozi zgoraj omenjeni motiv uničenja vsega ženskega, nakazuje, da gre za podžanr, ki »osupljivo neposredno prikazuje svet, v katerem sta moški in ženski princip na nasprotnih straneh, istočasno pa sta oba principa bolj stanje duha kot telesa«.⁸ Prav zato je slasher idealen za feministično analizo, ki pa je, kot vsako ideološko branje, nujno omejena. *Teksaški pokol* z *motorko* je veliko več kot slasher; čeprav gre za enega najbolj nazornih prikazov uničenja ženskega principa na filmu (in grozljivih posledic), ga ne moremo zvesti le na to. Gre za grozljivko, ki se napaja neposredno iz duha časa 70. let, tega pa v največji meri zaznamuje »moralna shizofrenija Watergate ere«⁹, kot to imenuje scenaristka Kim Henkel. Hooper je še bolj neposreden: »Vsekakor smo vsi čutili turbulentnost tega obdobja, ki je privrela iz politike, vojne, krvi in prestreljenih možganov ... Medtem ko smo poslušali o masakrih in grozotah v Vietnamu in o serijskih umorih pri nas doma, se nam je zdelo, da je človek prava pošast, samo z drugačnim

4 Filma v produkciji Vala Lewtona, *Ljudje mačke* (The Cat People, 1942) in *Sedma žrtev* (The Seventh Victim, 1944), sta redka primera sodobnega, urbanega horrorja, čeprav so v obeh še močno prisotne sledi praznoverja, kulturno-rasistične paranoje (npr. ženska mačka iz Srbije) in sorodnih klišejev.

5 Glej v: Briggs, Joe Bob: *Profoundly Disturbing: Shocking Movies That Changed History!* Universe, New York, 2003, str. 190.

6 Verjetno parafrazo te ideje najdemo tudi v kultnem srbskem filmu *Maratonci tečejo častni krog* (Maratonci trče počasni krog, 1982, Slobodan Šijan), kjer družina, sestavljena iz samih moških, tone v nekrofilsko (samo) uničujočo degeneracijo brez možnosti za regeneracijo.

7 Glej v: Briggs, Joe Bob: *Profoundly Disturbing: Shocking Movies That Changed History!* Universe, New York, 2003, str. 188.

8 Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, 1992, str. 22.

9 Povzeto po: Farley, Ellen in Knoedelseder, William K., jr.: *The Making and the Unmaking: The Texas Chainsaw Massacre*, *Cinefantastique*, Vol. 16, No. 3/Vol. 16, No. 4, oktober 1986, str. 26.



obrazom, zato sem dobesedno nadel masko na obraz pošasti v svojem filmu.«¹⁰

Film Hooperja in Henklove prikazuje konec Vodnarjeve dobe in nihilistično najavlja dobo Saturna. Negativni vpliv slednjega je najočitnejši prav na začetku filma: najavna špica prikazuje solarne nevihte na Soncu, medtem ko vznemirjujoča *musique concrete* (izvajata jo Hooper in Wayne Bell) napoveduje pridušene, a razločne radijske novice o porastu nesmiselnih zločinov in nesreč. Horror je tako prvič v svoji zgodovini eksplicitno povezan z dnevnimi novicami. Kasneje, skozi ves film, režiser pogosto poudarja grozečo, razžarjeno kroglo – tektaško sonce – in kroglo polne lune. Film aludira na to, da se grozljivi zločini ne morejo zvesti na družbene pojave, temveč v sebi nosijo močno dimenzijo iracionalnega, nečloveškega in kozmičnega.

Ta postopek je umetniška transpozicija občutka zloma vseh vrednot in popolne izgube kontrole, kar je vplivni kritik Robin Wood (pravilno) med prvimi prepoznal kot temo filma: »Ne le da pet mladih žrtev ni imelo nadzora nad lastno usodo, tudi njihovi klavci (različni psihopati in degeneriranci) izgubljajo nadzor nad sabo in med seboj.«¹¹ Hooper je v svoj film revolucionarno in pogumno injiciral močno dozo absurda in nesmisla ter s tem zavrnil možnost, da bi ponudil neko lahko razumljivo motivacijo in t. i. »razumno razlago« za grozljivo dogajanje – s čimer bi, med drugim, tudi ublažil morasta dejstva. »Večina ameriških grozljivk,« pravi Hooper,

»se na koncu logično razplete. Zločinec je običajno motiviran z denarjem, kar je skupni imenovalac, ki ga vsi zelo dobro razumemo. Zakaj ne bi posneli grozljivko zaradi grozljivke same? Brez motivacije, brez logike – brez vsega.«¹² V tem je namreč prava groza, taka, ki je ni mogoče niti zlahka utemeljiti niti eksorcirati: groza apokaliptične eksplozije iracionalnega, iz katere ni pobega.

V tej luči je treba pobliže pogledati tudi motiv kanibalizma: ta je v moderno grozljivko vstopil z Romerovim vplivnim filmom *Noč živih mrtvecev* (Night of the Living Dead, 1968) in tako enkrat za vselej z zombiji povezal motiv ljudožerstva, čeprav ta v izvornem vudu mitu ni prisoten. Ko je eden od temeljnih tabujev naše kulture umeščen v sodobno, »civilizirano« družbo (namesto na eksotično otočje, med »divjake«), le-ta pooseblja atavizem, ki se je prebudil iz samih temeljev najbolj primitivne (ne) človeškosti, in kot tak simbolizira popolno izkrivljanje vrednot. Hooper naredi še korak dlje od Romera, saj kanibali pri njem niso fantastična bitja (zombiji), temveč navidez običajni ljudje. Takšni, kot je bil Ed Gein, prijazen »mamim sinko« iz soseščine, ki pa je v svoji garaži odiral kožo s trupel in si iz nje delal maske in obleke.

Na splošno je eden grozljivejših vidikov *Teksaškega pokola* dejstvo, da se režiser vseskozi izogiba prepoznavni motivaciji, tudi ko gre za norce, ki za razliko od svojih predhodnikov in sodobnikov (npr. v italijanskih *giallo* filmih) ženskega telesa sploh ne obravnavajo kot seksualni objekt. Ne

obstaja niti najmanjša indikacija, da bi bila žrtev lahko poslana; namesto tega je še bolj degradirana, dobesedno na kos mesa, na svinjsko polovico na dveh nogah.¹³ Posilstvo, naj bo še tako grozno, lahko razumemo kot stalnega in univerzalnega spremljevalca druge strani človeškega; ubijati ljudi s kijem in z motorno žago, jih razkosavati in jesti – to pa pooseblja ultimativno brezumje in nečloveškost izven vseh dometov. Res je sicer, da je nekaj na Woodovi opazki, da »ta družina le logično izvaja osnovno (čeprav to ni eksplicitno omenjeno) načelo kapitalizma, namreč da imajo ljudje pravico živeti na račun drugih ljudi.«¹⁴ Človek je človeku volk, še huje: tanek privid civilizacije je izpuhtel, medčloveški odnosi pa so zvedeni dobesedno na načelo »jej ali pa boš pojejen«. Sicer v zaledju tega zapleta obstaja namig na družbeno pogojenost, saj je morilska »white trash« družina prikazana kot zavržen stranski proizvod mesojede industrije: nekdanje delavce iz velike klavnice so namreč odpustili v imenu »napredka«. Ne obstaja več potreba po ljudeh, ki bi živino klali z noži in ubijali s kiji, moderna mehanizacija to opravi hitreje in učinkoviteje. A navajeni klanja se mesarji spravijo na druge ljudi ...

Čista (kolektivna) groza

Tako kot feministične in družinske študije ne morejo do konca razložiti zapletene dinamike odnosov v tem filmu, imajo isto težavo tudi psihoanalitične in sociološke teorije, prav zato, ker se sam koncept filma *Teksaški pokol z motorko* upira vsakemu sistemu in teoriji. Bolj kot za karkoli drugega gre res za »horror zaradi horrorja« in se v tem smislu navezuje tudi na Hitchcockovo drugo grozljivko, *Ptiče* (The Birds, 1963), ki s svojim odprtim in niti najmanj optimističnim koncem radikalno in drzno na propad obsodi celotno civilizacijo. Nihilistična linija v moderni grozljivki je revitalizirana leta 1968, torej istega leta, ko je satanist Charles Manson ubil hipijevsko gibanje in uničil možnost vere v Vodnarjevo dobo: tega leta je Polanski v antiklimaksu svojega filma razkril, da so ljudje celo huje pošasti od zombijev, ko na koncu *Rosemarijinega otroka* (Rosemary's Baby, 1968, Roman Polanski) naslovna junakinja dobesedno objame Antikrista. Dve

10 Tobe Hooper v: »Return of the Power Tool Killer«. *Rue Morgue* št. 42, nov/dec 2004, str. 17.

11 Wood, Robin: »Uvod u ameriški horor film«. *Revija Pitanja* št. 4-5-6, Zagreb, 1989, str. 142.

12 Tobe Hooper v: Lovell, Glenn in Kelley, Bill: »Hooper on Filming Chainsaw«. *Cinefantastique*, vol. 16, No. 3/Vol. 16, No. 4, oktober 1986, str. 40.

13 Eno od Geinovih ženskih žrtev so v njegovi garaži našli obešeno za noge, obglavljeno in razsekano kot divjad.

14 Wood, Robin: »Uvod u ameriški horor film«. *Revija Pitanja* št. 4-5-6, Zagreb, 1989, str. 143.



leti pred Hooperjem, v filmu **Zadnja hiša na levi** (The Last House on the Left, 1972), Wes Craven demonstrira, da ni večje razlike med sadizmom skupinice norcev, ki posili in ubije dve dekleti, in krvoločnim maščevanjem njihovih normalnih staršev iz srednjega razreda (ki vključuje uporabo motorne žage). Vsi ti filmi, od Hitchcocka do Cravena, kažejo na to, da moč Dobrega slabi, medtem ko Zlo prevzema totalno oblast.

Podobno kot v *Ptičih* je tudi v *Teksaškem pokolu* videti, kot da se je vsa narava obrnila proti človeku: pri Hooperju zlo »na nek način presega človeške nosilce in obseda ves pejzaž«. ¹⁵ Če govorimo o vlogi lokacije oz. krajine v tem filmu, ga Freelandova umešča v skupino grozljivke nelagodja (uncanny horror), saj »priključuje neke vrste anonimno grozo nedoločljivega zla, ki prebiva na tem opustošenem in neprijaznem območju«. ¹⁶ Teksas ni slučajno izbran za prizorišče tega masakra: od nekdanjega mitskega območja Meje, kjer se je skozi boj z naravo in domorodci kovala identiteta mladega naroda, je postal poosebljen slepe ulice in propada nekoč pionirskega duha. Teksas je postal obmejni prostor, kjer prevladujejo zlovesči odpadki, klavnice, obubožane kmetije, propadle in zapuščene bencinske črpalke, opustošena pokopališča ... Za vsakega urbanega Američana je to odtujen prostor: samosvoj, a neprepoznaven – skratka, skrivnostno čuden.

Na delu je prav posebna vrsta paranoje v odnosu do tiste, značilne za ruralne predele, in jo je Carol J. Clover poimenovala »urbanaja«. Prvič je na filmu ulovljena v dveh naslovih, ki sta do neke mere sorodna grozljivki: **Slamnat psi** (Straw Dogs, 1971, Sam Peckinpah) in **Odrešitev** (Deliverance, 1972, John Boorman), arhetipski primer (in neizčrpni vzor) v žanru grozljivke pa doseže prav v *Teksaškem pokolu*. »Odhod iz mesta na podeželje,« pravi Cloverjeva, »je v grozljivki

nekaj takega kot odhod iz vasi v globok, temen gozd v tradicionalnih pravljicah«. ¹⁷ Teksas s tem postane liminalni prostor, kjer je meja med zločinci iz črne kronike in ljudožerci iz ljudskih bajk popolnoma zabrisana.

Prav slednje je v *Teksaškem pokolu* posebej poudarjeno, in sicer zaradi režiserjeve odločitve, da se odreče neki zdravorazumski motivaciji. V omenjenih filmih Peckinpaha in Boormana namreč obstaja vsaj delna, čeprav vprašljiva motivacija za izbruh nasilja, obstaja tudi vsaj minimum krivde na strani žrtev, ki nase naščuvajo lokalne *rednecke*. Pri Hooperju je edina »krivda« na strani žrtev njihova dobrot in humanost (v avto vzamejo avtoštoparja), nepazljivost (v pustinja ostanejo brez bencina) in bonton (prijazno trkajo in kličejo pred tujimi vhodnimi vrati ter prosijo za pomoč). Odgovor na njihovo hipijevsko dobroto je – kij po glavi, kovinski kavelj v hrbet, motorna žaga v meso! Trajna vrednost *Teksaškega pokola z motorko* torej ni toliko utemeljena v efemernih, takrat aktualnih temah (shizofrenija Watergate Amerike, Vietnam, političnih atentatov, družbenih nemirov ...), temveč v univerzalnih temah in spretnem barantanju z arhetipi.

Mikita Brottman je v svoji knjigi o kanibalizmu na filmu nakazal številne paralele iz zapleta *Teksaškega pokola* z dobro znanimi pravljicami. Najbolj očitna je podobnost s pravljicami Janko in Metka (v gozdu izgubljen otroka naletita na hišo, v kateri stane nekdo, ki ju hoče pojesti), Sinjebradec (prepovedana soba, ki skriva sledi zločina) in Zlatolaska in trije medvedi (deklica večerja z zvermi v njihovem domu). ¹⁸ Tudi sam Hooper je priznal: »Film sem osmisli na način, da nagovarjam splošno znane strahove iz otroštva, kot je črni mož.« ¹⁹ Napol sosed iz črne kronike, napol črni mož (Boogeyman) je Leatherface najprimernejša in najgrozljivejša pošast za sodobni čas: nakaza, ki ima namesto krempljev motorno žago, namesto iznakaženega obraza pa masko iz človeške kože. Kronološko gledano je prva velika horror ikona moderne dobe, model za vse kasnejše maskirane in molčeče morilce, kot sta Michael Myers v *Noč čarovnic* (Halloween, 1978, John Carpenter) ali Jason Vorhees



v **Petek trinajsti, drugi del** (Friday the 13th Part 2, 1981, Steve Miner). Ob tem velja poudariti, da Leatherface za razliko od omenjenih dveh vseeno deli nekaj humanosti, celo patosa s »klasičnimi pošastmi«, in to ne glede na to, kako grozen je; vseeno ni goli stroj za ubijanje temveč globoko moteno, zmedeno in preplašeno bitje.

Za razliko od klasičnih pravljic *Teksaški pokol* ne prinaša niti srečnega konca niti moralnega nauka, zato ga Brottman imenuje »obrnjena pravljica«, v kateri je zlo popolnoma prevladalo nad dobrim. Če grozljivko definiramo kot »kolektivno nočno moro«, kot je to naredil Robin Wood, potem je *Teksaški pokol z motorko* eden najjasnejših primerov more, uprizorjene s profilirano filmsko govorico, in tako kot v *Noči čarovnic* (še ena moderna grozljivka, ki temelji na strahu pred črnim možem) je eventualni podtekst sekundarne narave, prevlada pa moč čistega filma in ingeniozno rekreiran arhetipski strah, ki gledalca brez milosti razoroži, ruši pregrade razuma in ga postavlja v infantilno obdobje, zaznamovano z močjo iracionalnega in atavističnega.

Zato je ogled tega filma predvsem primarna, vseporežemajoča izkušnja, kjer so vsa zagotovila varnosti izničena in gledalca lahko upravičeno zaskrbi, da je v rokah manjaka, ki se v ničemer ne zadržuje, da ga ne bi do kosti prestrašil. Rezultat Hooperjevega prodornega razumevanja mehanizmov arhetipskih strahov (pred izgubljenostjo, temo, tujci, bolečino, trupli, smrtjo ...) in njegovega talenta, da jih utelesi na filmu, je v *Teksaškem pokolu* v popolnosti izražena čudežna, neponovljiva iskrica življenja, vitalnost, ki je rezultat prepleta mladostnega entuziazma, angsta, duha časa, frustracije in kreativnega norenja, in traja že polna štiri desetletja, neokrnjena in na žalost brez možnosti, da se v tej meri ponovi – čeprav se časi, v katerih živimo, zdijo še bližji apokalipsi, ki jo je Hooper s svojim filmom tako močno in prepričljivo najvil.

¹⁵ Freeland, Cynthia A.: *The Naked and the Undead*, Westview, Boulder, 2000, str. 244.

¹⁶ Ibid., str. 248.

¹⁷ Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, 1992, str. 124.

¹⁸ Brottman, Mikita: *Meat is Murder: An Illustrated Guide to Cannibal Culture*. Creation, London, 1998, str. 113.

¹⁹ Hooper, Tobe v: Lovell, Glenn in Kelley, Bill: *Hooper on Filming Chainsaw*. *Cinefantastique*, vol. 16, No. 3/Vol. 16, No. 4, oktober 1986, str. 42.

Več kot videoigra



Interaktivna drama *The Walking Dead: The Game* premika meje na področju videoiger, obenem pa z zgodbo in razvojem likov ponuja razmislek, kako bi se morali lotiti življenja v postapokaliptični družbi, tudi ustvarjalcem TV-serije *Živi mrtveci* (*The Walking Dead*, 2010-).

Tina Bernik

Ko je pred štirimi leti na male zaslone prišla ekranizacija stripa *The Walking Dead* Roberta Kirkmana, v kateri se je šerif Rick Grimes (Andrew Lincoln) v zombijevski apokalipsi na pot po ameriški Georgii podal s skupino preživelih, je serija avtorja Franka Darabonta *Živi mrtveci*, ki je pred kratkim sklenila četrto sezono, v poplavi zombijevskih različic prinesla svežino tako, da je strah pred zombiji zamenjala za strah pred ljudmi in iz običajne grozljivke ustvarila dramo, ki temelji na razvoju likov, predvsem pa izgubi njihove človečnosti. Skupina protagonistov, ki je redno dobivala ali izgubljala nove člane, se je v nesenzacionalističnem boju z živimi mrličmi in toliko bolj dramatičnimi spopadi z ljudmi iz sezone v sezono hote ali nehoote poslavljala od pozitivnih plati človeškega značaja in se vedno pogosteje zatekala k negativnim, obenem pa v premislek ponudila predvsem vprašanje, kako daleč bi bili za preživetje pripravljeni iti sami in koliko bi se pri tem spremenili. Na slabše, seveda.

