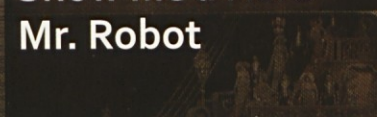
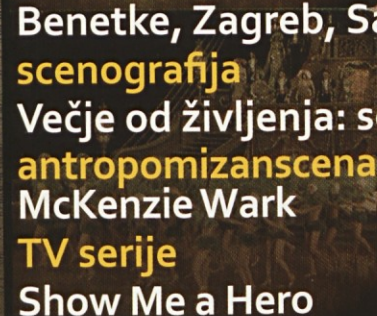


16125  
revija za film in televizijo

# ekran

letnik LII  
oktober - november

4,90 €  
9 1770013 330005



## stoletnica Technicolorja

### intervjuji

Jeremy Saulnier

Hana Jušić in Sonja Tarokić

### festivali

Benetke, Zagreb, Sarajevo

### scenografija

Večje od življenja: scenografija Kena Adama

### antropomizanscena

McKenzie Wark

### TV serije

Show Me a Hero

Mr. Robot



## Kamenje v mojih žepih

Signe Baumane

*V okviru festivala Mesto žensk.*

od  
14. oktobra



samo od  
23. novembra  
do 6. decembra

## Zenit

Dalibor Matanić

*Z LIFFa v Kinodvor. Nagrada žirije v sklopu Posebni pogled, Cannes.*



## Črna maša

Scott Cooper

*Benetke. Telluride. Toronto.*

predpremierno od  
15. oktobra



samo od  
23. novembra  
do 6. decembra

## Morilka

Hou Hsiao-hsien

*Z LIFFa v Kinodvor. Nagrada za najboljšo režijo, Cannes.*

Ustanoviteljica



Mestna občina  
Ljubljana



**Kinodvor.** Mestni kino.

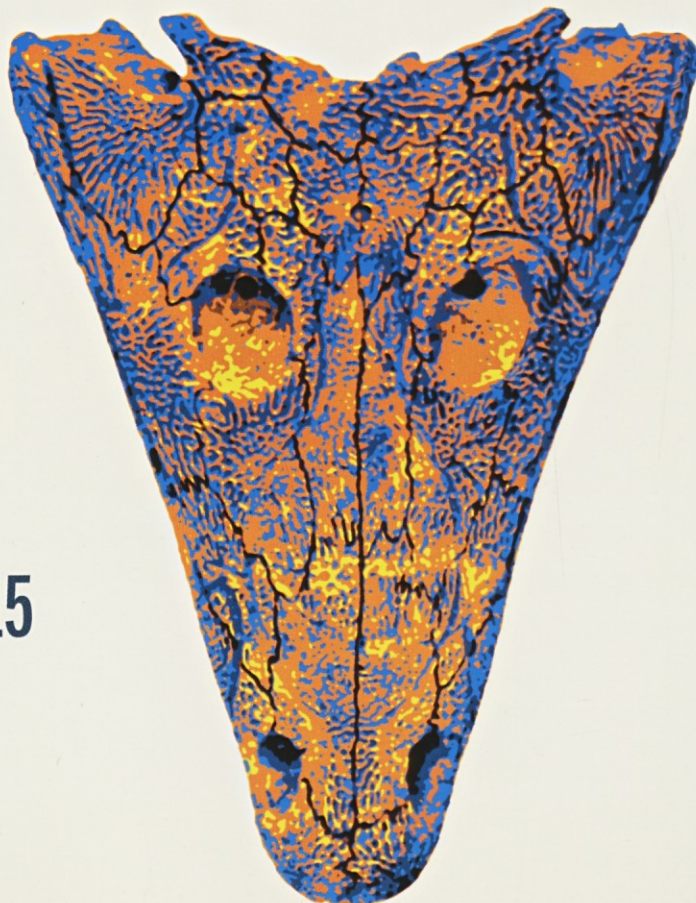
[www.kinodvor.org](http://www.kinodvor.org)

# VIENNALE

*Vienna International Film Festival*

OCTOBER 22–NOVEMBER 5, 2015

[www.viennale.at](http://www.viennale.at)



# ekran

revija za film in televizijo



slika na naslovnici © The Dawn of Technicolor;  
1915-1935 (George Eastman House, 2015)

Ekran letnik LII, oktober-november 2015

Ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije

izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanjo Ivan Nedoh

sofinancira Ministrstvo za kulturo

glavni in odgovorni urednik Ciril Oberstar,

uredništvo Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik,

Bojana Bregar, Andrej Gustinčič, Matic Majcen,

Ivana Novak, Maša Peče, Tina Poglajen, Zoran

Smiljanič, Ana Šturm;

Mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva

lektura Mojca Hudolin

svet revije Zdenko Vrdlovec (predsednik),

Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne,

Polona Petek, Peter Stankovič

oblikovanje Tomaž Perme, Kinetik

tisk Tiskarna Oman, Kranj

marketing info@ekran.si

naročnina celoletna naročnina 25 € + poštnina

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

cena 4,90 €

ISSN 0013-3302

uvodnik

2 **Pomembne obstranskosti** Ciril Oberstar

intervjuji

4 **Pričakovanja so kurba, ki je nočem zadovoljiti** (Jeremy Saulnier) Matic Majcen