Igra, še bolj kot to pa interaktivna drama *The Walking Dead: The Game* studia Telltale Games, ki jo je mogoče igrati na tako rekoč vseh igralnih konzolah ter pametnih tablicah in telefonih (Playstation, Xbox, Microsoft Windows, Kindle ter sistema iOS in Android), je šla še dlje in dosegla nekaj, česar seriji ne bo uspelo doseči nikoli – osebno angažiranost gledalca/igralca. Ta se v vlogi člana skupine preživelih namreč ne more izogniti posledicam svojih dejanj, ki so odvisne od posameznih odločitev ter dejansko vplivajo na potek dogodkov ter razvoj likov in odnosov med njimi, prav tako pa ob tem ne more ubežati čustvenim pretresom, ki jih glavni liki z zapleti, v katere so potisnjeni, vzbujajo na vsakem koraku. Ko igralec kot devetletna deklica Clementine v rokah drži pištolo, z njo pa tudi odločitev, ali bo končal muke svojega zaščitnika ali ga bo prepustil zombijevski preobrazbi, ali pa kot protagonist prve sezone Lee tehta med tem, ali si bo pustil odrezati roko in poskusil preprečiti

infekcijo ali bo prepustil stvarjem, da se odvijajo same od sebe, je namreč težko ostati del igre le kot opazovalec ne glede na to, kako neangažiran ali distanciran si želi biti od zgodbe, saj bo vanjo vključen vsakič, ko bo od njega zahtevala odločanje o tem, kako naprej.

Igra, ki je po vzoru televizijskih serij sestavljena iz sezon in epizod, je v nasprotju s stripom in serijo, v kateri niti kot protagonist vleče šerif Rick Grimes, kot glavnega junaka ob soglasju in pomoči avtorja stripa Roberta Kirkmana v prvi sezoni predstavila za umor obsojenega temnopoltega univerzitetnega profesorja Leeja Everetta, iz stripa pa kot stranske like uvedla le tri osebe (Hershel, Shawn in Glenn), ki v poteku zgodbe nimajo pomembnejših vlog. Lee, ki se z izbruhom zombijevskega virusa sooči na poti v zapor, namesto za rešetkami konča ob razbitem policijskem avtomobilu, namesto množice zapornikov pa ga pričakajo zombiji in devetletna deklica Clementine, s katero se skozi apokaliptično agonijo kot očetovski lik, ki je za otroka pripravljen žrtvovati vse, nato prebija vse do konca prve sezone. V trenutno še nekončani drugi sezoni v vlogi protagonista igre, ki ga usmerja igralec, Leeja kot glavna junakinja zamenja zdaj 11-letna Clementine, ki pobudo prevzame že v sklepnem dejanju prve sezone, v drugi sezoni pa samostojno pot samo še nadaljuje. In pri tem že s svojimi prvimi potezami nakaže, da se bo za svoje preživetje odslej borila predvsem sama in da nedolžne deklice, ki smo jo spoznali v prvi sezoni, že dolgo ni več, ampak gre v prvi vrsti za osebo, ki je morala predčasno odrasti in se posloviti od odvisnosti od drugih ter ob tem, nezaupljiva do vseh ljudi, začela samodejno sprejemati in izvajati težke odločitve, ki jo bodo zaznamovale in spremenile – na bolje, še pogosteje pa na slabše.

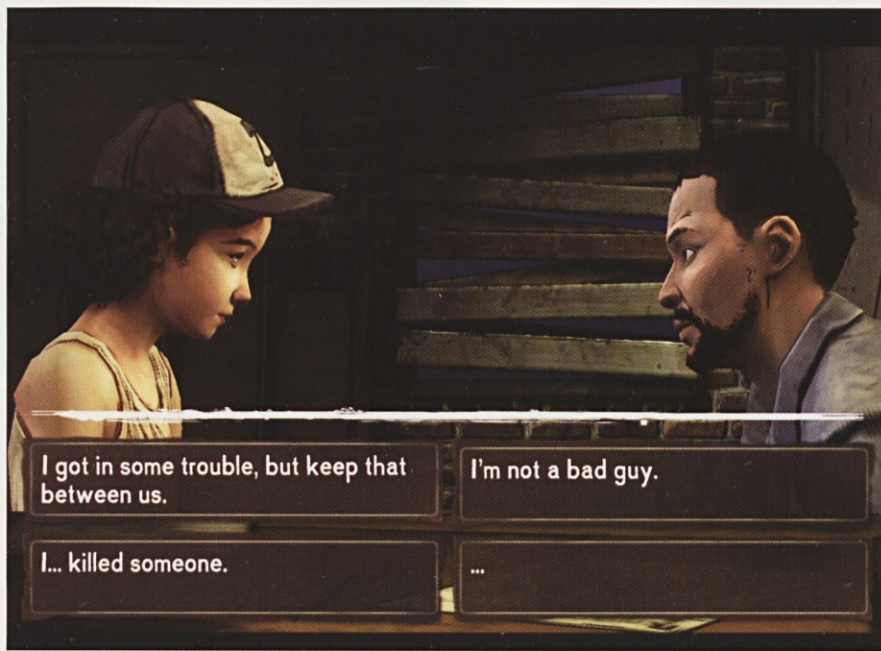
Če bi bila igra studia Telltale zgolj navadna avanturistično-akcijska videoigra, igrana iz tretjeosebne perspektive, bi se igralec skozi zgodbo poleg ubijanja zombijev sprehajal le z reševanjem ugank, uporabo predmetov, ki jih bo našel v svoji okolici, in izbiro dialogov v vnaprej zapisani linearni zgodbi, vendar pa je Telltale šel korak dlje in igro, ki šepa le v tehnični izvedbi in od igre neodvisnem koncu, nadgradil na vseh stopnjah, ki vplivajo na njen dramski značaj. Reševanje ugank, uporabo predmetov in boje z zombiji je potisnil v ozadje tako, da jih ni otežil, temveč olajšal, s tem pa igralcem prihranil čas in njihovo pozornost preusmeril na tiste plati igre, ki

so pomembne za njihovo čustveno angažiranost. Uganke oziroma zapleti, v katerih mora igralec najti ustrezen rešitev v obliki dialoga, dejanja ali bolj ali manj preproste uporabe predmetov, so v nasprotju z igrami, kot je na primer Monkey Island, enostavni in hitro dojemljivi, spopadi z zombiji, ki so po zahtevnosti daleč od RPG-iger (role-playing games), ki so namenjene izključno prvoosebne ubijanju, pa kljub adrenalinski zavzetosti niso usodni, čeprav smrtni, saj igralec sicer lahko umre, a se igra po smrti lika, ki ga igra, vedno začne na začetku zapleta, ki ga je privedel do smrti.

To, kar omenjeno igro iz franšize The Walking Dead dela tako posebno, da je obveljala za pomemben mejnik na področju videoiger in že s prvo sezono pridobila kultni status, ki ga je v drugi sezoni zgolj okrepila, so izvrsten scenarij, dialogi in glasovno igranje, zaradi katerih The Walking Dead: The Game ni navadna videoigra, ampak interaktivna drama. In to takšna, ki je ostrejša, izvirnejša in pretresljivejša od svoje televizijske soimenjakinje – v prvi vrsti zato, ker dogodke, s katerimi bi se težko soočil že odrasel človek, predstavlja skozi oči otroka ali pa v njegove roke postavlja celo njihov potek, v drugi zato, ker si v izzivanju oziroma preučevanju človeškega drzne iti do konca, v tretji zato, ker del tega družbenega testa prek igranja vloge postane tudi igralec sam, ne nazadnje pa tudi zato, ker sta Dave Fennoy kot Lee in Melissa Hutchison kot Clementine poskrbeli za izjemno artikulacijo glasov, ob kateri igralec/gledalec pozabi na fikcijo, in ne da bi se zavedal kdaj, postane intimno vpleten v dramo oziroma like, s katerimi korelira.

Pisci scenarija so se med posameznimi epizodami igre, ki so kapljale na nekaj mesecev, z zgodbo, tako kot je v navadi tudi pri nekaterih TV-produkcijah, delno prilagajali odločitvam igralcev, a spremembe niso bile ključne za uspeh igre. Ta temelji na vnaprej načrtani zgodbi, ki se v glavnem zapletu, skozi katerega vodimo Leeja, nato pa Clementine, žal ne spreminja, se pa, glede na posa-

Prva sezona videoigre The Walking Dead: The Game, znana tudi pod naslovom The Walking Dead: Season 1, je doživela izjemen uspeh med kritiki in prejela več nagrad za najboljšo igro leta, odlično pa so jo sprejeli tudi igralci, saj so do konca leta 2013 kupili več kot 21 milijonov epizod. Prva sezona, ki je nastajala med aprilom in novembrom leta 2012, je sestavljena iz petih epizod in dodatka 400 Days, ki je čakanje na drugo sezono igre pomagal premostiti z zgodbo iz prvih 400 dni zombi apokalipse, kjer igramo oziroma spremljamo pet različnih zgodb oziroma likov, ki se povežejo šele na koncu epizode. Druga sezona bo tako kot prva sestavljena iz petih epizod.



mezne odločitve igralcev, ki jih ti sprejemajo skozi izbiro dialogov ali dejanj, spreminjajo odnosi med liki in stranski zapleti. Igralec je namreč nenehno soočen z izbiro dialogov ali dejanj, ki namenoma ne dopuščajo dolgega premisleka ali večkratnih poizkusov, čeprav bo to, kar bo ali česar ne bo izbral, v večini primerov vplivalo na osebe, s katerimi je lik, ki ga igramo, torej Lee v prvi sezoni in Clementine v drugi, v interakciji. Igra igralca ob posameznih odločitvah včasih opozori, kako so njegove izbire vplivale na odnos preživelih do njegovega lika ali na potek zgodbe, vse posledice odločitev pa so znane šele ob koncu posameznih epizod ali sezone, tako kot so ob zaključku epizod ali igre šele na koncu znani tudi rezultati izbir vseh igralcev. Gledalec oziroma igralec tako iz epizode v epizodo nosi posledice svojih dejanj, ne da bi vedel, kdaj in kako bodo udarile na plan oziroma kako se mu bodo maščevale ali ga nagradile, hkrati pa se ob tem sooča tudi z neželenimi platmi svojega značaja.

Zgodba ne glede na odločitve in izbire igralca glavnega junaka na koncu sicer vedno pripelje do enakega epiloga, kar je po-

leg tehničnih zatikanj tudi edini večji očitak igri, je pa od igralčevih potez odvisno to, s kom bo njegov junak ta konec dočakal. Odločitve, ne glede na neodvisnost epiloga igre oziroma glavne zgodbe od njih, niso lahke, tako kot ni enostavna niti tema igre. Postapokaliptični svet, ki ga gledamo skozi oči deklice, in družba, v kateri mora otrok predčasno odrasti, ker je v nasprotnem primeru lahko samo v breme, sta brezkompromisna in neusmiljena, situacije, s katerimi se spopadajo junaki igre ter ki problematizirajo predvsem človeške odnose in značaje, pa na trenutke naravnost brutalne. In če pri televizijski seriji lahko že naslednji dan pozabimo na žive mrličje in obračune med ljudmi, pri videoigri nekatere scene, skozi katere smo se morali prebiti kot prestrašena devet- ali enajstletna Clementine, ki poleg boja za preživetje na vsakem koraku izgublja ljudi ali pa jih celo ubija, oziroma kot njen zaščitnik Lee, ki se mora odločati med tem, koga bo rešil, koga bo zapustil in koga bo pustil živeti, odzvanjajo še dolgo po tem, ko smo epizodo končali, tako kot še dolgo ne potihne Clementinin glas ...





Podpredsednica

***Podpredsednica* in politična satira**

Tina Pogljajen

Na področju politične satire v zadnjih dveh desetletjih poteka nekakšna renesansa: doživljamo pravi razmah satiričnih dokumentarnih filmov, parodičnih novičarskih oddaj in ironičnega aktivizma, v zadnjih letih pa sta vsemu skupaj nov zagón dala predvsem široka dostopnost in viralno širjenje posnetkov na internetu. Pravzaprav se zdi, da je z upadanjem zanimanja za tradicionalne oblike medijskega poročanja in zaradi prevladujočega mnenja o dialogu profesionalnih politikov kot neiskrenem ponavljanju strankarskih stališč politični diskurz na področju satire veliko živahnejši kot kjerkoli drugje, kar satiriste avtomatično vzpostavlja kot pomembne figure na političnem polju. Naj gre za fikcijo oz. impersonacije ali (v zadnjem času bolj priljubljeno) dekonstrukcijo dogodkov iz »pravih« novic, improviziranega nastavljanja pasti javnim političnim osebnostim, nekakšne performativne oblike satire, ki telo satirista vstavi v tradicionalen politični svet kot način prevpraševanja realnosti; v obeh primerih je opaziti brisanje mej med tradicionalnimi kategorijami zabavnega in novic, umetnosti in aktivizma, satire in političnega dialoga. Množično priljubljeni komiki, kot so Jon Stewart, Rick Mercer, Stephen Colbert in drugi, so naenkrat v vlogi semilegitimnih političnih strokovnjakov, po drugi strani pa se politični aktivisti poslužujejo ironije in zasedajo vloge komikov – čedalje pogostejše pa se celo politiki na najvišjih položajih pojavljajo v skečih in sitcomih, ki po pravilu dosežejo izjemno širok krog občinstva¹.

Pojavi, kot je ta, kar sami napeljujejo h kritičnemu premisleku o (z)možnostih učinkovanja satiričnega političnega humora. Teorije o tem, da politična satira oz. humor neizogibno deluje konservativno (državljanov naj namreč ne bi spodbujala k vključevanju na pomenljiv način oz. naj bi v njih celo spodbujala ciničen kompleks superiornosti, ki jih od političnega dogajanja oddaljuje), je sicer zlahka mogoče spodbijati že z omembo velikih avtorjev (npr. Shakespearove tragedije so političnim temam zgodovinsko širile pomen, ne pa ga zmanjševale); satira je prej

kot omalovaževalna, torej provokativna. Ker je javni diskurz na splošno organiziran kot spektakel, četudi se le redko izpostavi kot tak (s tem mislimo tako na insceniranost nastopov političnih osebnosti kot tudi na samo ideološko učinkujočo »objektivnost«, »nevtralnost« medijskega diskurza, ki ima za posledico svojo samolegitimacijo), je čedalje v večji meri kot nepristen tudi dojet. Oziroma:

s pojavom vsesplošnega poskusa uvida v ozadje delovanja in z naraščajočim neupanjem do tradicionalnih oblik PR-a so bolj osebne, ironične, neposredne satirične forme tiste, ki delujejo osvežujoče, avtentično in pristno.

Vendarle bi se vseeno prenačili, če bi vztrajali, da je satira subverzivna za vsako ceno; ker ti teksti privzamejo drugačno formo, še ni nobenega razloga, da bi domnevali, da so *manj* umetno proizvedeni kot klasični teksti. (Tu je vredno omeniti tudi protislovje, ki ga izpostavi Močnik²: po eni strani sodobna umetnost obsesivno kritizira razmerja moči, prakse izkoriščanja itd., po drugi strani pa medtem sodobni kapitalizem rešitev zase vidi v »creative industries«, ki vključujejo prav sodobno umetnost; estetski dispozitiv še zdaleč ni »avtonomen«, temveč skozenj delujejo tudi pravne in ekonomske dimenzije, ki zagotavljajo subjektivacijo nosilcev umetnostnih praks in s tem omogočajo njihovo podreitev reprodukciji razmerij moči in eksploataciji.) Prej bi torej veljalo, da za satiro ne velja splošna politika, ampak da je njen učinek je v svojem bistvu odvisen od trenutnih družbenih in zgodovinskih okoliščin.

Armando Iannucci je za BBC ustvaril *The Thick of It* (2005–2012), večkrat nagrajeno serijo o izmišljenem kabinetu britanskega ministra za »socialne zadeve in državljanstvo«, opoziciji in nazadnje še britanski koalicijski vladi. *Podpredsednica* (Veep, 2012–) je pravzaprav že drugi poskus, da bi njegovo značilno, ostro satiro prilagodili za ameriški trg, le da so tokrat pri HBO poleg Iannucci-ja uvozili še dobršen del produkcijske in scenaristične ekipe. Iannucci, samozvani politični geek, naj bi britansko in ameriško politiko spremljal že od otroštva, znanje pa je kasneje s pridom uporabil v satiričnih upodobitvah obeh, poleg *The Thick of It* še

v *The Day Today* (1994) in v celovečernem filmu *Biti obveščen* (In the Loop, 2009). Njegov avtorski pečat je prepoznaven v premišljenih, umetelno zasnovanih brzostrelnih besednih plazovih, lingvističnih akrobacijah v strupenih profanostih, ki so pravzaprav lažje kršitve človekovih pravic (v *The Thick of It* in *Biti obveščen* je za to odgovoren predvsem lik slovitega *spin doctorja* Malcolma Tuckerja), in z veritejevske tresoč se kamero, dramatičnimi zoomi, s kaotično montažo in z naravno osvetlitvijo. Liki, ki so ne glede na svoj položaj večinoma nemoralni oportunisti, hkrati pa pomilovanja vredni večni grešni kozli, naj bi temeljili na njegovih izkušnjah v času, ki ga je preživel v Westminsteru in Washingtonu, zapleti pa na poročanju o resničnih dogodkih (nemalokrat pa se je zgodilo tudi obratno – da so kasnejše zgodbe iz naslovnic močno spominjale na zaplete iz njegovih serij). Poleg preučevanja delovanja podpredsedniškega urada ZDA s Selino Meyer (Julia Louis-Dreyfus) na čelu se v tretji sezoni *Podpredsednica* pričinja osredotočati tudi na zunanje moči, državni politični aparat, zamotan sistem lobiranja in druge ključne vplivne figure. Pri tem ne gre toliko za širšo sliko, ki jo je mogoče razbrati iz medijev, ampak za tisto, kar se dogaja v ozadju; predvsem, kako razmerja moči in specifični interesi lahko povsem utišajo individualne glasove.

Podpredsednica se v nasprotju s svojim predhodnikom nikoli jasno ne opredeli. Predsednika ZDA ne vidimo nikoli (niti ne izvemo, kdo sploh je, razen, da je moškega spola), podobno kot v *The Thick of It* britanskega premierja večino časa ni bilo na spregled; vendar je bilo v slednji za razliko od *Podpredsednice* vsaj v poznejših sezonah, ko se serija ne osredotoča več na izmišljeno ministrstvo, ampak na koalicijsko vlado, jasno (četudi neizrečeno), kdo je liberalni demokrat, kdo torijec in kdo laburist. V nasprotju s tem za Selino Meyer ne vemo natanko, ali pripada demokratom ali republikancem. Poleg razlik v politični kulturi obeh držav (v Združenem kraljestvu naj bi bilo na primer veliko manj poudarka na lobiranju), je najočitnejša razlika med obema serijama v njunem tonu. Medtem ko je v *The Thick of It* srditi Škot Malcolm Tucker (Peter Capaldi) poskrbel za večino sočnih, ekstravagantnih kletvic in psov, ki jih je radodarno razsiral po komerkoli v bližini, in si s tem prislužil sloves nekakšnega političnega Mefista, je v *Podpredsednici* ta

¹ V zadnjem času na primer Barack Obama v *Between Two Ferns* Zacha Galifianakisa (2008–), Michelle Obama pa v *Parki in rekreacija* (Parks and Recreation, 2009–). Izjemnega populizma vsega skupaj verjetno ni treba posebej poudarjati; ta je tako na strani politikov, ki svojo moč odločanja maskirajo s preoblačenjem v komične figure, kot na strani producentov, ki komedijo zamenjajo za kult osebnosti.

² Močnik, Rastko: *Dispozitiv: umetnostne prakse in revolucionarna praksa* (predavanje). Refleksije sodobne umetnosti. Seminar sodobnih scenskih umetnosti. Cankarjev dom, Ljubljana. 15. oktober 2010.



Podpredsednica

vloga enakovredneje razdeljena (vsaj) med podpredsednico samo, predsednikovim svetovalcem Kentom Davidsonom in rivalskim senatorjem Furlongom. V *The Thick of It* so bili tarča norčevanja vedno politiki, sama serija pa brezkompromisna obsodba britanske vlade (tudi njen zaključek je bil tako neceremonialen, kot je le mogoče – nikakršnega podaljševanja zadnje epizode, nikakršnega pomenljivega, čustvenega zaključka, nič moraliziranja v zadnjih minutah; v pol ure so bili za svojo idiotskost in dvoličnost brutalno kaznovani vsi podli ministri, zahrbtni svetovalci in neumni pomočniki – razen tistih *res* groznih). Nasprotno *Podpredsednica* (poleg zelo omiljenega režijskega stila v primerjavi s predhodnikom) pri dokončni obsodbi podpredsednice in njenih podreptnikov odlaša in jo namesto tega naredi bolj podobno klasični *sitcom* junakinji, predvsem pa je serija bolj blaga v samih zapletih (in kletvicah, ki jim sledijo). Tudi tveganje je drugačno: če Malcom Tucker v prvi epizodi ministra že odpusti (*»bomo pač dobili novega moškega srednjih let, ki se mu slabo piše«*), do tretje sezone pa ustvarjalno ponižuje že njegovo drugo zamenjavo, je podpredsednica ZDA vsaj do naslednjih volitev razmeroma varna, četudi izguba dostojanstva glede na politično funkcijo stane več kot ministrova. Kakorkoli, če je *Podpredsednica* sprva grozilo, da bi ostala le mlačen posnetek svojega britanskega predhodnika, je vsaj od prve sezone dalje ta našla svoj glas, temelječ na lastni specifični zasnovi in politično-kulturnem okolju, tudi metatekstualnem. Na primer, z opozarjanjem na status samih konvencij politične satire kot konstrukcij: s parodiranjem *Saturday Night Live*, ene zgodnejših ameriških televizijskih političnih

satir, v tretjem delu tretje sezone opozori, da je politična satira lahko prav tako arbitrarna kot karkoli drugega, predvsem pa ni nič manj rezultat teh ali onih interesov. Podvig prejme bonus točke, ker je bila Julia Louis-Dreyfus, ki v vlogi podpredsednice Seline Meyer nekoliko nerodno nastopi na variete šovu *»v živo«*, pred *Seinfeldom* (1989–1998) tudi sama članica igralske zasedbe *Saturday Night Live*³.

Pri iskanju razlogov za omenjene razlike med obema serijama zagotovo ne gre zanemariti produkcijskih pogojev. BBC je kot javni medij glede pogojenosti vsebin s širino ciljnega občinstva zagotovo v prednosti pred komercialnimi, ne glede na to, da gre za vodilno kabelsko televizijo, kot je HBO. Če smo uvodoma ugotavljali, da je satira postala ključen element televizijske politične kulture, celo svoj žanr, pa je pomembno opozoriti na dejstvo, da to ostaja kot podpomenka komedije; smeh naj bi

3 Če je Jameson postmodernizmu in njegovemu kolažu zameril *»krizo zgodovinskosti«*, zaradi katere naj bi bil nezmožen politične kritike, se tu izkaže, da je prav obratno: kot pravi Linda Hutcheon, je za postmodernizem oz. njegovo formo značilen dvojen pristop: izjava oz. citat in hkratno spodkopavanje njunih temeljev, torej, nasprotovanje sami sebi. Na ta način *»skozi dvojnost izjavljanja in ironizacije«* postmoderna forma pokaže, kako sedanje reprezentacije izvirajo iz preteklih, s tem pa tudi na ideološke posledice, ki izvirajo bodisi iz kontinuiranosti, bodisi iz preloma z zgodovinskostjo. Ironična drža torej z analizo diskurzivnih sredstev v reprezentacijah politično kritiko šele omogoči, saj pokaže, da so ideološke in s tem denaturalizira njihovo prilaščanje *»absolutne«* resnice. (Glej: Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.)

torej bil potrebna ali celo bistvena značilnost satire. Vendar je smeh nekaj, kar satira lahko vzbudi pri svojem občinstvu ali pa tudi ne, vsekakor pa ni sam po sebi del njenega izraznega modusa (izvrsten primer za to so na primer Swiftova *Guliverjeva potovanja*). Kljub temu v tem tiči težava satire v navezavi na televizijski medij. Ta namreč v svojem *»nenehnem strahu pred daljincem«* od satire zahteva, naj ima iste tekstualne značilnosti kot npr. *sitcom* ali variete, torej šale, in da naj iz občinstva izvabi enako reakcijo, torej smeh. S tem neizogibno ubere varnejšo pot, vendar tudi bolj konservativno in včasih predvidljivo. Tveganje, da bi gledalce odtujili, obstaja tudi zaradi negativnih značilnosti satire kot take, ki sestoji iz javnega prikazovanja družbeno najmanj sprejemljivih čustev – frustracij, pravičnosti, sovraštva in zlonamernosti; satira je tako praviloma nezaželeni v *prime-timu*, specializirane televizijske hiše, pri katerih je satira bistvena za celotno podobo, pa to storijo na podlagi ekonomsko zadostne nižne usmeritve.

V nasprotju s klasično formo *sitcoma* *Podpredsednica* (še bolj pa *The Thick of It*) osebna življenja javnih uslužbencev pripusti le toliko, kolikor so le-ti pomembni kot izvor dodatnih zapletov za že tako hektično vzdušje v podpredsedničinem uradu. Selinina hči, njen partner, bivši mož, dekle njenega asistenta sami zase nimajo zgodb – obstajajo le v odnosu s splošnim dogajanjem. Selinina hči je pomembna le kot zunanji dejavnik, ki svetovalcem otežuje delo; moški, s katerim se Selina dobiva, le kot eden izmed krivcev za strah pred njeno nosečnostjo (podpredsednica ni poročena). Opolzki telefonski pogovori so vedno namenjeni le temu, da jih nekdo presliši; da mož finske premierke spolno nadleguje podpredsednico, je le tveganje za medijski škandal. Nosečnost in spontani splav služita kot sredstvo za opravičevanje stanja, v katerem je bila potegnjena slaba kadrovska poteza – premestitev varnostnika, ker se je *»preveč smehljaj«* (kljub očitnemu nelagodju nad izgovorom, ki žensko določa z njenimi reproduktivnimi funkcijami, je šefinja Selininega kabineta medijem prisiljena lagati, da je to storila *»pod vplivom«* nedavnega splava). Njihova osebna življenja niso pomembna, ker so vsi le figure v kolesju širšega političnega mehanizma, njihova *»subjektivnost«* je pomembna le z vidika vpliva, ki ga ima na razmerja v Beli hiši in v uradu podpredsednice. Da gre pri tem za popolno razgradnjo ameriške romantične,

patriotske podobe Washingtona, seveda ni treba posebej poudarjati; poleg obupanega pehanja za drobtinicami moči in vpliva ter konstantnim nemočnim poskusom ohranjanja dostojanstva (vsaj navzven) vse skupaj namreč zaznamuje nekakšen pragmatičen nihilizem. Osebna prepričanja »izvoljenih predstavnikov ljudstva« niso pomembna, prav tako niso pomembna prepričanja ljudstva samega – razen če zagotavljajo visoko podporo: »Ne smem se identificirati kot ženska. Moški tega ne marajo. Ženske, ki sovražijo ženske, tega ne marajo.« Pomembno ni nič razen kupčkanja z glasovi in s podporo (lobijev, senatorjev in občasno tudi javnosti). Ob koncu prve sezone Selina Meyer ob izenačenosti glasov v kongresu na primer sama glasuje proti zakonu, ki ga je pripravljala in zanj zbiralala podporo celo prvo sezono, ker tega ni več med prioritetami predsedniške politike. Vendar gre hkrati tudi za razbitje predstave o »lutkarjih«, ki naj bi s svojim pretkanim delovanjem iz ozadja »zares« usmerjali delovanje političnih funkcionarjev; že sama vulgarnost tako *Podpredsednice* kot *The Thick of It* je dovolj, da razvodeni ves glamur, ki ga običajno pripisujemo moči. V »zakulisju« (ki si to včasih le prizadeva biti) je moč pravzaprav do skrajnosti razpršena; nihče je ne poseduje zares. Nihče ni tisti, ki bi imel absolutno ali največjo moč (niti posamezniki niti tisti, ki zasedajo politične funkcije); nikakršnih »stricov iz ozadja« ni, ker se, da bi to postali, neprenehoma in na vso moč trudijo pravzaprav vsi. Pri tem ima lahko tudi najmanj pomemben člen včasih odločilno močan vpliv, če se na primer odloči, da bo ta ali oni dokument (nezakonito) razkril javnosti. Vsi vpleteni poskušajo svoj vpliv in delež moči, svoja poznanstva in zveze, skrite adute in vzvode kakršnekoli vrste izkoristiti, kolikor je le mogoče. »Moč« je torej

Vsi vpleteni poskušajo svoj vpliv in delež moči, svoja poznanstva in zveze, skrite adute in vzvode kakršnekoli vrste izkoristiti, kolikor je le mogoče. »Moč« je torej le strategija, mreža razmerij, zgoščena okrog središča, ki skuša prikriti, da je v svojem bistvu pravzaprav prazen nič.

le strategija, mreža razmerij, zgoščena okrog središča, ki skuša prikriti, da je v svojem bistvu pravzaprav prazen nič. V *Biti obveščen* se izkaže, da isto pravilo velja tudi na globalni ravni: spet ni nikakršne določene »globalne moči«, gre le za razmerja, v tem primeru med Washingtonom in Londonom, med njunimi strankarskimi gibanji in mediji, med različnimi funkcijami in sektorji posamezne vlade, med zaposlenimi v istem uradu ter v končni fazi med njimi in ljudmi, s katerimi so ti prejšnjo noč slučajno spali, skratka, je le raznoliko polje silnic. Sploh pa si je naivno predstavljati, da gre pri vsem skupaj za kakšne zavestne intence ali interese: »globalna strategija« oblasti nima subjekta, je le določen dispozitiv sil, mešanica raznolikih elementov in določenih lokalnih učinkov. Politika se izkaže kot nevarno arbitrarna, vlada pa v najboljšem primeru kot nedostojanstvena, v najslabšem pa kot kufkova birokracija, ki ves čas izziva katastrofo.

Vsekakor zanimiv premislek predstavlja tudi ideja o podobni seriji v slovenskem prostoru. Dostopnost tujih, anglo-ameriških serij, sploh v interakciji s spletom in z družabnimi omrežji, daje (razmeroma udoben) občutek življenja v svetu, ki je v materialnem smislu zelo oddaljen od tistega, v katerem smo, ko izključimo računalnik; a vseeno dovolj blizu, da ustvari željo po tem, da bi se vedli, kot da smo vanj že vstopili, izkaže pa se, da sta javni in politični diskurz pri nas nekaj povsem drugega. Trenutno se na RTV Slovenija tedensko na primer predvaja *Poldnevnik*, ki ima format satiričnih poročil s skeči kot »prispevki s terena«, vendar je vse skupaj veliko manj osredotočeno na same

politike (kot na primer Radio Ga-Ga) ter bolj na to, kako njihove odločitve vsakodnevno doživljajo državljani. Ampak zakaj (vsaj v primerjavi s prejšnjimi desetletji) podobni poskusi ne zaživijo zares? (Eno je gotovo že pregovorni neuspeh slovenske TV-produkcije.) Zdi se, da je vsaj v primeru *Podpredsednice* in *The Thick of It* za njen uspeh ključen občutek pomembnosti vsega skupaj. Bela hiša in Whitehall imata že sama na sebi simbolično moč, ki v omenjenih serijah služi vsaj temu, da je neprenehoma smešena in razvrednotena. Pri nas politična kultura deluje kot neprimerno manj razvita, slovenski državni zbor ali kabinet predsednika vlade (zaradi svoje relativne mladosti in splošnih kulturno-zgodovinskih okoliščin) pa niti približno nimata podobne vloge – kaj šele v obdobju vsesplošne apatije »postvstajniškega« obdobja. Če je za satiro ključna razlika med tem, kako stvari stojijo in kako so predstavljene v šali oz. med pričakovanjem in resničnostjo, se pri nas prav lahko izkaže, četudi to zveni precej črnogledno, da ni pričakovanih, s katerimi bi lahko primerjali »resničnost«. V tem smislu humor, ki ima potencial za kritiko norm, ne ve, kaj bi počel tam, kjer resničnosti sami »norm« ne uspeva več dohitevati. Mary Douglas je rekla⁴, da je šala igra s formo, ki nudi priložnost zavedanja, da sprejet vzorec nima smisla, vendar je o »nesmiselnosti sprejetega vzorca« milo rečeno nepotrebno kogarkoli še prepričevati. Slovenska politična satira bi torej morala delovati na drugačnem, morda globljem nivoju, če naj politično, kot predlaga Bahtin⁵, postane bolj domače s tem, ko se mu smejimo; smeh torej daje občutek, da si nekaj lastimo in spodbuja k vključevanju in spreminjanju.

Satira se, če je učinkovita, ukvarja s konkretnim, lokalnim in sedanjim, predvsem s časom, prostorom in z ljudmi. Šele tako lahko postane sredstvo, ki prebudi iz apatije ali indiferentnosti; sredstvo, skozi katerega lahko postanemo bolj kritični.



Biti obveščen

4 Douglas, Mary: *Jokes. V: Implicit Meanings: Selected Essays in Anthropology*. 2. izdaja. London: Taylor & Francis Routledge, 1989.

5 Bahtin, Mihail: *Epos in roman* [prevedel Drago Bajt]. V: *Teorija romana: izbrane razprave* [izbor in spremna beseda Aleksander Skaza]. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.



Alain Resnais

Ludističen priokus filma

In memoriam Alain Resnais (1922-2014)

Jože Dolmark

Odšel je avtor, ki je s svojo inovativnostjo v marsičem navdihoval režiserje novega vala. Že v svojih prvih filmih se je spoprijel z velikimi zgodovinskimi temami dvajsetega stoletja in se proti koncu dolge ter plodne kariere preusmeril v osvetljevanja povsem osebnih in intimnih obsesij in tako osvobodil pogled vseprisotne prevlade podob.