8 **O tem se ne govori, adijo!** (Hana Jušič in Sonja Tarokić) Tina Poglajen

festivali

11 **72. Beneški filmski festival** Simon Popek

14 **Festival eksperimentalnega filma in videa 25 FPS** Maša Peče

16 **Sarajevski filmski festival** Ana Šturm

**Saulov sin** Miro Frakić

**Popoln dan** Andrea Petrescu

**Toto and His Sisters** Lilla Puskás

in memoriam

22 **Umetnik more: Wes Craven (1939–2015)** Dejan Ognjanović

stoletnica Technicolorja

25 **Technicolor 1915-1935** Simon Popek

27 **Tri barve: mavrična** Maša Peče

filmska scenografija

32 **Večje od življenja: scenografija Kena Adama** Matic Majcen

iz kinotečnih arhivov

37 **O Petru Nestlerju, O Grčiji** Nil Baskar

kritika

41 **Volčja družina** (Crystal Moselle) Bojana Bregar

43 **Dobrodušni velikan** (Dagur Kári) Ana Šturm

45 **Saulov sin** (Lazslo Némés) Anja Banko

48 **Past** (Brillante Mendoza) Žiga Brdnik

50 **Popoln dan** (Fernando León de Aranoa) Anže Okorn

52 **Pride** (Mathew Warchus) Jasmina Šepetavc

54 **Obisk** (M. Night Shayamalan) Žiga Čamerlik

osebno

55 **Hou Hsiao-hsien osebno** Nace Zavrl

po FSF-ju

57 **Ni vse idilično, kar se sveti** Tina Bernik

59 **Še več filmov, kot je Utrip ljubezni!** Tina Poglajen

61 **Sošolki** Tina Poglajen

film in antropocen

62 **Antropomizanscena** McKenzie Wark

skratka

66 **Person to Person** Bojana Bregar

TV serija

68 **Show Me a Hero** (David Simon, William F. Zorzi) Primož Krašovec

71 **Mr. Robot** (Sam Esmail) Jela Krečič

branje

73 **Film proti spektaklu** (Jean-Louis Comolli) Ciril Oberstar

art kino

76 **Kratek pregled londonske (arthouse) kino scene** Nace Zavrl

arti kino: polemika

78 **Proti eskapizmu** Matic Majcen



# Pomembne obstranskosti

Filmska tehnika je uradna obstranskost filmske teorije in filmske kritike. Medtem ko se vidni postopki tehnologije snemanja redno pojavljajo v kritičnih analizah filmov, sta tehnika in tehnični razvoj prepogosto odsotna. Prav zato ima stota obletnica Technicolorja, ki jo na mnogih festivalih obeležajo s sijajnimi retrospektivami, kljub določenemu fetišizmu to izjemno lastnost, da gledalce vseh vrst opomni na tehniko, sicer nevidno zgodovinsko spremljevalko filmskih umetnin. Spomni celo, kakor v svojem razmisleku o Technicolorjevem barvnem postopku povzema Simon Popek, »da razvoja filmskega jezika ne bi bilo brez razvoja tehnike, še natančneje, da so razvoj filmske sintakse narekovale oziroma omogočale inovacije na tehničnem področju, npr. gibljiva kamera, vse bolj občutljiv filmski trak, *slow in fast motion* ali *off-line* montaža«, še posebej pa seveda vpeljava zvoka in barv.

Ko danes sedimo v kinodvorani, se nam zdijo barve na platnu nekaj samoumevnega. Realnost je barvna, torej je barven tudi film. Barve so postale zapovedane takoj, ko so bile izumljene. In vendar črno-beli film realnosti ni prikazoval brez barv, ampak je iz nje le izluščil njeno črno-belo podobo. Čeprav torej dobro vemo, da svetu barv ni odvzel, temveč ga je le obarval drugače, se nam zdi, da mu nekaj manjka in da ga od barvnega filma loči neprehodna meja. Zato uvedba barve velja za enega pomembnejših mejnikov v zgodovini filma.

Kljub temu poznamo nešteto dokazov, kako zelo tanka je meja med barvnim in črno-belim prikazom sveta, kako zelo nejasna je, kako hitro se je na takšni meji mogoče izgubiti in kako hitro pogled gledalca postane begunec v lastni deželi. Enega najlepših primerov te vrste je izbrskal André Bazin ob filmu *Skrivnost Picasso*: »Kar vprašajte koga, ki si je pravkar ogledal *Skrivnost Picasso*, ali je film črno-bel ali barven. V devetih primerih od desetih vam bodo po kratkem oklevanju odgovorili, da je barven. /.../ V resnici je *Skrivnost Picasso* v materialnem smislu črno-beli film, kopiran na barvni trak, razen in samo takrat, ko platno zavzema Picassovo slikanje. ... Clouzot nas s tem /.../ pripravi, da kot naravno danost sprejmemo, da je svet črno-bel – razen slikanja.« (151)

Režiser je v barvi ohranil le Picassovo slikanje na platno, preostali del filma je prepustil črno-beli. A gledalci so bili prepričani, da je film v celoti barven. Pri tem ne gre toliko za prevaro gledalca, kolikor gre za samoprevaro pogleda, ki hrepeni po barvah in za katerega barve predstavljajo nepogrešljivi realizem filmske podobe. Ta pogled ni brez zgodovine.

Gledalci črno-belih filmov so dolgo hrepeneli po barvah, pričakovali so jih, na njih so se pripravljali z gledanjem koloriranih črno-belih filmov, a sprejeli

jih niso brezpogojno. Fetišizem barv je vnažajšnji konstrukt. Prvim gledalcem pa je bila črno-bela filmska podoba tako samoumevna kot prihod vlaka na železniško postajo, zato so se barvam najprej posmehovali. Smejali so se temu, da so bile igralko videti kot »v zadnjem stadiju škrlatinke« in igralci kot »pečeni purani«, kakor piše Maša Peče v svojem prispevku o Technicolorjevem tribarvnem postopku. Začetne težave z barvami so bile kmalu odpravljene in do zatona postopka je barvna tehnika v filmu postala do te mere samoumevna, da se je ni nihče več zavedal.