Rodil se je v Bretagni 1922 v omikani družini in se že v rosnih letih navdušil z raznolikostjo cvetočih umetniških form prve zgodovinske avantgarde. Predvsem s fotografijo, slikarstvom in književnostjo, z Bretonom in Proustom, s katerim si je delil zagonetnost rahlega zdravja zaradi obolenja z astmo. Krenil je v Pariz z željo, da postane igralec, in se z osemnajstimi leti 1943 vpisal na ravnokar ustanovljeno filmsko šolo IDHEC s specializacijami iz fotografije in montaže. Slednja se bo kasneje izkazala za bistven Resnaisov instrumentarij poustvarjanja in ponovnega odkrivanja filmskih podob. Njegovi prvi sijajni dokumentarci se ukvar-

jajo s področjem likovnih umetnosti (*Van Gogh* [1948], *Gauguin* [1950], *Guernica* [oba 1950], *Tudi kipi umirajo* [Les statues meurent aussi, 1953, soavtorja Ghislain Cloquet in Chris Marker], *Ves spomin sveta* [Toute la mémoire du monde, 1956] o Bibliothèque Nationale). Leta 1955 posname mitski film o holokavstu *Noč in megla* (Nuit et brouillard), ki mu sledi čudoviti *Styrenin napev* (Le chant du Styrene, 1959). V teh kratkih filmih Resnais že dovolj zgodaj zameša čaroben avtorski napitek, ki diši in se kaže s svojimi osnovnimi oblikovnimi komponentami njegove kinematografije: z »lepoto« (likovnih umetnosti in književnosti), z »memorijo« (tako s spominom kakor s pomnjenjem in z nepozabo) in s »politiko« (levičarsko seveda, ki sta jo izvajala tako njegova kolega Agnès Varda in Chris Marker kakor kolegi iz skupine okrog Cahiers du Cinéma z nasprotnega brega pariške reke) – vse to pa z izredno občutljivostjo do netradicionalnih pripovednih obrazcev ali kakor je takrat izjavljal sam:

»Imaginarno je potrebno nenehno obračati znotraj samoumevnosti vsakdanjega.«

Iz teh tematskih in oblikovnih labirintov zrastejo njegovi prvi filmi kot nekakšni meandri spominjanja, izvotljeni z naravnost kubistično montažo in pripovednimi zabrisi. Resnais se nikoli ni imel za avtorja, za kakršne so se imeli tako resni kolegi, »mladi Turki«, z drugega brega Seine. Za razliko od njih ni bil tako strasten cinefil in vsakodnevni obiskovalec La Cinémathèque Française, deklet, gledališč in občudovalec klasikov (Stendhal, Balzac, Racine), njegovi prvi filmi so zrasli iz izkušenj srečanja z afriško umetnostjo, etnologijo, s kubizmom, z nečim »ante litteram«, kar pogosto najdemo na Gauguinovih platnih. S tistim, kar se tiče strojev in serijske proizvodnje, temnimi luknjami zgodovine, pokončanjem Judov, z vojnami v Španiji in Alžiriji. Ampak za razliko od Truffauta, Godarda in prej omenjene družine je bil na vsakodnevem obisku Le Musée de l'Homme. Resnais je bil veliki stimulator in krasen sodelavec, ki je močno zaupal direktorju fotografije Sachi Viernyju, zlasti pa je bil vseskozi zelo natančen pri pripravi scenarijev, kjer je praviloma sodeloval s pisci nouveau romana: Raymond Queneau (*Styrenin napev*), Marguerite Duras (*Hirošima, ljubezen moja* [Hiroshima mon amour, 1959]), Alain Robbe-Grillet (*Lani v Marienbadu* [L'année dernière à Marienbad, 1961]), Jean Cayrol (*Noč in megla ter Muriel* [1963]), Jorge Semprún (*Vojne je konec* [La guerre est finie, 1966] ter *Stavisky...* [1974]). Sledijo podobna druženja: David Mercer (*Spoznanje* [Providence, 1977]), Jean Gruault in Henri Laborit (*My American Uncle* [Mon oncle d'Amérique, 1980]), stripar Jules Feiffer (*I Want to Go Home* [1989]) pa v zadnjih »komedijah« britanski komediograf Alan Ayckbourn ...

Ko prične Resnais konec 50. let z igranimi filmi, je povsem zrel inovator. Predse postavi odnos med umetelnim imaginarijem in polpreteklo travmatično izkušnjo vojne



Hirošima, ljubezen moja

znotraj eksistencialne krize modernega sveta s posledično večno željo do spreminjanja taistega sveta in kina samega. Tu se znajde na istem bregu z novovalovci. S trilogijo (*Hirošima, Marienbad, Muriel*) pa morebiti še z *Vojne je konec* Resnais zariše osnovne črte svojega dela tudi za kasnejšo kariero. Ta je v zasnovi kina kot nekakšne glasbene poeme, ki je blizu miselnim mehanizmom, izvotljenim z nenehnimi vdori občutij v nepredvidljivem plesu med kontrasti in harmonijami, ki se napajajo z artističnimi vzorci tradicionalnih umetnosti ob kubiističnih sinkopijah montažne pripovedi v svobodni in skorajda ludistični strukturi kina kot enkratno humornega in inteligentnega umetniškega dela.

Ko je leta 1959 Resnais debitiral s *Hirošimo*, so onstran brega na redakciji Cahiers du Cinéma (št. 57) sklicali okroglo mizo, in če mu je kdo od njih bil vsaj malce blizu, in če to bil Éric Rohmer, ki je ob priliki izjavil: »Resnais je pravzaprav kubist. Hočem reči, da gre za prvega modernega cineasta zvočnega obdobja. Bilo je nekaj modernih režiserjev nemega filma, recimo Murnau, Eisenstein, Dreyer ..., Resnais pa je nedvomno prvi moderni režiser obdobja, ki sledi. On je storil za kino isto kot kubisti za moderno slikarstvo in romanopisci za začetka 20. stoletja za sodobno književnost. Vsi so začeli rekonstruirati realnost začeniši z razkosavanjem nje same.« Rohmer se ni zmotil. Predstavitve izpraznjenosti na ruševinah Hirošime s preteklo travmatično zgodbo junakinje in njene ljubezni z nemškim vojakom med okupacijo, enigmatična potopitev v spomine protagonistov v Marienbadu, kruta pripoved *Muriel*, kjer je prelepa Delphine Seyrig ujeta v svoje buržjske fantazme in kjer se moški ne more osvoboditi tesnobe spomina na torturo Alžirke v vojni s Francozi, čeravno nikoli ni bil tam in je to videl nekje drugje, pa končno mučne reminiscence komunističnega borca iz španske državljanske vojne (*Vojne je konec*); vse to so briljantni čutno-nazorni koščki Resnaisovega modernistično sestavljenega puzzlea o eksistencialnem duhu časa na prelomu v 60. leta. To režiserjevo obdobje zaključuje *Ljubim te, ljubim te* (Je t'aime, je t'aime, 1968), nekakšna znanstvenofantastična epizoda à la Borges.

Ko se v 70. letih spremeni politična klima, ustvari Resnais nekaj izredno celebralno-emocionalnih filmov. *Stavisky...* je parabola o skorumpiranem bančniku, ki je istočasno velik ljubitelj gledališča; *Spoznanje* je sijajna



Lani v Marienbadu

rekonstrukcija obsesij ostarele pisatelja in njegovega nemogočega paternalizma do čuječe družine; v *My American Uncle* (1980) nas Laboritove biološke teorije vodijo v lucidna razkritja o delovanju naših možganov; *Life Is a Bed of Roses* (La vie est un roman, 1983) je pričevanje o nezmožnosti iskanja človeške sreče sredi bizarnih časovnih puzzlov vsakdanjega sveta in njegove neusmiljene hitrosti.

S filmom *Mélo* (1986) se začena zadnje izjemno plodno tridesetletno obdobje, v katerem se Resnais vedno intenzivneje ukvarja z drugačnim in čisto svojevrstnim branjem gledaliških tekstov, često z distanco in oblikovnimi prijemi zgodnejših del. Tako dobi priložnost, da si kot Bergman ustvari stalni krog zvestih igralcev (Sabine Azéma, tudi njegova zadnja intimna družica, Pierre Arditi, André Dussollier, Lambert Wilson ...), s katerimi mu v naslednjih filmih ob elegantni režiji ter poduhovljeni in pogosto



Z Ellen Burstyn na snemanju *Spoznanja*

komedijantski igri uspe pričarati raznolike šale usode naših ubogih bitij znotraj resnosti, zbežanosti in velikokrat komičnosti teh naših čudno zapletenih časov. Taki so zadnji filmi, ki jih je večino posnel ob sodelovanju z britanskim komediografom Alanom Ayckburnom: *Smoking/No Smoking* (1993), *Stara pesem* (On connaît la chanson, 1997), *Skrivni strahovi na javnih krajih* (Coeurs, 2006), *You Ain't Seen Nothin' Yet* (Vous n'avez encore rien vu, 2012), *Ljubiti, piti in peti* (Aimer, boire et chanter, 2013).

Za slednjega je Alain Resnais na letošnjem Berlinu dobil nagrado za najbolj inovativnega režiserja pri svojih spoštljivih 91 letih. Pokojni Rohmer se davnega 1959 res ni zmotil in lepo bi mu bilo pri srcu, če bi lahko izvedel za to novico o njemu tako dragem kolegu.

Z Resnaisom je odšel velikan filma. Vsak tak dogodek nas zbode, preluknja. Vendar nam daje nado, da vztrajamo zaradi tega, kar smo se pri njem naučili in v tem uživali. Tako v kinu kakor za življenje. Sloji spomina, moč pozabe, pripovedne zameglitve, spregledanja in uvidi, pamet in čutenja. Videti je tako preprosto, kadar se tega zavedamo in znamo potem nekam oditi. Drugače slučaj ni nič drugega kakor naš ignorantski odnos do reči, kakor je že temu lepo rekel Lamarck. Resnais je malce ljubil tudi tista čudna tavanja znanosti na to stran, na to hegelsko sevanje resnice.



Frank Capra v pisarni War Departmenta, marec 1942 (AP Photo)

Beg v stvarnost

Andrej Gustinčič

Five Came Back: A Story of Hollywood and the Second World War

»Bili smo del najpomembnejše izkušnje našega časa ... Mislim, da bo to imelo zdrav učinek, kar se tiče našega dela ... Vem, da George Stevens ni več isti, kot je bil, preden je videl trupla v Dachauu.« William Wyler, 1947¹

Posnetke nemškega koncentracijskega taborišča Dachau, ki so služili kot dokazno gradivo na Nürmberških procesih po 2. svetovni vojni, je posnela ekipa ameriškega režiserja Georgea Stevensa. Večino jih je posnel sam Stevens, ko je prišel v Dachau maja leta 1945, potem ko je ameriška vojska taborišče osvobodila. Pred vojno se je Stevens proslavil kot režiser večjih in inteligentnih komedij z zvezdniki kot Katharine Hepburn, Jean Arthur in Cary Grant. Spomladi v zadnjem letu vojne je snemal mrtve in umirajoče žrtve Hitlerjeve »končne rešitve«.

V knjigi *Five Came Back: A Story of Holly-*

wood and the Second World War je filmski zgodovinar Mark Harris zapisal: »Tisto, kar je Stevens tam videl, je globoko spremenilo njegovo življenje in delo, in prav tako globoko spremenilo njegovo razumevanje lastne narave. »Bilo je,« je rekel Stevens, »kot sprehod skozi kakšno Dantejevo vizijo pekla.«²

Stevensova izkušnja je ena od prepletenih zgodb v Harrisovi izjemni knjigi, katere naslov lahko prevedemo kot Pet jih se je vrnilo: zgodba o Holivudu in 2. svetovni vojni. Harris piše o petih velikih ameriških režiserjih, ki so med vojno kot častniki delali propagandne filme, nekateri celo v samem središču boja. Poleg Stevensa so to bili John Ford, John Huston, William Wyler in Frank Capra, ki je sicer le bežno doživel nevarnost, ko se je znašel v Londonu med bombardiranjem. Dobili so čine v vojski ali mornarici in zapustili uspešne kariere. Wyler je temu rekel »beg v stvarnost«.³

Življenjske poti

V prvem delu knjige Harris široko razprede mrežo, da bi naslikal Holivud v času, ko je nastal boj med antifašisti, ki so menili, da ima Amerika dolžnost boriti se proti Hitlerju, in izolacionisti, ki so antifašizem poistovetili z antiamerikanizmom (ali »ne-amerikanizmom«). Šefi studiev so bili večinoma Judje, a z izjemo bratov Warner (izvirno Wonskolaser) so se bali snemati filme o nacizmu in prihajajoči vojni, da ne bi bili obtoženi, da so »židovski intervencionisti.« Imeli so razlog za strah. To je bil čas, ko je Charles Lindbergh imel hujskaške govore o Judih, ki naj bi želeli poriniti Združene države v še eno vojno. Holivud pa je sploh bil znan kot leglo izprijenosti in subverzivnosti (»A nest of perversion and subversion«).

Capra je šel v Washingtonu, kjer je nadzoroval serijo filmov *Zakaj se borimo?* (Why We Fight, 1942–1945), ki naj bi pojasnili ame-

1 Harris, Mark: *Five Came Back: A Story of Hollywood and the Second World War*. The Penguin Press, New York, 2014, str. 421.

2 Harris, str. 370.

3 Prav tam, str. 365.

riškim vojakom, pa tudi občinstvu, zakaj je boj Združenih držav v 2. svetovni vojni pravičen. In »pravičnost« je tu ključna beseda. Ti briljantno montirani filmi (sestavljani iz dokumentarnih posnetkov, starih igranih filmov, zaplenjene sovražnikove propagande in opremljeni z navijaškim in pogosto odkrito rasističnim tekstom) so demonizirali Nemce, Italijane in Japonce ter glorificirali Britance, Ruse in Kitajce (»*Kri za kri! Smrt za smrt*«, grmi pripovedovalec *Bitke za Rusijo* [Why We Fight 5: Battle of Russia], ki jo je v glavnem sestavil Anatole Litvak).

V bistvu pa se Harris ukvarja z učinkom, ki ga ima vojna na človeka, in kaj človek med vojno odkrije o samem sebi. Zapustimo politiko Holivuda in Washingtona in se znajdemo na Tihem oceanu s Fordom, nad Nemčijo v bombniku B-17, »leteči trdnjavi«, z Wylerjem in na krvavem italijanskem bojišču z Johnom Hustonom, čigar slavni film *Bitka za San Pietro* (The Battle of San Pietro, 1945) je bil gledalstvu predstavljen kot dokumentarni, čeprav ga je Huston (ki je bitko zamudil) uprizoril od začetka do konca. Vseboval ni niti enega pravega posnetka boja.

Ford je prvi reagiral na prihajajočo vojno. Že nekaj mesecev pred napadom na Pearl Harbor je bil aktiven v mornarici. Organiziral je Field Photographic Unit, v kateri so se usposabljali bodoči snemalci s fronte. Njegovo prvo srečanje z vojno je bila bitka za otok Midway med Američani in Japonci na Tihem oceanu. Skupaj z Wylerjevim *The Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress* (1944) in *Z marinci na Tarawi* (With the Marines at Tarawa, 1944), filmskim obzornikom, ki je bil posnet pod vodstvom igralca (in marinca) Louisa Haywarda, je Fordova *Bitka za Midway* (Battle of Midway, 1944) najbolj impresiven ameriški dokumentarec o 2. svetovni vojni. Vsebuje neposrednost in občutek za človeško ceno vojne, čeprav nas občasno opomnijo, da Japoncem lastna življenja niso pomembna in da ni treba obžalovati



Bitka za San Pietro

Nemcev, na katere padajo ameriške bombe.

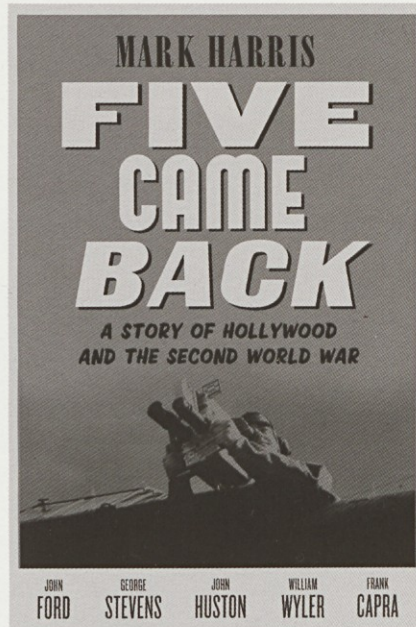
A propaganda je v glavnem omejena na spremni pripovedni tekst. Ford in Wyler sta ujela podobe vojne. Tisto, kar si zapomnimo iz *Memphis Belle*, je na primer, kako posadka gleda, kako drugi B-17, ki so ga sestrelili Nemci, pada proti tlom kot skakalec z deske. Gledamo majhna padala, ki se odpirajo med oblaki in eksplozijami. Fantje iz *Memphis Belle* jih štejejo, da vidijo, če so se vsi uspeli rešiti. George Stevens pa je šel v srce teme 20. stoletja. »*Moral sem priti do Dachaua, da bi lahko rekel, da bi se morali začeti boriti proti Hitlerju tri leta pred dogodkom ..., ki nas je uvedel v vojno.*«⁴

Pet se jih je vrnilo

Harris prepričljivo argumentira, da ni mogoče preceniti učinka, ki ga je 2. svetovna vojna imela na teh pet umetnikov. Hustonov defetističen pogled na življenje je bil očiten že v njegovem prvencu *Malteški sokol* (The Maltese Falcon, 1941), ki ga je posnel, preden je oblekel uniformo. A na utrjenih obrazih vojakov v *Bitki za San Pietro*, v njihovem mimobežnem umiranju in kupih trupel je prvič prisoten globok in za režiserja značilen občutek, da tudi če zmagaš, izgubiš. Težko se je tudi upreti misli, da je Hustonovo odkritje lastnega neobvladljivega strahu v boju ohranilo skepso do junakov in junaških dejanj, ki je bila značilna za režiserja, ki je postal veliki kronik poraza v ameriškem filmu.

Wyler nikoli prej ni režiral tako človeškega in toplega filma, kot so bila *Najboljša leta našega življenja* (The Best Years of Our Lives, 1946). Zgodba o vrnitvi treh vojakov v civilno življenje je bila prežeta z njegovimi lastnimi izkušnjami in občutki. Stevens pa je zapustil svoje hitre in sofisticirane komedije in se je z mešanim uspehom lotil velike tematike nasilja, razrednih razlik, kapitalizma in pohlepa, Jezusovega življenja ter holokavsta v filmu *Dnevnik Anne Frank* (The Diary of Anne Frank, 1959).

Kolikor vem, je Ford edini med njimi, ki se je vrnil na bojišča. Januarja leta 1951 se je znašel v Koreji, spet kot časnik ameriške mornarice, in posnel propagandni film *This Is Korea!*. Če odmislimo strupeno propagandni tekst, je njegov film o Koreji niz močnih in mrkih podob te nepopularne vojne. Obiskal je tudi Vietnam med vojno in nadzoroval montažo dokumentarnega propagandnega filma *Vietnam, Vietnam* (1971, Sherman Beck).



Po vrnitvi iz 2. svetovne vojne ni več snemal prestižnih projektov, kot sta bila *Kako zelena je moja dolina* (How Green Was My Valley, 1941) in *Sadovi jeze* (The Grapes of Wrath, 1940), ki sta mu prinesla slavo in oskarje. Režiral je temnejše in melanholične vesterne, ki so ostali njegova najslavnejša zapuščina, in končal kariero z zadnjim celovečernim filmom *Sedem žensk* (7 Women, 1966) o zmagi nasilja in divjaštva. Kritik James Agee je opazil, da so ti režiserji med vojno dozoreli.⁵

Capra pa se ni znašel. Njegov prvi povojni celovečerec *Čudovito življenje* (It's a Wonderful Life, 1946) ni naletel na takojšnji uspeh pri občinstvu. Šele pozneje je postal priljubljen božični film. Američanom je bil po 2. svetovni vojni bil bližji Wylerjev film *Najboljša leta našega življenja*, veliki zmagovalec na oskarjih leta 1947, medtem ko je Capra s *Čudovitim življenjem* ostal praznih rok. Ford, Huston, Wyler in Stevens so našli svoja mesta v spremenjenem povojnem svetu, saj so bili sami del izkušnje, ki je ta svet spremenila, Capra pa jo je opazoval iz zavetja studia in pisarne. »Če Capra ni bil zmožen slediti drugim«, je zapisal Harris, »je to delno zato, ker edino on med svojimi kolegi nikoli ni verjel, da bo vojna spremenila tako svet kot njega samega. Vedno je predpostavljala, da bo vojna le prekinitev – dolga, pošastna prekinitev, po kateri se bo spet vrnila neka normalnost. Odkril pa je, da je ta normalnost izginila.«⁶

5 Agee, James: *Agee on Film, Volume I*. Wideview/Perigree Books, The Putnam Publishing Group, New York, 1983, str. 237.

6 Harris, str. 440.



Ponoči so vsi črnici črni

Ryan Coogler: Postaja Fruitvale

Primož Krašovec

Postaja Fruitvale (Fruitvale Station, 2013, Ryan Coogler) je film o običajnem dnevu pripadnika rase v Ameriki. Začne se sicer z nekaj prizori iz družinskega življenja: glavni junak Oscar Grant (Michael B. Jordan) se najprej spre s partnerko zaradi prevare v preteklosti, nato se pomirita, zajtrkujeta skupaj z majhno hčerko, potem pa odpelje hčerko v vrtec in partnerko v službo. Ti bi bili prav lahko prizori iz običajnega dneva katerekoli ameriške družine iz srednjega sloja. A rasna razsežnost, ki loči življenje črnih od belskih družin in posameznikov, se v filmu pojavi že takoj, ko Oscar nadaljuje svoje dnevne opravke s postankom v trgovini, kjer nakupuje za nooletno večerjo (film se dogaja 31. decembra 2008 in sledi resnični zgodbi).

Kmalu izvemo, da je Oscar nekoč delal v tej trgovini in da je bil nedavno odpuščen. Ko sreča bivšega šefa, ga obupano prepričuje, naj ga vzame nazaj v službo, a ta noče o tem niti slišati in ga precej grobo in na hitro odpravi. Oscar kljub temu nadaljuje s simulacijo ameriškega dobrega življenja, od bivšega sodelavca kupi rake za večerjo in kasneje po telefonu čestita mami za rojstni dan.

Nato film hitro postane veliko bolj dramatičen – kljub denarni stiski (sestri je obljubil pomoč pri plačilu najemnine, hkrati pa mora, poleg skrbi za hčerko, kmalu plačati tudi svojo najemnino) se Oscar ne želi odpovedati udobnemu stanovanju in standardu potrošnje, značilnemu za srednji sloj. Zato se odloči, da se bo vrnil k alternativnemu viru dohodkov, ki ga je, ko je imel službo, poskušal opustiti – prodaji marihuane. A medtem ko čaka na znanca, s katerim naj bi sklenil posel, se spomni na čas, ki ga je preživel v zaporu.

S tem prizorom v film z vso silo vdre realnost življenja rase v Ameriki. Res je sicer, da brezposelnost ni izključno stvar temnopoltih in da tudi belce odpuščajo in imajo težave z iskanjem zaposlitve; in res je tudi, da zakon velja za vse enako ter da gredo tudi belci, če preprodajajo drogo, v zapor. A vseeno sta tako brezposelnost in revščina na eni strani ter državna in policijska represija na drugi disproporcionalno rasno razdeljena. Zakon je res enak za vse, a to, kot je zapisal Anatole France, pomeni, da tako revnim kot bogatim prepoveduje spati pod mostom oziroma tako tistim z visokimi dohodki in

udobnim življenjem kot revnim in obupanim prepoveduje trgovanje z drogo in druge dejavnosti s področja neformalne ekonomije.

Film zadene ravno z vzpostavitev kontrasta med elementi vsakdanjega življenja, ki so danes v Ameriki enaki za vse, ter med tistimi elementi, ki so specifični za življenje temnopoltih. Medtem ko so policijsko nasilje, kriminal, absolutna revščina in življenje v zaporu za belce eksces, ki poruši logiko običajnega življenja, so v življenju temnopoltih povsem vsakdanji element ter sta ravno način življenja in standard, značilna za belski srednji sloj, nekaj, kar si je težko, skoraj nemogoče zagotoviti.

Toda zakaj je pol stoletja po boju za državljanske pravice ter priznanju formalne pravne enakosti ras še vedno tako?

Film pravzaprav, na subtilen in prepričljiv način, odgovarja na vprašanje, zakaj rasizem danes še vedno obstaja in zakaj ima še vedno smrtonosne učinke. Kljub temu da se osredotoča na le en dan v življenju le enega posameznika, mu uspe zajeti sistemske razsežnosti rasne segregacije in dominacije, kar hkrati negira psihološke in kulturne razlage rasizma. Rasizem, čeprav

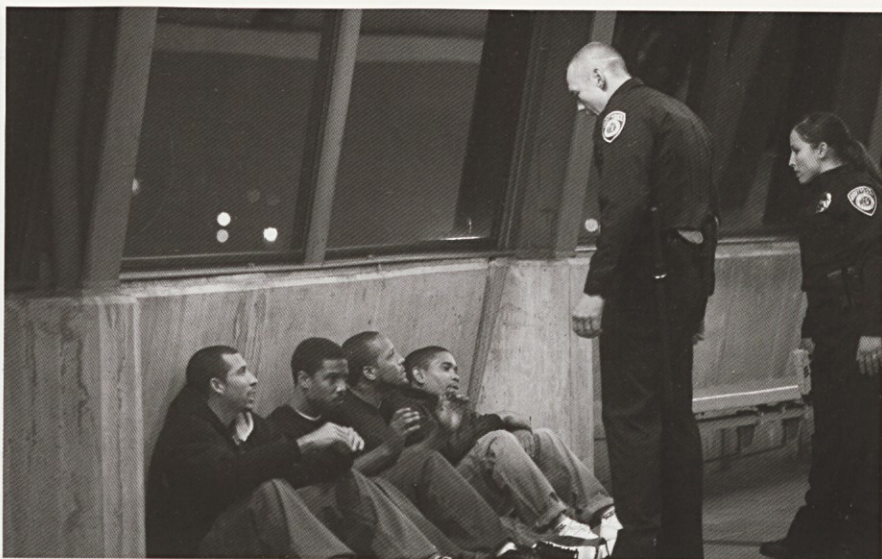
ima tudi psihološke razsežnosti, namreč ni stvar individualne psihologije, sovraštva do drugačnosti itn. Če bi bilo tako, bi ga bilo relativno lahko – z bojem za pravno enakost – omejiti in – z dvigovanjem zavesti in izobraževanjem – ukiniti.

A *Postaja Fruitvale* pokaže, da rasizem deluje drugače in na drugi družbeni ravni, oziroma prikaže sistemske učinke rasizma, ki so neodvisni od individualne psihologije. Oscar sicer odpove posel in strese svojo zalogo marihuane v morje ter se odloči, da bo vztrajal v iskanju službe in življenju v mejah zakona. Kasneje svoji partnerki, ki ji je nekaj časa skrival, da so ga odpustili, zatrdi, da ne bo več prodajal marihuane. Ta niti nad prvim niti nad drugim ni pretirano navdušena, saj to pomeni, da je ostal povsem brez denarja. Ko ga vpraša, kaj namerava sedaj početi, ji Oscar odgovori: »Nekaj legalnega.«

A prav v tem, da hkrati hoče in ne more početi »nečesa legalnega« in da, če želi preživeti, ne more preprosto voluntaristično preskočiti družbene realnosti, je problem. Osrednji problem rasizma niso rasne žalitve, nerazumevanje drugačnosti drugih kultur ipd. in tudi Oscar v filmu povsem dobro, celo odlično shaja s posameznimi belci (denimo na začetku filma se v trgovini spoprijatelji z belo nakupovalko, ki je v zadregi glede kupovanja rib za novoletno večerjo, in ji priskoči na pomoč s kuharskimi nasveti svoje babice). To ne pomeni, da vsakdanji rasizem v pomenu žalitev, poniževanja in pretepanja rasnih manjšin ne obstaja ali da to niso problematični družbeni pojavi – a hkrati film pokaže, da četudi to razsežnost rasizma postavimo v oklepaj, še vedno obstajajo veliko hujši in trdovratnejši družbeni pojavi, ki jih teorije rasizma, ki se osredotočajo zgolj na psihološko in/ali kulturno razsežnost rasizma, spregledajo.

Strukturni oziroma sistemski problem rasizma je v tem, da kapitalizem, ker ne producira za človeške potrebe, temveč za profit, nujno hkrati producira tudi ekonomsko odvečno populacijo, se pravi ljudi, ki so, glede na potrebe akumulacij kapitala, odveč. Tu ne gre le za Marxovo rezervno armado delovne sile, ki je odvečna le relativno in se ob povečanju potreb kapitala po delovni sili reabsorbira v delovni proces, temveč za naraščajoče število ljudi, ki so absolutno ekonomsko odveč, kar se, v času neoliberalnih ekonomskih in socialnih politik, prekarizacije meznega razmerja in svetovne recesije, še zaostri.

Rasizem je danes drugo ime za represivno



državno upravljanje te ekonomsko povsem odvečne populacije. Oziroma, z druge strani, rasno označeni so danes tisti ljudje, ki nimajo dostopa do meznega razmerja oziroma so prisiljeni delati na črno oziroma se ukvarjati z neformalno ekonomijo. Ker niso, za razliko od običajnih meznih delavcev, podvrženi disciplini trga (delovne sile), pristojnost za njihovo discipliniranje pripade represivnim aparatom države. Pri tem rasna delitev, ki je zgodovinski preostanek časov suženjstva, deluje kot jasno vidna označitev rasne segregacije, ki je danes povsem kapitalistična.

Življenje temnopoltih v Ameriki (ali življenje migrantov iz t. i. tretjih držav v Evropi) zato vključuje nesorazmerno tveganje brezposelnosti, revščine, zaporov in policijskega nasilja in zato je dobro življenje večini afroameričanom nedostopno. Vsakdanja poniževanja, kulturno nerazumevanje, žaljiva medijska reprezentacija itn. so učinki in ne vzroki sistemskega, strukturnega rasizma – »kultura« rase danes ni nič drugega kot produkt strukturnega nasilja in družbene izključenosti, tako da problem ni v tem, kar trdijo liberalci in borci za multikulturalnost, da mediji afroameričane prikazujejo kot nasilne ali nagnjene h kriminalu, temveč da je samo življenje rasno označenih danes nasilno in kriminalizirano.

Če se vrnemo k filmu – po družinski večerji se Oscar s prijatelji odpelje v mesto na novoletno zabavo. Ko se vračajo, ga na vlaku prepozna in napade nekdanji sovražnik iz zaporov. Po pretepu se poskuša izogniti policiji, a ga ta, skupaj z nekaj prijatelji, prime in zadrži na postaji Fruitvale. Beli policisti skupino temnopoltih takoj vklenijo in zač-

nejo pretepati – ne zato, ker bi imeli rasne predsodke (čeprav jih najverjetneje imajo in sovražijo črnce, brez česar bi tudi težko dobro opravljali svoj posel), temveč zato, ker rasa ne glede na subjektivno poštenost posameznih temnopoltih, v našem primeru Oscarja, ki se je prej trdno odločil, da bo po- slej počel »nekaj legalnega«, na sebi dejansko nosi večje tveganje nasilja in kriminala, saj je strukturno izločena iz skupnosti svobodnih in strukturno onkraj meja zakona. Če zakon definiramo kot družbeno institucijo, ki upravlja življenje svobodnih in (ekonomsko) produktivnih, so rasa ljudje – v Sloveniji izbrisani, v EU migranti, v Ameriki temnopolti – katerih sama eksistenca je ilegalna, ki so torej že po definiciji izven zakona in zato deležni posebne pozornosti in posebnih prijemov represivnih aparatov države.

Kljub vsem subjektivnim, individualnim naporom Oscarja Granta, da bi se prebil skozi strukturno usodo rase in postal del skupnosti produktivnih in svobodnih, na postaji Fruitvale naleti na roko oziroma naboj iz pištole pravice. Kljub temu da je pošten družinski človek, na svoji koži nosi tveganje državnega nasilja, ki ni odvisno od osebnosti svojih žrtev. Rasizem, kot piše Foucault, nastopi, ko mora država, ki sicer skrbi za zdravje, rodnost in javno higieno populacije, ubijati. Absolutna revščina, življenje v getih, policijski nadzor, centri za tujce, deportacije, zapor in, v mnogih primerih, nasilna smrt so v kapitalističnih družbah kazni za tiste, katerih življenja so odrinjena izven zakona in katerih delovna sila je povsem brez uporabne vrednosti.



Mešati prešušstvo in hruške

Steven Knight: Locke

Anže Okorn

S filmom *Locke* (2013) se je režiser Steven Knight odločil mešati prešušstvo in hruške, konkretnije, en sam skok čez plot v 15 letih zakonskega življenja gradbinca Ivana Locka in mešalce, polne betona, za katere je ta odgovoren ob največjem vlivanju temeljev v zgodovini EU, pri katerem ne gre za vojaški jedrski objekt. Na predvečer največjega posla v njegovi karieri dobi Ivan sporočilo, da je ženski, ki se je sad njenega prešušstva odločila obdržati, otekla voda.

Knight je ob montaži svojega filma *Hummingbird* (2013) opazil, kako lepo in hipnotično je nočno urbano okolje, snemano iz premikajočega se vozila. Obcestne svetilke in igrivi odsevi žarometov na vetrobran-

skih steklih, ki se zamegljeni zdaj stapljajo ter izostreni potem trgajo. Mimovozeči s svojimi zgodbami, tu in tam kdo potrobi ali se zdrzne ob sireni reševalca, ki je tako kontrastna nočnemu miru. Mimo bežijo table z osvetljenimi smermi in odcepi. Pravi *light show*, ob katerem se je Knight spomnil osnov filma: ugasnjenih luči in gledalcev v dvorani, ki jih prevzame platno. Premišljeval je, kako bi se lahko v času povprečne dolžine filma združila kinodvorana in notranjost vozečega avtomobila. Ob tem pa je bila osnovna Knightova ideja slehernik, ki bi se mu življenje tekom vožnje povsem zalomilo, vendar tako, da po njegovi zgodbi ne bi hlastale naslovnice časopisov ali črna

kronika. Asketski pristop, ki bi se z dodelanim scenarijem osredotočal predvsem na delo igralca.

In tako Tom Hardy v vlogi Ivana Locka, ko mu ob prižgani zeleni luči na semaforju živčno potrobi vozilo za njim, preklopi utripajoči levi smerokaz v desnega ter odpelje s pomenljivo registrsko številko ADIO XSJ.

Uro in pol vožnje, svojevrstno filmsko bitko s časom, je ekipa snemala osem noči s tremi kamerami Sony Red, direktor fotografije, ki je lovil čarobnost odsevov luči v avtomobilskem steklu in čustva na Hardyjevem obrazu, je bil Haris Zambarloukos, vsebino celotnega scenarija pa so posneli v eni sekvenci po dvakrat na noč. Dramatični telefonski

klici, ki jih Locke opravi med vožnjo, so bili avtentični, Knight se ni posluževal trikov znanega gaga o filmskem setu iz risane serije *Simpsonovi* (The Simpsons, 1989–), na katerem barvajo konje, da bi izgledali kot krave, ko pa potem potrebujejo konje, zvežejo skupaj gručo mačk. Na Hardyjeve klice so iz neke konferenčne dvorane med drugim odgovarjali in ga klicali Olivia Colman, Ruth Wilson, Andrew Scott ter Ben Daniels, ki so filmu, ker se ta dogaja samo v avtu, posodili le svoje glasove.

Betham, odprta pet centimetrov, sprašuje Locka, če jo ljubi. On pa to vprašanje pripíše bolečinam, »ki režejo naravnost v prsni koš« ali pa sredstvom za blaženje teh, saj, kot pravi, je niti ne pozna. Ne more je ne ljubiti ne sovražiti. Bila je njegova asistentka pri nekem projektu, zaradi katerega je bil dalj časa zdoma. Končali so s polaganjem temeljev, proslavljali z vinom, osamljen je bil, varanje je imel namen ob primernem trenutku priznati, pa so ga prehiteli pre-zgodnji porodni krči, razlaga ženi, potem ko jo prepriča, da tega telefonskega klica ne opravi pred sinovima. Hardy vse te težke pogovore odigra mirno, vsa njegova mimika izraža nadzorovan boj s čustvi, nikoli ne povzdigne glasu z valižanskim dialektom. Slednjega je vabil s pomočjo posnetka radijske igre Dylana Thomasa z naslovom *Under Milk Wood*, ki govori o najintimnejših mislih in sanjah prebivalcev fiktivne ribiške vasi Llareggub (bugger all vzvratno) ter katere nežni, skoraj medeni, a hkrati močan glas naratorja je last Richarda Burtona.

Locke je film o razmerju mesenosti in betona, sina in odsotnega očeta, izvajalca in naročnika, nadrejenega in podrejenega, razdalji od Brightona do Londona, ločnici med popkovino in smrtno zanko, molkom in lažjo, zvestobo in prešuštvom, nenazadnje med enkrat in nikoli.

Obnašal sem se, kot mi ni podobno, pojasni Ivan Locke svojo nezvestobo nadrejenemu Garethu, ko mu ta pove, da so ga zaradi sprejete odločitve naročniki v Chicagu odpustili pri projektu Park. Takrat bi lahko vse poslal k hudiču, tako nadrejene kot podrejene ter vseh 355 ton betona. Kljub temu da je odpuščen, pa dela ne prepusti novemu delovodji, temveč se zaobljubi, da se projekt ne bo sfižil. Zunaj avta je kaos, za volanom pa utelešeni red in mir. Z navodili po GSM-u potrpežljivo vodi svojega pomočnika Donala, sicer pokroviteljsko svari pred alkoholom – ne gre za beton kot mešanico piva in žganja – a kljub



temu z veliko mero zaupanja nanj prelaga odgovornost in ga, en praktičen korak za drugim, priganja k uspehu.