Natanko zato – samoumevnost je prvi simptom ideologije – se je francoski filmski teoretik Jean-Louis Comolli, v tem Ekranu je v branju njegova knjiga, s svojim prelomnim tekstom *Tehnika in ideologija* v zgodnjih sedemdesetih odzval na Playnetovo vprašanje, ki je takratno filmskokritičsko srenjo zdramilo iz tehnološke brezbriznosti, kakor da bi bilo postavljeno prvič v zgodovini: »Mar ne bi bilo dobro, da bi vsi, ki delajo s filmom, premislili tudi o ideologiji, proizvedeni z osnovnim tehničnim aparatom (kamero), ki determinira film?« Samoumevnost tehnike je bila vržena s tečajev. V odgovor na to vprašanje je Comolli ponudil nekakšen očrt zgodovine razmerja med tehniko in ideologijo, ki vključuje razmisleke o bližnjem planu, *travellingu*, vpeljavi zvoka, predvsem pa globini polja. Pri tem je opozoril na mnogo

prezrtih stranpoti tehnološkega razvoja in predvsem na mnoge zunajtehnoške – politične, ekonomske in ideološke – vplive na razvoj tehnike, ki so pred tem veljali za obstranske.

Anja Banko ob analizi filma Saulov sin izpostavi, »da je film posnet na 35-mm trak«. – Tudi ta filmski postopek počasi, a vztrajno postaja odvečnost filmskega razvoja. O tem priča podatek, da je bil Saulov sin »na festivalu v Cannesu edini film tekmovalnega programa, ki je bil predvajan s traku«. Nasprotno pa »Némés, sicer učenec šole Bele Tarra, prav v traku vidi še tisto dodatno razsežnost – globino podobe ...«. Podobno je ravnal nedavni *festival 35-mm filma* v Slovenski kinoteki, ki je iz preklica obsoletnosti te tehnike naredil manifest svojega letošnjega obstoja.

Obstranskosti je zapisan še opus »kriminalno spregledanega« nemškega dokumentarista Petra Nestlerja, za katerega paradoksalno velja, da se je skrival vsem pred očmi: v izobraževalnih in didaktičnih programih javnih televizij. Žal sicer natanko v takšnih, kakršnih je danes, z zatonom javne televizije, vse manj. Nestler kljub nekaj retrospektivam na festivalih ostaja »relativno periferna figura celo na tej pol-periferiji evropskega avtorskega dokumentarca«, kakor pravi Nil Baskar. V svojem prispevku skuša v grobem očrtati osnovni zgodovinski in družbeni kontekst Nestlerjevega dela, s

posebnim poudarkom na filmu *O Grčiji*, ki lovi duha nekega preteklega časa, da bi pomotoma ujel današnjega.

Isti paradoks velja za Kena Adama. Zanj je namreč prav tako značilno, da njegovo delo neprestano videvamo, da je vsem na očeh, a zaradi strukturnega mesta, ki ga zavzema filmska scenografija, ostaja neopaženo. Te vrste zapostavljenost v svojem uvodu v članek o Kenu Adamu lepo opredeli Matic Majcen: »Ob vseh režiserjih in igralcih, ki sedijo pred mikrofoni ob premierah novih filmov, prepogosto pozabljamo ostale filmske delavce, ki odločilno zaznamujejo končni videz filmskega dela. Montažerji, scenografi, skladatelji, direktorji fotografije, kostumografi, maskerji in mnogi drugi so tisti, ki se jih najpogosteje spomnimo šele na koncu karier, ko jim začenjajo podeljevati nagrade za življenjsko delo oziroma izjemen prispevek k filmski industriji.«

Filmska kritika v izbrskanju takšnih obstranskosti najdeva pomemben razlog svojega obstoja. Zato ne sme prehitro obupati nad zapostavljenimi zgodovinami, spregledanimi avtorji, obsoletnimi tehnikami, a še manj se sme v tem obupu nekritično predajati novostim.



Intervju Jeremy Saulnier  
Matic Majcen

# Pričakovanja so kurba, ki je nočem zadovoljiti

Ime Jeremyja Saulniera se je v katalogih evropskih filmskih festivalov začelo pojavljati leta 2013, potem ko so v sekciji *Štirinajst dni režiserjev* v Cannesu predstavili njegov drugi film **Otožno razdejanje** (*Blue Ruin*), nizkoprorračunski kriminalni triler z mojstrsko zgrajenim vzdušjem in subtilnim razvojem glavnega lika. V njem je osrednjo vlogo odigral Macon Blair, režiserjev tesni prijatelj in zvesti

filmski sodelavec iz najstniških dni. Letos, dve leti kasneje, se je Saulnier ponovno vrnil v Cannes, a je tokrat prestavil v višjo prestavo. **Zelena soba** (*Green Room*) je film o punk bendu, ki se v zadnjem trenutku domeni za koncert v zakotnem klubu sredi gozda, za katerega se nato izkaže, da gre za neonacistično zbirališče. Ker jim Hitler ni tako zelo pri srcu, jim zaigrajo komad skupine Dead Kennedys *Nazi*

*Punks Fuck Off* in nož v glavo kasneje so mladeniči že ujeti v vrtnec nasilja, v katerem se poskušajo iz temačne kleti na vse kriplje prebiti na prostost. Gre za pravi žanrski *tour de force*, v katerem se je Saulnier prvič znašel v položaju, da je lahko uporabil znana igralska imena, kot so Anton Yeltchin (*Zvezdne steze*), Imogen Poots (*Želja po hitrosti, Takšna pač je*) in Patrick Stewart (iz nekih drugih *Zvezdnih stez*).

Jeremy Saulnier zavoljo svojega postopnega vzpona na filmski sceni velja za močan adut ameriškega avtorskega filma v bližnji in daljni prihodnosti. Vseeno pa ne bi pričakovali, da bo tako temačen in nasilen film o punkerjih in neonacistih, v katerem ne manjka odprtih ran in špricanja krvi, posnela dobrovoljna duša, kakršen je 38-letni Američan. Čeprav je bil v mladosti resnično tudi sam vpleten v punk in hardcore sceno, pa je ta trša stran njegove preteklosti skrita za *babyface* obrazom in šaljivim, otroško navihanim značajem. Pa ne samo to – je tudi oče treh otrok, zato mu skorajda ne bi verjeli, da je prav *Zelena soba* tisti globoko osebni film, ki ga je snoval že dolga leta. Kot pa se izkaže, ta projekt ni samo rezultat nebrzdanih čustev in nostalgčnih spominov, temveč tudi zelo premišljenega etičnega okvira glede prikazovanja nasilja na velikem platnu, kar Saulnierov pristop naredi nekoliko drugačen od primerljivih filmskih kvotokov današnjega časa.

### **Kaj vas je motiviralo, da ste se usmerili v nasilno plat punka in neonacizma?**

Veliko časa sem preživel v svetu punk rocka. Preprosto poznam ta svet. Z lastnimi očmi sem videl nacistične obritoglavce na koncertih. Videl sem pretepe, ki so kar naenkrat izbruhnili. Na takih koncertih je vedno bila prisotna grožnja nasilja. Še bolj ključno pa je bilo to, da sem se 10 let trudil, da bi posnel film na temo obleganja, umeščen v punk rockovski klub, in to v zeleni sobi<sup>1</sup>. Ko sem imel ta nastavek v mislih, je vsa zadeva šla naprej zelo intuitivno, izhajajoč iz dejanj filmskih likov.

### **Čeprav je bil že *Otožno razdejanje* dokaj nasilen film, ste morali biti tukaj zaradi tematike še bolj neizprosni pri prikazovanju nasilja. Ste šli zavestno v to smer?**