Ko gre za beton, se namreč ne obrneš na boga. Sam še enkrat pokličesh vse cementarne, požreš vse kletvice, sam preveriš vsako črpalko posebej in ne sprašuješ, če ni dvoma. Če na naročilnici pri gostoti betona za vsako hruško piše C6, bo posledica ene same C5 pri 6500 kubičnih metrih razpoka, zaradi katere se ti lahko podre svet. Mapa, iz katere bere Locke navodila Donalu, je njegova Biblija. Sam, popolnoma izoliran v svojem avtu, potem ko je prvič poslovno zavozil, je povezan s tisoči, ki bi jih lahko pokopali slabi temelji. Locke ohranja mirno kri, le enkrat samkrat se zgodi, da se nad volanom znesse kot 12 jeznih mož (12 Angry Men, 1957, Sidney Lumet) skupaj.

Se naslajaš nad mojo nesrečo? Se režiš, sprašuje ob tem pokojnega očeta, pogledujoč v vzvratno ogledalo na prazne zadnje sedeže avtomobila, gledalec pa ne ve, ali gre za protagonistovo shizofrenijo ali režiserjevo preočitno pojasnjevanje, da je sinova radikalna odločitev posledica pankrškega obračuna z očetom: »Zdaj vozim jaz, jaz sem za volanom!« Locke ni Kerouacov benzendrinski *Na cesti* (On the Road, 2012, Walter Salles), ki mimo vseh pravil divja na lovu za neulovljivo svobodo, temveč trezna odločitev za vožnjo po omejitvah v tekmi s porodno vodo.

Vzrok za Lockovo odločitev je predvsem sočutje s porodnico, ki jo pozna le po obupnosti, potrnosti in osamljenosti. Življenje gre mimo nje, zato se mu smili. Otrok, ki ga nosi, je njena zadnja možnost, da bi bila srečna. Nosečnost, posledica avanture za eno noč, ko je že »prestara, da bi potiskala,« je njena

usoda. »Čakajoč Godota, boga,« se čustvena in nestrpna zaradi njegove oddaljenosti in bližine poroda, zasmeji Locku, svojemu mlajšemu popolnemu nasprotju, ki ga ne zanima gledališče tako kot nje ter ne bere literature, ampak je gradbinec. Nosi priimek slavnega empirističnega filozofa Johna Locka, avtorja Pisem o strpnosti in Eseja o človeškem razumu, in skladno z osrednjima pojmomoma obeh naslovov ves čas razmišlja o naslednjem praktičnem koraku.

Kri ni voda, čeprav je slednja tako delikatna pri polaganju betona. Ko je izvedel, da ima na poti nezakonskega otroka, je bil več mesecev kot prazna lupina, prizna ženi, kot prazna hruška mešalca. Ponovno ga napolni prav konkretna odločitev, da bo porodnici stal ob strani. To je odločitev na strani rojstva – nekega življenja – in ne posla, profita, vseprisotnega boga neoliberalizma. Film govori tudi o smrti boga, vendar je ta umrl od smeha, ko je slišal nekega drugega boga govoriti, da je Edini. Lockov bog betona umre od smeha zaradi drugega boga – vodstva iz Chicaga, ki kljub Ivanovi devetletni zanesljivosti v službi, ko gre za rojstvo, ne zna pogledati skozi prste. Locke je filmski odgovor na to, kaj je razsvetljenje za novo tisočletje. »Jebeš Chicago« sta besedi, ki se ju to noč nauči, in dá prednost rojstvu nezakonskega otroka proti »rojstvu« zgradbe ter utečeni sreči svoje družine, od katere pričakuje razumevanje: »Nekdo bo prišel na svet in za to sem kriv jaz!«

Predzadnji klic, ki ga Locke prejme, opravi njegov sin, ki mu predlaga, da bi si cela družina naslednji dan skupaj ogledala posnetek tekme, ki jo je zaradi svoje odločitve zamudil, in se pretvarjala, da ne ve za izid. Zadnji klic zaznamuje novorojenčkov jok.



V ceste ujeto hrepenenje po boljšem in lepšem življenju

Alberto Fasulo: *Tir*

Nina Cvar

V dokumentarističnem dispozitivu je nekaj, kar nam daje občutek navzočnosti resnice, ki s prezentiranim objektom deli neposredno vez. Četudi vemo, da v skladu s strukturno logiko delovanja dispozitiva ta proizvaja heterogene režime videnj in da je tudi dokumentaristična pozicija danes le ena od mnogih, na njej ostaja nekaj – morda tudi zaradi persistentnosti skopičnega režima – čemur se ne moremo odreči. Zdi se, da smo kot gledalci aktivno udeleženi v nesrečah, katastrofah, krivicah prikazanega in da, ker vse to gledamo, vsaj do neke mere, kot priče, prispevamo k izboljšanju, morda celo k spremembi prikazanega stanja, ki se v tej maniri v trenutku spremeni v reprezentirano. Reprezentirana iluzija resnice s tem vstopi v polje politike in začne odmerjati načine gledanja, proizvajajoč virtualno potencialnost za obliko skupnosti, ki še le prihaja, če parafraziramo Giorgia Agambena. Predpostavka dokumentarističnega dispozitiva je tako, da je sprememba mogoča šele po natančni diagnozi stanja oziroma, da zahtevaš »nemogoče«, moraš biti najprej brezpogojno realen, prav to pa naj bi omogočilo »objektivno« dokumentaristično oko.

Nedvomno se nekaj tovrstnega razumevanja dokumentarističnega dispozitiva nahaja

tudi v dokumentarno-igranem filmu *Tir* (2013, Alberto Fasulo), ki na inovativen način razkriva širšo realnost geopolitik sodobne družbene vezi. V Rimu nagrajeno zgodbo o tovarnjakarju Branku Završanu (Branko Završan) namreč odlikuje nemoralizirajoč prikaz njegovega vsakdana, ki ga podpisuje tehtanje med željo po boljšem življenju in visoko ceno izpolnitve. A za razliko od vulgariziranih, često dušebrižniških sistemskih kritik, ki rade spregledajo lastno vpetost v sistem, je odlika tega filma njegova minimalistična, a še kako udarna kritika aktualnega družbenega časa in prostora.

Četudi se na prvi pogled zdi zasnova enostavna, režiser in koscenarist Alberto Fasulo z ekipo izriše prepričljiv avdiovizualni dokument o Branku Završanu, učitelju, možu, očetu in dedku, ki pozna srednja leta žrtvuje evropskim magistralam v zameno za trikrat višjo plačo, ki naj bi mu omogočila brezskrbno upokojevitve ter morebitno podporo sinovi mladi družini.

Premišljena scenaristična igra vse večje odtujenosti glavnega lika od partnerice ter občutek krivde zaradi odsotnosti zdoma, Završanova natančno odmerjena igra, ritmično premišljena raba žanra »filma – ceste« in spretno vneseni »terenski zvočni posnetki«

pričarajo prepričljivo atmosfero. Mestoma, zavoljo takšnih in drugačnih dokumentiranih zgodb o napadih na avtoprevoznike, film evocira tesnobne vrtince negotovosti in nevarnosti.

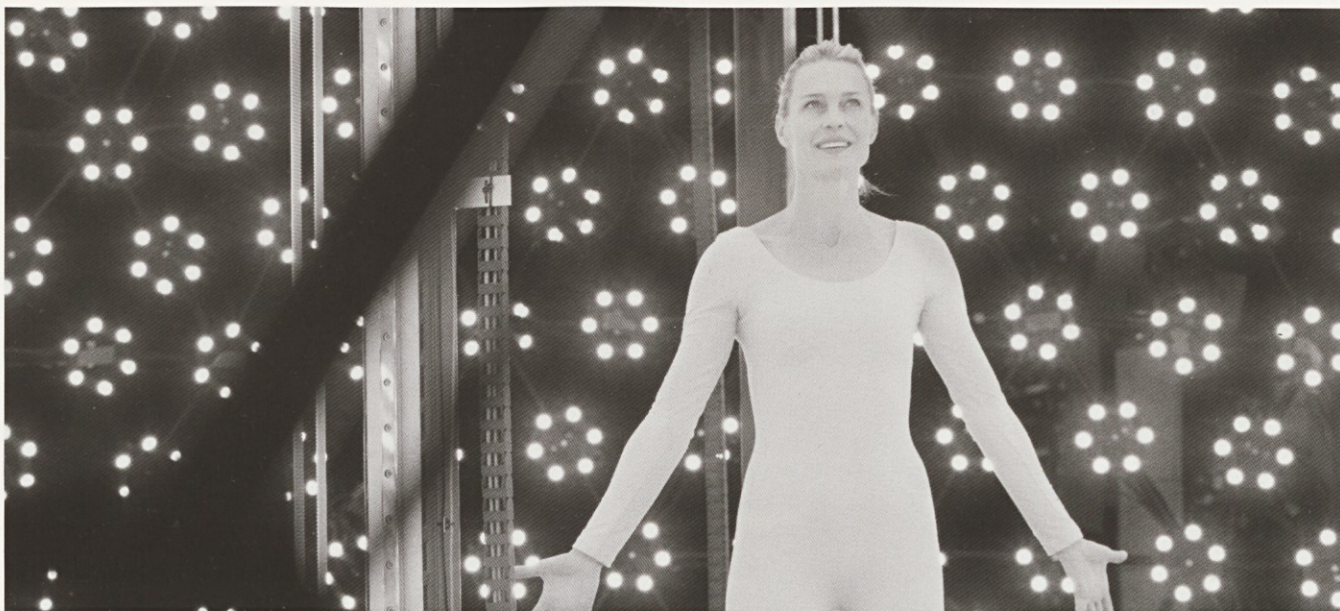
Čeravno je dogajanje bolj ali manj osredotočeno na repetitivno minevanje dni na vožnjah, s čimer se suvereno razbija mit o cesti kot romantičnem simbolu svobode, je bistven prav ta fokus na štančanje kilometrov. Navidezno svobodna odločitev za delo daleč stran od domačih je problematizirana docela subtilno.

Vpogled v duhamornost življenja na cestah, obračanje kamer v procesualnost menedžiranja transportnih linij, ki so nam potrošnikom običajno zakrite, ter preigravanje zakona, ki ureja obvezen osemurni počitek avtoprevoznikov, deluje skorajda že performativno; kot da bi scenaristi želeli ošvrkniti klasično premiso o ekvivalentni menjavi, ki naj bi se porodila iz tega, kar je Adam Smith poimenoval kot »sinhroniteta imaginacije«¹ in ki naj bi jo po Maxu Haivenu Smith razumel kot zmožnost oblikovanja predstave lastne družbene pozicije ter zmožnost predstavljanja potenciala, katerega nosilci so drugi akterji.² Kritična analiza je kasneje pokazala, da je prav ta sinhroniteta Smitha privedla v prehiter zaključek, v katerem spregleda paradoks znotraj menjave, ki zaradi kvantifikacije sproži vznik nove kvalitete, dela kot posebnega blaga.

Interpeliran subjekt je tisti, ki misli, da ve, a v resnici ne ve, danes pa je morda ključni obrat prav ta, da se tako kot protagonist tudi mi sami dobro zavedamo realnega, obdajajočega realnost. Toda tako kot Branko Završan v vlogi Branka Završana, tovarnjakarja v filmu *Tir*, katerega zadnji prizor se pravzaprav nikoli ne konča, saj bo Branko očitno še nekaj let preživel v kabini tovarnjaka, se tudi sami prepuščamo pretentati navidezni svobodi izbor. Če je bila nekoč cesta simbol svobode, je danes le še pot k cilju, ki je bil nekoč nekaj povsem samoumevnega: na stara leta preživljati brezskrben čas z vnuki. A le kaj se je zgodilo s svetom, da se tako Branku kot nam ta želja bolj in bolj odmika v fatamorgano – za Branka ostaja neizpolnjeno hrepenenje, ki počasi, kot rak, uničuje njegovo razmerje in družino, za nas pa obstaja le še v obliki zgodb, ki nam jih pripovedujejo stari starši.

1 Glej v Haiven, Max: *Finance as Capital's Imagination? Reimagining Value and Culture in an Age of Fictitious Capital and crisis*. 2011. Dostopno na spletnem portalu Maxa Haivena, povezava: <<http://bit.ly/1pnFdFY>>

2 Ibid.



Kongres

Ana Jurc

Kdor je videl animirani dokumentarec *Valček z Baširjem* (Vals Im Bashir, 2008, Ari Folman), halucinatorno iskanje resnice o krvavem izraelskem napadu na palestinska begunska taborišča v Libanonu leta 1982, ki je navdušil Cannes in kasneje dobil zlati globus za najboljši tujejezični film, je lahko predvidel, da bo Izraelec Ari Folman animirani format uporabil na zanimivo ne-tradicionalen način. Podatek, da se je lotil ekranizacije ZF-satire Futurološki kongres (1971) kralja žanra, Stanisława Lema, nadalje obeta futuristično vizionarstvo. A si je skoraj nemogoče vnaprej predstavljati nenavaden filmski hibrid, ki ga je ustvaril s *Kongresom* (The Congress, 2013). V njem s kombinacijo igranega filma in animacije (ki spominja na tehniko rotoskopije iz še ene futuristične znanstvene fantastike, *Skozi skener temno* [A Scanner Darkly, 2006, Richard Linklater]) ustvarja realnost, ki je bolj življenjska od klasične 2D-animacije, neprimerljivo bolj eksotična od spolirano-sti 3D-čarovnije in hkrati osvežujoče retro; protikomunistično ost Lemovega romana je Folman obrnil proti farmacevtski industriji in holivudskim studiem, ki ljudi vsak na svoj način pitata z isto eskapistično drogo. S svojim metarazmislekom o naravi resničnosti in uprizoritvene umetnosti je *Kongres* obenem daljni sorodnik še enega čudaškega bisera, predlanskega *Holy Motors* (2012, Léos Carax).

V prvi, igrani, prerazvlečeni polovici filma spoznamo Robin Wright, ki je tu nekakšna karikirana, filmska različica same sebe. Z otrokoma živi v opuščnem letališkem hangarju; bolj relevantne filmske vloge ni imela že vsaj dve desetletji in po štiridesetem letu si jo težko tudi obeta. (Medmet: ironično je, da ravno »prava« Robin Wright trenutno po zaslugi serije *Hiša iz kart* [House of Cards, 2013–] doživlja igralski preporod.) A rešitev je tu, ji namigne njen sluzavo šarmantni agent (Harvey Keitel): vsemogočni studio Miramont ima novo tehnologijo, s katero lahko igralca skenirajo, posemplajo, naložijo v svojo bazo – skratka, vložijo v formaldehid. Medtem ko se »original« v anonimnosti preteguje na kaki tropski plaži (pogoj studia je, da se nikoli več ne pritakne igralskega poklica), industrija celuloidnih sanj njegovo (rahlo pomlajeno, rahlo polepšano) kopijo po mili volji vstavlja v drame, komedije, akcijske franšize in tako dalje.

Dvajset let kasneje, ko je njena pogodba tik pred iztekom in je virtualna »Robin« največja zvezda na planetu, protagonistka prejme vabilo na sestanek v animiranem območju, kamor se ljudje iz bednega sveta prihodnosti zatekajo v svoje kemično povzročene halucinacije in kjer je Miramont ravnokar sklical kongres na temo prihodnosti virtualnega sveta. Z vstopom v cvetočo džunglo pisane Abrahame, ki spominja na psihedelične animacije iz 70. let, se zgodba začne približevati svojemu izmuzljivemu jedru; sekvenca, v kateri Robin avto vozi skozi svet, ki se pred njenimi očmi spreminja

v animacijo, je morda najbolj fascinantna v vsem filmu. Na kongresu z atentatom na predsednika Miramonta izbruhne anarhija in Robin iz kaosa reši šele šarmantni tujec (Jon Hamm), ki je zadnjih dvajset let animator njenega virtualnega alterega – in je (seveda) zaljubljen vanjo ...

Folman, ki z avtarjem Robin Wright (ki je v tem svetu videti kot »križanec med Pepelko na heroinu in egipčansko kraljico s slabo frizuro«) v animiranih pokrajinah išče človeški faktor v virtualnem svetu, s *Kongresom* načinja tako globoka metafizična vprašanja kot jasne dileme v zvezi z avtorskimi pravicami, intelektualno lastnino, svobodno voljo in močjo korporacij. Čeprav zgodba idej včasih ne razvije, preden jo zanese v novo smer, pušča gledalcu dovolj iztočnic, da ekscentrični svet Abrahame obdrži pozornost – a se pri tem včasih naslanja na že večkrat uporabljene trope totalitarnega režima, slepo zaverovanih množic in življenj posameznikov, zavutih v otopelo, drogirano udobje tehnologije. Morda ni povsem pojasnjeno, *zakaj* je svet postal animirana *Matrica* in kako naj bi ljudje s pomočjo kemije »zaužili« svoje najljubše igralce (morda dobesedno?), toda vsak kader je natrpan s toliko detajli, da je gledalec razklan med iskanjem smisla celote ter lovljenjem popkulturnih in umetniških referenc. A gotovo je bolje, da je Ari Folman cilj na zvezde in pristal malce pod njimi, kot da bi skušal poustvariti že preizkušeni recept *Valčka z Baširjem*. Zanimivo bo videti, kam ga bo še zaneslo v prihodnosti.



Blue Ruin

Grehi njihovih očetov: Joe in Blue Ruin

Bojana Bregar

Ameriški jug se znova prebuja.

Vedno pozabljen, vedno drugi. Kot tisti malo čuden, malo prevečkrat pijan bratranec iz bogve katerega kolena, iz katerega nikoli nič ni bilo in nič ne bo in se ga vsa ostala družina po malem ali pa kar naravnost sramuje, ko se priklati naokrog in začne govoriti z nerazumljivim naglasom in za povrh še ne prav artikulirano – tak je ta pankrt Jug za ono drugo Ameriko. A hkrati se prav ta Amerika, ki se Jugu po eni strani odreka, po drugi vedno znova vrača nazaj, kadar ji zmanjka navdiha, še posebej ko se naveliča svojih mest in računalnikov in telefonov in demokracije. Potem se poda navzdol, na dno, v mlako, v goščavje, v gozd in v prst, posrkat iz njenih krčnih žil še tistega malo,

kar je ostalo od vrednot z veliko začetnico, pa mistike, avtentičnosti nekega drugega časa. Časa, v katerem je bil Jug še velik.

Tisti, ki danes v njegovih žilah iščejo magijo, da bi v njej okopali svojo umetnost, prej kot na mistiko naletijo na strup.

Tako se zgodi filmu z naslovom *Joe* (2013), ki ga je posnel David Gordon Green, mladi režiser, a že stari glasnik južnjaške melanholiije, vsaj od prvenca *George Washington* (2000) dalje, ko je prvič dal slutiti koordinate svojega filmskega izraza, iz katerih je vmes malce skrenil, sodeč po (sicer zabavnem) filmu *Zadetki: Ananas ekspres* (Pineapple Express, 2008) ter *Vitez in sitnež* (Your Highness, 2011) – znova trava, znova James Franco. Toda poanta je, da se je vrnil. In tokrat ni sam. Ruralne drame so v zadnjem

času karseda trendovske, najbrž niso bile tako pogoste na filmu že od časov, ko se je z njimi baval Elia Kazan. Velike teme – družina, maščevanje, odpušcanje, krivda – so bile vedno izjemno fotogenične. Danes pa so, v glavnem po zaslugi *Drevesa življenja* (The Tree of Life, 2011, Terrence Malick), pri delu nove generacije neodvisnih režiserjev znova popularne, s tem, da so uglasene za uho (in oko) modernega gledalca in celo financirane na sodobne načine. Tako kot recimo *Blue Ruin* (2013, Jeremy Saulnier), prvenec, realiziran po zaslugi uspešne Kickstarter kampanje (glej prispevek Andraža Jeriča v *Ekranu*, marec–april 2014, op. ured.). Kot *Joe* tudi *Blue Ruin* problematizira podobne tematike, od katerih je najbolj očitna biblično usodna razsežnost slabih



Joe

odločitev preteklih generacij, predvsem v podobi očetov (in njihovih duhov), ki preganjajo sinove in nanje odlagajo umazana, nepravilna bremena.

V filmu *Joe* je to Wade, kronično zapiti, prezgodaj postarani oče petnajstletnega Garyja (Tye Sheridan), ki se že v prvih minutah uvodnega kadra uspešno kvalificira za enega najslabših filmskih očetov vseh časov in se v nadaljevanju samo še vzpenja, ali bolj rečeno, spušča na dno. Gary, ki se z njim in preostalo družino preseli v razpadajočo zapuščeno hišo sredi ničesar, je tako eden tistih prezgodaj odraslih najstnikov z žalostnimi očmi pretepenega kužka, ki se zasvetijo šele, ko mu Joe (Nicolas Cage) ponudi delo. In kakšno delo je to! Joejevi delavci od ranega jutra do noči hodijo po gozdu ter načrtno zastrupljajo drevesa, za kar so plačani s strani podjetij, ki si želijo namesto šibkih pinij zasaditi močnejšo vrsto, ki bo bolj dobičkonosna. Ker pa je gozd zaščiten, lahko drevesa nadomestijo le, če odmrjejo, in s točno to nalogo si svoj vsakdanji kruh služi Joe, ki kaj hitro postane Garyjev nadomestni oče. Ne da je Joe mnogo primernejša očetovska figura. Bivši kaznenec, stari znanec lokalne policije in tudi sam vesten pivec viskija – Joe ima svoje demone, ki se jim skuša vsaj približno izogibati, in večkrat kot ne mu spodleti. A v primerjavi z Wodom je čisto spodoben človek. Wade pa je kača – ponovno v tistem bibličnem pomenu, ki evocira padle anjele in najbolj odvrtno skušnjavo, ki si jih človeški um zmore predstavljati. Wade je strupen, in če Green zanj uporabi metaforo kače, ki jo Joe najde sredi gozda, ko se prvič sreča z Garyjem, pa to prispodobo ves čas razširja

na celotno družino prav skozi vizijo gozda zastrujenih dreves, katerih veje se bodo posušile in ne bodo obrodile nikakršnih plodov, ki bi nadaljevali prekleti rod.

Film si vzame precej časa in prostora, da gledalca počasi povleče vase in da začuti naporno delo same eksistence v zanemarjenem malem mestu sredi ničesar. Počasnost in navidezno zračnost pripovedi rešuje s tem, da gledalca vseskozi skrbno hrani z že omenjeno, substancialno dieto prispodob. Nicolas Cage na začudenje vseh opravi spodobno delo in se obnaša nadvse resno in zadržano celo v momentih jeze in besa. Tye Sheridan je prav tako dober, odlikuje ga skoraj groteskna dvojnost njegovega karakterja, ki se po eni strani obnaša kot ranljiv deček, ki komaj zadržuje navdušenje nad svetom, a nato že v naslednjem momentu jeze eksplodira v morilsko orodje, ko se na primer postavi po robu provokacijam lokalnega sociopata. Ni čudno, da se med Joejem in Garyjem razvije vez – edino drugo bitje, na katerega se Joe naveže, je pes, ameriški buldog s povsem istimi karakteristikami. Toda najbolj fascinanten lik v filmu je Wade – igra ga Gary Poulter, ki je bil dejansko brezdomec, bivši plesalec breakdancea, ki ga je David Gordon Green srečal na ulicah Austina in ga pripeljal v svoj film, kjer mojstrsko opravi svoje delo. In žal nikoli ne bomo vedeli, ali je bilo to zgolj srečen splet okoliščin ali bi se utegnilo ponoviti, ker se nikoli ne bo. Gary je namreč mesec po snemanju filma končal svoje brezdomsko življenje, utopljen v jarku ob neki cesti zunaj mesta.

Takšen konec bi morda čakal tudi protagonista filma *Blue Ruin*, če si ne bi namenil drugačne usode s tem, ko se odloči ma-

ščevati moškemu, ki je pred leti povzročil smrt njegovih staršev. Ko namreč Dwight (Macon Blair), ki spi v svojem izdelanem modrem pontiacu in živi od brskanja po smeteh, izve, da bo dotični mož spuščen na prostost, maščevanje v trenutku postane njegov edini preostali življenjski cilj. Če bi rekli, da je obseden z idejo po maščevanju, bi se to zdelo v luči Dwightove odločenosti premilo. Dwight diha zgolj še zato, da bi ubil morilca svojega očeta in mame. Problem je le, da je Dwight povprečen človek in povprečni ljudje niso profesionalni morilci. Kar pomeni, da naredi kup strateških napak, ki so posledica pomanjkljivega premisleka, načrtovanja in znanja.

Precej unikaten način, na katerega je film posnet, je posledica režiserjeve naveličanosti nad indie filmi, ki so na eni strani utopljeni v samozadovoljen kvaziiskren realizem, po drugi pa hiperstilizirani in spolirani do visokega sijaja. *Blue Ruin* je nekje vmes, ves čas previdno hodi na meji med tema dvema skrajnostma in se v izogib zapadanju v konvencije žanrov odloči poročiti klasični revenge triler s parodijo, a tako subtilno, da se triler tega sploh ne zaveda in ostane zato zanesljivo na svoji začrtani poti, ki seveda vodi v neizogibno slabe posledice za vse vpletene, a kar se zgodi, zato ni nikakor predvidljivo, ampak presenetljivo sveže. Razlog za to je protagonist, na katerem Saulnier preizkusi in namenoma zavozi domala vse klišeje; najbolj boleč – tako za Dwighta kot za gledalca je recimo prizor, v katerem se Dwight odloči sam poskrbeti za rano, ki mu jo je prizadejala slabo namerjena puščica, odstranjevanje katere je stopnjevano do absurda bolečine, pri čemer pa ni zaznati nikakršnega prezira do človeka, ki mu spodleti, kjer bi Bruce Willis zgolj napel vratne mišice v trenutni agoniji, ki bi bila naslednji hip že pozabljena.

Blue Ruin pa nam ne dovoli pozabiti ničesar, najbrž zato, ker Dwight ne more pozabiti. Grehov, ki so bili storjeni proti njegovemu očetu. Grehov, ki jih je storil njegov oče. Grehov, ki jih bo storil sam in za katere upa, da se bo odrešil z njimi, ker bodo prekinili niz smrti. Paradokso v ruralnih dramah ljudje vedno pobijajo, da bi preprečili smrt. Toda to je paradoks, ki je jasen tudi izven južnjaškega etičnega kodeksa, čeprav se ga ne zavedamo v isti meri. Najbrž zato, ker je smrt na Jugu vedno intimna zadeva. Vse ostane v družini.



Kleistov Michael Kohlhaas iz besede v gibljivo sliko in nazaj v besedo

Matjaž Zorec

Med lanskimi nominiranci za zlato palmo v Cannesu je bil tudi francoski film *Michael Kohlhaas* (2013, Arnaud des Pallières), katerega naslov je v angleščini nekoliko populistično razširjen še z *Age of Uprising*. Mimogrede, na istem festivalu je bil pred več kot štiridesetimi leti prikazan nemški film po isti knjižni predlogi, noveli oz. krajšem romanu Heinricha von Kleista.

Gre za prozni tekst, za katerega je avtor dobil navdih, kot nam pove podnaslov, iz starih zgodovinskih zapiskov. Popisuje razburljivo zgodbo naslovnega junaka ali raje antijunaka, premožnega trgovca s konji, enega izmed najpravičnejših in hkrati najbolj groznih ljudi svojega časa, ki bi, kot pravi, do tridesetega leta lahko veljal za zgled dobrega državljana, ker pa je razbrzdán v svoji čednosti, je njegov čut za pravico storil iz njega razbojnika in morilca. Ti stavki na začetku s kirurško natančnostjo povzamejo njegov karakter.

Nekega dne mu, ko žene konje na trg, pot zaprejo služabniki lokalnega gospoda, češ da za prehod potrebuje potni list, ki si ga lahko da narediti šele v mestu, vendar naj za varščino pusti dva konja, ki ju potlej, ko bo potni list izdan, pride iskat itn. Od tu krene njegova divja in razgibana pot najprej od sodišča, prek upora, požigov, vojskovanja, do

pomilostitve ter slednjič morišča. Konja sta ob prevzemu izmučena do nerazpoznavnosti, hlapec pretepen in izgnan, pravna pot se izkaže za jalovo, zato se z ognjem in mečem loti boja za svojo pravico s pravno neizgubeno argumentacijo, češ če me deželni knez, vladar, tj. država, ne more obravnavati v skladu z lastnimi zakoni, ki naj bi bili ubesedena pravica, če moje prošnje kratko malo ignorirajo, potem nimam domovine, sem na skupnost nevezan izobčenec, sam svoj subjekt, svoj prav moram varovati sam. To je tudi osrednji zaplet, Kohlhaas v zameno za amnestijo sebe in svojih mož ter pravico dobiti konja v stanju, v kakršnem ju je bil zapustil, položi orožje, dobi svojo slavno konjsko pravdo, po pravniških spletkah in spletu okoliščin pa mora v zameno za svojo pravico le dati pravico tudi vladarju ter odgovarjati za kršitev cesarskega miru, nič manj kot s svojo slednjič oddrobljeno glavo.

Kleistovo besedilo je tekoče in z izvrstno naracijo brez nepotrebnih okrasov ter izjemno lucidno, lahko bi veljalo za šolski primer, kako vrhunsko pripovedovati zgodbo. V njenem jasnem teku je polno prizorov akcije, duhovitih vložkov, pronicljivih psiholoških obrisov ter nazornih vsakovrstnih slikarj, bodisi ostrih vetrnih sunkov ter zmrazitev zaradi pod ovrtnik napihianih kapelj plohe

bodisi migetajoče svetlobe ognjenih zubljev na temnih sencah grajskega zidu. Kleist prvovrstno pripoved, in to iz obrtnika naredi mojstra, krona z izjemnim zaključkom, v katerem vnese element fantastike, iracionalnega, nedomačnega, pripoved skratka zaključí *unheimlich*, kjer se sparijo bolešno bujna domišljija, čezsmrten trumf maščevalnosti, nevrotično obolenje, sama smrt. Našteto je hvaležna snov za prenos besedila v filmski medij, zato pogledjmo, kaj so uspeli iz tega prenosa iztisniti.

Film Arnauda des Pallièresa razen v preslikavi iz Saške v francoski prostor skoraj po črki sledi osnovni naracijski črti novele. Dialogi med igralci (naslovno vlogo igra utečeno odličén Mads Mikkelsen) so verni povzetki dialogov, mestoma celo dobesedno prepisani iz knjige, denimo: »*Naj meni bog nikoli ne odpušča tako, kakor jaz odpuščam junkerju,*« pred začetkom morilskega pohoda. Razen tu in tam prirejene malenkosti, med katerimi velja omeniti nekoliko smešno in zaradi empatije do protagonista simpatizirano družinsko življenje, to ali ono manjšo zamenjavo osebe, ki pa zgolj zaradi filmskih okoliščin pravzaprav še bolj drži knjižno nit, denimo neimenovan protestantski duhovnik, s katerim Kohlhaas pretrese moralne konsekvence svojih dejanj oz. mu

jih klerik kar pošteno napoje. Mimogrede, v knjigi ni ta duhovnik nihče drug kot sam doktor Martin Luther. Prav tako ni v film umeščenih drobnih pravnih zvijač ter danes bi rekli klientelističnih osebnih znanstev, zaradi katerih protagonist slednjič izgubi glavo, vse se zgodi premočrtno in brez pretiranih kompliciranj, a kot rečeno, zgolj v funkciji sledenja zgodbi, ustrojeni filmskemu jeziku.

Tako ostaja ena poglavitnih poant, kot v knjigi, pravna disonanca, dvojna pravna izvršba, poravnava krivice konjerejcu ter poravnava državi, v primeru česar je krivec prav na začetku oškodovan subjekt. Gotovo zelo učinkovit kontrast, literarno bolj razmišljajoč in tehtajoč, v filmu pa z nekoliko zadržanim patosom, tugo slike, pokrajine in obrazov, ozadje neobhodne in od sveta težje smrti v vsaki sekundi ter pomirjena vedrina, ko preden se povzpne na morišče, boža nazaj v zdravje vzrejene vrance, na predstavnici in emotivni ravni pravzaprav še učinkovitejša. Tudi naši literaturi boj za pravice ni neznan, mislim seveda Cankarjevega Hlapca Jerneja, ki pa se od Kohlhaasa bistveno razlikuje. Medtem ko je slednji premožen svoboden državljan, čigar odpadništvo zaradi kršitve sicer malce pretrese državni red, a se takoj ko mu je nudena možnost zadoščenja v okviru tedanjega fevdalnega prava, odpadništvu odreče, za ta red in svojo pravico v njej celo zastavi glavo ter tako postane člen ohranitve družbenih razmerij, kar je v bistvu izrazito reakcionarna gesta, je naš Jernej kot hlapec vnaprej dejansko brezpraven, njegova pravica je v okviru družbenega reda neizterljiva, zato mu je ne morejo dati ne župan, ne deželni glavar, ne cesar in ne bog, temveč prevrat, revolucija ...

Nazaj k filmu. Glede na burno knjižno naratologijo, kjer so odstavki nabiti z dogodki

Če me deželni knez, vladar, tj. država, ne more obravnavati v skladu z lastnimi zakoni, ki naj bi bili ubesedena pravica, če moje prošnje kratko malo ignorirajo, potem nimam domovine, sem na skupnost nezvezan izobčenec, sam svoj subjekt, svoj prav moram varovati sam.

in preobrti, je filmska pripoved malone meditativna. Isti dogodki, če primerjamo s knjigo, tečejo počasneje, zamišljeno, skoz Madsov skozinskoz nekam, kdove v katero globino svoje dušne razvrzanosti poglobljen obraz, s toplotemnimi jesenskimi kadri pokrajine, kot da je vso vršenje ujeto v nek sanjav, neobhoden fatalističen hod, kakor bi se vse nekako izvrševalo samo od sebe, ljudje v filmu pa zgolj nujni subjekti na nitkah, brez katerih pač ničesar ne more biti. Tudi dialogi, predvsem tisti pomembnejši, npr. z omenjenim duhovnikom ali princeso, zaradi vsega tega delujejo zelo poetični, v nasprotju s pravno, uporniško, spravno noto fabule, kakor vzvišeni nad dogajanjem oz. skromno, z gotovostjo tragiškega zbora potrjujoči dogodke. In vse to z istim pusto zasanjanim vzduhom potencira še glasba, v minimalistično ambientalni spreji s precej lirsko sliko. In nenadejan preobrat, v nasprotju s prevladujočo epskostjo v literarni pripovedi, tudi ono, ki jo imajo dandanašnji spektakli, kjer se vse brezglavo in tolikokrat tako idiotsko premetava, reže, poka, grmi, strelja itn., tako radi, v tekstu denimo med drugim beremo: »*Od gorečih barak [se je] vne-mal sam grad v vsemi glavnimi in stranskimi poslopji, iz katerih se je vil gost, črn dim proti nebu... /.../ Še trije drugi prizadevni hlapci so vlačili skupaj vse, kar ni bilo pribito in privito /.../ med zmagoslavjnimi Hersejevimi vzkliki [so] frčala skozi okno oskrbniškega poslopja trupla valpta, oskrbnika, njunih žena in otrok ...*« itn. itn., pa ostaja filmska naracija malo-

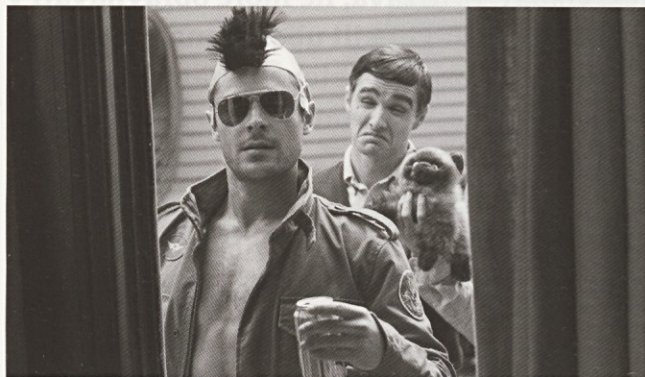
ne docela lirična, tudi ob največjem kaosu ohrani svoje zadržano dostojanstvo, ne da bi za hip karkoli bistvenega spremenila knjižnemu loku.

In to bi bil najbrž poglavitni očitek filmu, v nasprotju z običajnim utečenim mnenjem, da je preveč zvest knjigi, kar samo po sebi ni problem, le njegov meditirajoč tek nudi toliko možnosti in je tako izviren, da mu je precej rigorozna fabula prej kot kaj drugega v napoto, sploh ker tisto najrazburljivejše v sami knjigi, njen prehod v omenjeno grozljivo nedomačno iracionalnost, film povsem ignorira in se osredotoči na izključno pravno plat problema. Slednjo skuša intimizirati, vzbujati empatijo, podati Kohlhaasovo človeško videnje, zato nemara tako lirični potek, ki pa kot tak formalno mora zbledeti ob precej resnejši javni, tj. državnoopravni problematiki.

A možen in nujen je še en preobrat, ob katerem se iz tehničnega izdelka filma začena svetlikati umetnost. Knjižni Kohlhaas gre namreč umret veder, celo z neznanskim zadoščenjem, ne le zaradi dobljene privatne pravde, temveč zmagoslavje črpa iz omenjenega fantastičnega elementa, kar pa, kot rečeno, film povsem izpusti. In tu, na točki, ko na najboljšem delu knjige film pokaže svojo samovoljo in to najboljše obide, hkrati vznikne tudi presežek filma. Namreč, v knjigi neobstoječ Kohlhaasov strah v trenutkih neposredno pred smrtjo. Hči odjaha v varstvu dobrega prijatelja, zadovoljen pogladi ozdravljena konja, nežen smehljaj mu krasi obraz. In končno zadnja sekvenca: na staro srednjeveško melodijo igrana umetelno stopnjevana in lepa komorna glasba in par minut dolg *close-up* Madsa, ko ga pripravljajo na obglavljenje, krhek vrat, tempirano z muziko vzhajajoča, pretresljiva nema groza obrazne mimike, ena igralčevih velikih mojstrov ... Vse to tvori eno najboljših zaključnih sekvenc sploh, tako učinkovita je, da umetniško daleč preseže uporniško pravno poanto lastne zgodbe.

Tako Michael Kohlhaas Arnauda des Pallièresa postane res vrhunski natanko takrat, ko se docela osamosvoji svojega umetniško boljšega Kleistovega predhodnika in začne pesniti lastno izvirno pesem.





SOSEDI

Ana Jurc

Komedija o prepadu med generacijama ni ravno sveža ideja, a tokrat je ta prepad prej razpoka: na nasprotnih straneh fronte so namreč le mladi in manj mladi. *Sosedi* (Neighbors, 2014, Nicholas Stoller) iščejo ravnesje med vulgarno, apatowsko komedijo o bratovščinah in subtilnejšim razmislekom o naravi odrasčanja in slovesa od nekega življenjskega obdobja. Morda film ne premore pretresljivih uvidov, uspe pa med skatološke domisljice vrniti tudi kak intimnejši trenutek.

Mac in Kelly Radner (Seth Rogen in Rose Byrne), ki sta se po rojstvu hčerke kot prva v svoji družbi preselila v predmestje, sta v primežu krize pred krizo srednjih let: obupano skušata drug drugemu dokazati, da še vedno lahko seksata kjerkoli v hiši, jesta pico v postelji in spontano organizirata »prvi rejv za otročka«. Ko postane sosednja hiša štab študentske žurerske bratovščine, ju še najbolj skrbi, da sama ne bi izpadla kul. »Videti je kot nekaj, kar je kak gej oblikoval v laboratoriju,« hrepeneče dahne debelušni Mac ob pogledu na izklesani radiatorček Teddyja (Zac Efron), predsednika fantov, ki v hišo vlačijo zlovešče količine kozarcev, žogic za ping pong in diskoluči. (Homofobija je tudi sicer pri vrhu seznama stalnega repertoarja šal v *Sosedi*.) Če se par sprva še strateško loteva misije, kako študente na kar najmanj zatežen način prositi, če so lahko tišji, že po par neprespanih nočeh ugotovita, da sta prej Clint Eastwood v *Gran Torinu* kot ležerna hipija. Vojna napoved je razglašena in od tod se koherentna zgodba razpusti v serijo neposrečenih situacijskih šal. Še posebej grozovit je prizor, v katerem je treba zaradi izgubljene črpalke za dojenje Kelly »pomolsti« – zdi se, kot da bi namerno tekmovali s *tistim* prizorom Mellise McCarthy v *Dekliščini* (Bridesmaids, 2011, Paul Feig).

Posamezni prizori skrbno koreografiranih, v utripajoče fluorescenčne luči ovitih zabav delujejo sanjsko, skoraj nadrealistično. *Sosedi* imajo nezgrešljiv pečat protagonista, medvedastega Setha Rogena, ki se sedem let po *Napumpani* (Knocked Up, 2007, Judd Apatow) vrača k težavam otroka v odraslem telesu, ki ga doleti starševstvo. Prav njegova sproščena interakcija s soigralci, ki je videti vsaj deloma improvizirana, je najsvetlejša točka precej pozabljenega filma. Tema osamljenosti in odrinjenosti materinstva je potisnjena na stranski tir, a Byrnova vsaj ni ukalupljena v vlogo »nergajoče žene«: Kelly ni nad idejo, da mora biti odrasla, nič manj zgrožena kot Mac. Morda edini subverzivni obrat te klasične testosteronske komedije je, da je gledalec dejansko prisiljen navijati za starce. Torej za ljudi z dojenčki, s službo in z odgovornostjo. Kdo bi si mislil.



POTI

Matej Budin

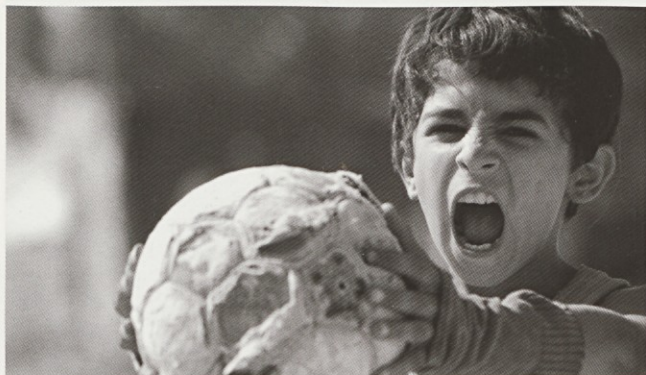
Walkabout je starodaven ritual avstralskih domorodcev, zrelostni test, ki od mladeničev zahteva, da se brez vsega podajo na šestmesečni pohod skozi puščavo, da sledijo mitskim potem svojih prednikov, da imitirajo njihova herojska dejanja ter da premagajo vse zanke in pasti puščavskega sveta. Skratka, walkabout je duhovna pot, obred, preko katerega adolescent postane moški.

V 70. letih se je Robyn Davidson, naveličana mestne dekadence in adolescence pop generacije, zgrožena nad nihilizmom in pohlepom kapitalistične kulture ter razžaloščena zaradi hlada medčloveških odnosov, podala na 2700 kilometrov dolgo pot skozi avstralsko puščavo do Indijskega oceana. Robyn se je odpravila na svoj walkabout, na svoj zrelostni test, postati ženska. Zakaj pa ne! Tak je bil tudi njen odgovor vsem, ki so jo začudeni spraševali, čemu rine v takšno nevarnost, zakaj izziva smrt, česa ji manjka v varnem domačem kraju, kjer je vse urejeno, za vse poskrbljeno in kjer je vse predvidljivo.

V spremstvu zvestega psa in štirih, čeprav ukročenih, nepredvidljivih kamel Robyn izkuša poezijo puščave, psihedelično estetiko pokrajine, ki jo večinoma razumemo kot prisposodbo nič, pa čeprav je še kako polna čudes življenja, spoznava panteizem avstralskih domorodcev, »primitivno« kulturo in običaje, po katerih bi se lahko učili marsikaterega odnosa do življenja. In tako kot aboriginski mladenič na walkaboutu tudi ona sledi svojim prednikom. V sanjah jo ves čas spremlja podoba izgubljenega očeta, ki se ga spominja kot avanturista, ki ji je simbolično podaril njen prvi kompas in ji tako pokazal pot v svet.

Zdi se, da se je John Curran s filmom *Poti* (Tracks, 2013) med drugim poklonil tudi Roegov mojestrovini *Walkabout* (1971), ki prav tako prikaže lepote avstralske puščave in stik med aboriginsko ter zahodno kulturo. Oba filma sledita podobnim estetskim konceptom, podobni narativni liniji in podobnim motivom, le da se Roegov izteče tragično, saj prikaže, kako aboriginski mladenič podleže pritiskom in okovom dekadentnega zahoda, medtem ko Curranov nakaže možnost rehabilitacije in nadaljnega sobivanja Zahoda s kulturo, ki jo je skorajda popolnoma uničil.

Film *Poti* lahko razumemo tudi kot prisposodbo za romantične sanje marsikaterega najstnika, ki v današnjem podivjanem svetu izgubljen tava in išče smisel, išče samega sebe, svojo pravo identiteto, svoj pravi jaz in odgovore na eksistencialne uganke. Delo je poklon tistim mladim, ki si še upajo sanjati, ki še hrepenejo po avanturi, po nenavadnem in velikokrat nemogočem, ki si še želijo *V divjino* (Into the Wild, 2007, Sean Penn) ter še romantično sanjarijo, vse dokler si nekega dne konformistično ne prišepnejo: *Dobrodošli v puščavi resničnosti*.



BEKAS

Nika Jurman

Kurdski film *Bekas* (2012) je drugi celovečerec režiserja Karzana Kaderja. Zgodba dveh bratov, ki želita zapustiti domače mesto in se podati v Ameriko, ima kar nekajkrat priložnost postati ganljiva drama, a se ob potencialno tragičnih prelomnicah odloči zaviti po bolj utrjeni in varnejši poti mladinskega filma.

Zana (7 let) in Dana (10 let) ujameta delček Supermana v lokalni kinodvorani in Amerika ju pritegne z vsem svojim bliščem. Potrebno je le zaslužiti nekaj denarja in dobiti potne liste, obljubljena dežela pa ju po njunem mnenju tako ali tako čaka le nekaj ulic stran. Tam bosta srečala Supermana, ki govori vse jezike in ki bo rešil vse njune probleme. Zana pripravlja seznam ljudi, ki so jima naredili krivico in glede katerih mora Superman nedvomno ukrepati. Na prvem mestu se znajde Saddam Hussein, na drugem lokalni huligan Ari, na tretjem občasno tudi starejši brat Dana.

Besedo *bekas* prevajajo različni viri različno; nemoč, osamljenost, v kontekstu Kaderjevega filma tudi »brez staršev« in »brez doma«. Prav otroško nemoč včasih z začudenjem in včasih s humorno sprijaznjenostjo posredujeta oba protagonista. Kljub idejno zanimivi zgodbi pa pusti predvidljiva izpeljava dogodkov gledalca ravnodušnega, še posebej ob neprepričljivem ravnanju nekaterih tipiziranih likov (po »kalupu za modre starce« narejen starec, brezsrčni vojak itd.). Po drugi strani velik potencial pokažeta oba glavna igralca, zelo prepričljiv in zabaven je predvsem nastop mlajšega brata Zane v nasprotju s prehitro odraslostjo starejšega Dane.

Zanimivi so paradoksalni preobrati, ki se svoje ironije morda niti ne zavedajo v celoti – tako se med prvimi preprekami na poti do Supermana znajde ravno kamion kokakole. Zabavno mešanico ameriških kulturnih referenc otroci ponotranjijo in kot gesla vzklíkajo na ulici, a nanje seveda ne gledajo kot na drobce taiste kulture, ki vzdržuje vojno stanje izropane dežele. Tako se na pot k Supermanu fanta podata na osličku Michaelu Jacksonu in s kokakolo nazdravita med peščenimi sipinami.

Prikupni »Disney« zasuki, intenzivnost ameriške kulturne kolonizacije in National Geographic estetika dajejo Kaderjevemu celovečercu lahko in privlačno noto. »Otroški film ceste« ne prikazuje navad tamkajšnjih prebivalcev in še manj daje (pričakovano) sliko vojnega Iraka. Politična plat je prikazana subtilno, preko resnice otroka, ki ni nič manj pomembna od resnice odraslega.



TRGOVINICA ZA SAMOMORE

Urban Zorko

Nekje v bladerunnerjevskem megalopolisu prihodnosti (ki je tokrat videti kot omledni približek Manhattan na deževno popoldne) vlada neskončna kriza. V svetu, kjer človeška telesa dežujejo z nebotičnikov, živijo depresivni Tuvachejevi, dediči donosnega posla: trgovinice s pripomočki za samomor. So v žalostnem pričakovanju novega depresivca: a rodi se Alan, dete z grozljivo hibo. Optimist je.

Patrice Leconte je v svoj prvi animirani celovečerec *Trgovinica za samomore* (Le magasin des suicides, 2012) adaptiral precej uspešen roman Jeana Teuléja (2008). V priredbah izkušeni Leconte – spomnimo na *Gospoda Hireja* (Monsieur Hire, 1989) – se je lotil predloge, ki se boječe spogleduje z aktualnostjo: posel ženeta gospodarska in podnebna kriza. To je svet, kjer ni zastoj niti bridki konec.

Pisatelj se po vsem sodeč ni zavedal, da premisa še ne naredi dobrega romana, saj bi ga zlahka zgostili v kratko zgodbo, in film je podedoval izvirni greh predloge: luknje (ne)artikulirane fabule krpa z utrujajočim, naivnim navdušenjem nad lastno ekspozicijo: kot da pred tem ne bi bilo Adamsovih, Tima Burtona in mehiškega Día de muertos.

Trgovinica je nastavljena na ritem povprečnega Pixarjevega muzikala, a brez relevantne vsebine je ta tempo moteč, songi so povprečni. Scenarist (Leconte) in pisatelj sta namreč stavila na nekaj »samoumevnih« dejstev: da bo obrnjena premisa sveta sama po sebi zagotovila strukturo in razvoj; to, da je smrt smešna, je popolnoma novo in neskončno fascinantno; vsak za silo komičen gag prenese trikratno repetitijo in ostane enako komičen.

Film buhti od avtorjevega optimizma in uspešno skriva avtorska jajca – identiteta in primarno občinstvo sta nedoločena. Z nekaterimi spremembami (v nasprotju z romanom se film odloči za tendenčni happy end) pogleduje proti mlajši publiki, a to ni bil namen režiserja, ki je, ironično, snemal »obenem subverziven in družinsko usmerjen« film, ki je »obenem politično nekorekten, a dostopen vsakomur«. Iz oksimorona se je skotila absolutna korektnost. In nezmožnost v variiranju tematskega izhodišča. *Trgovinica* še najbolj deluje, ko se odmika romanu, npr. v prizoru, kjer Alan svoje prijatelje »časti« s striptizom svoje sestre. Medtem načeloma brezhibna animacija ostaja na ravni situacijske komike, ujete v okvir treh zguljenih štosov.

Trgovinica za samomore je navkljub temu primer povsem gledljivega frankofonega mainstreama. Če bi bila univerzalna korektnost cilj in merilo, bi bil popoln uspeh: iz povprečne literature je nastal nezanimiv, natrpano animirani debut režiserja, ki ga je kljub drugačnim napovedim takoj spet odneslo v igrani film.



Gospod Hulot na počitnicah (Les vacances de Monsieur Hulot, 1953, Jacques Tati)

Čarobna mora

»Ne, to je pavlihovstvo! Pozimi dnevi rastejo, in ko pride najdaljši, enaindvajseti junij, začetek poletja, tedaj gre že spet navzdol, že spet se krajšajo, in leto gre proti zimi. Ti praviš, da se to razume, ampak če kdaj ne upoštevaš, da se razume samo po sebi, tedaj te lahko na trenutke obhajata groza in strah, in človek bi se rad česa krčevito oprijel. Tako je, kakor da bi bil kak pavliha uravnal tako, da se ob začetku zime pravzprav začenja pomlad in ob začetku poletja pravzprav jesen ... Saj tako človeka vlečejo za nos, mamijo ga v krogu naokoli z upanjem na nekaj, kar je že preobrat ... preobrat v krogu. Zakaj krog je sestavljen iz samih preobratov, ki nimajo razsežnosti, upognjenosti ni mogoče meriti, smernega trajanja ni, in večnost ni 'naravnost, naravnost', temveč 'vrtiljak, vrtiljak'.«

Mann, Thomas: Čarobna gora, druga knjiga, str. 34-35. Prevod: Janez Gradišnik. Cankarjeva založba, Svetovni roman, 1959, Ljubljana.

EKRAN

Revija za film in televizijo

**Vsi novi naročniki prejmejo tudi poseben
JUBILEJNI ZBORNİK ob 50-letnici Ekran!**

Naslednji Ekran izide 4.septembra!

KALIBER 50: **Filmski dvojniki**
FESTIVALI: **Karlovy Vary, Grossmann, Motovun**
INTERVJU: **Brata Dardenne, Michel Gondry**
ESEJ: **Kinematografija v času fašizma**
FOKUS: **Filmsko izobraževanje**



Ekran lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo preprosto naročite. Cena za 6 dvojnih številčk znaša le 30EUR + poština (4EUR za 6 številčk, 12EUR za tujino).

Naročite se zdaj! Pošljite izpolnjeno naročilnico na naslov EKRAN, Metelkova 6, 1000 Ljubljana.

Naročila sprejemamo tudi na info@ekran.si ali po telefonu na 01/438-38-30.

NAROČILNICA



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

Podatki o naročniku:

Fizične osebe

Ime in priimek
naslov:
pošta in kraj:
elektronski naslov
telefon.....

Datum in podpis(žig)

Pravne osebe

Naziv
kontaktna oseba.....
naslov.....
pošta in kraj.....
elektronski naslov.....
telefon.....
davčna številka.....
davčni zavezanec (obkrožite)DA....NE

ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRANA: Revije letnikov 2006-2010 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred, letnik 2011-2013 pa za ceno 20 EUR. Naročila na info@ekran.si.

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2014



920141860,4

COBISS



MLADININ DVD

Že deseto leto zapored vam ponujamo možnost, da si vsak teden izberete nov film na devedeju. Na voljo je več kot 500 različnih naslovov!

www.mladina.si/trgovina