V resnici zadeva sploh ni tako nasilna. Število mrtvih v *Zeleni sobi* je nizko. Kot gledalci smo navajeni, da v filmih človeška življenja ne pomenijo kaj

dosti. Ko ljudje v akcijskih filmih množično umirajo, ni nikomur mar. Nobenega čustvenega elementa ni v takšnem umiranju. V tem smislu lahko gledate **Johna Wicka** (2014, Chad Stahelski) – tako kot ga jaz, in mi je všeč – in tam 100 ljudi umre, še preden uspete dodobra pomežikniti z očesom. V mojih filmih boste, nasprotno, ob gledanju umiranja morda bruhali. In to je tudi namen. Še vedno gre za naličeno predstavo za ljubitelje žanra, to vsekakor, a je prisotnega tudi veliko spoštovanja do vsakega izgubljenega življenja. V *Zeleni sobi* boste videli samo eno dejanje nasilja, ki je impulzivno in čustveno. To je tisto prvo. Vse ostalo pa je zelo pragmatično in popolnoma motivirano s strani likov. A tega med gledanjem ne veste, tako da vse skupaj izgleda kot festival prelivanja krvi. Če pa ga boste gledali drugič, boste, upam, prišli do spoznanja, da je vsak rez z mačeto in izstreljeni metek vstavljen v film samo zato, ker je to edini način, da bodo liki lahko preživel.

### **Ampak v vašem portretiranju nasilja v *Zeleni sobi* je tudi kar nekaj humorja, kar pomeni, da nas vabite k užitku pri spremljanju nasilja.**

Zdajle bom malo oportunističen – to se v filmu zgodi samo takrat, kadar se nasilje ne konča s smrtjo. Z masko smo lahko pokazali, da ranjencu z roke visi odrezano zapestje, kadar pa gre za umor, mora biti za tem zelo jasen pripovedni vzrok ali motivacija lika. In to vključuje tudi prizor, v katerem prvič vidite nasilje, kajti to je točka, ko se film obrne, in takrat mora biti to dejanje nagnusno in temačno. Takrat vam nasilje mora vzbuditi nelagodje; če ga ne bi, je vprašanje, ali bi sploh nadaljevali z gledanjem. Morda je res šokantno in brutalno, ampak kadar je cilj ubijanje samo po sebi, se ne usede tako dobro.

### **Zveni, kot da imate zelo tesen odnos s svojimi liki na papirju.**

Zares mi je težko, kadar pišem scenarij, pa mora kdo od mojih likov umreti. Saj je res, da predstavo rad navijem do konca, a mi je vseeno težko. Ko se ti otroci poskušajo igrati akcijske heroje in imajo nasprotnike, ki jim nikakor ne morejo biti kos, jim pustim, da izgubijo. Žalostno je. Nočem, da se to

zgodí, a tako je v resnici. To sprejemam. Definitivno imam rad svoje like. Celó negativce. Poskušam jih razumeti. Vedno se prepričam, da so njihovi motivi pristni.

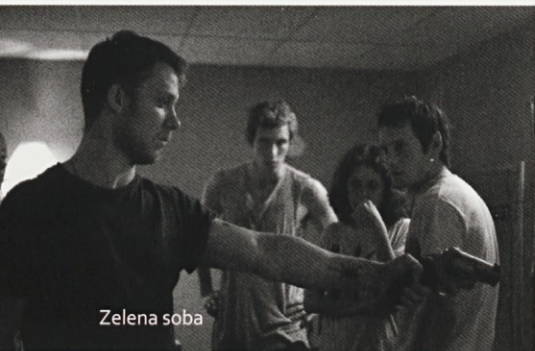
### **V primerjavi z *Otožnim razdejanjem* ste v *Zeleni sobi* stopili v ožje žanrski film. Kako to, da niste ostali v bolj svobodnem, avtorskem pridihu?**

Samo zato, da presenečam samega sebe. Pričakovanja so kurba, ki je nočem zadovoljiti. V *Otožnem razdejanju* sem ciljál na nekaj bolj sodobnega, bolj čustvenega. Zelo sem bil ponosen nase, ko sem končál ta film. To je bilo prvo ustvarjalno delo, za katerim sem lahko stal. Zavedal sem se, da je to tisto, kar želim početi, ali celo bolje od tega. V tem je bila prisotna neka alkimija in zdelo se mi je, da bi bilo zelo nevarno, če bi hotel isto stvar ponoviti še enkrat. Ravno zato sem hotel narediti korak naprej, a predvsem v tehničnem smislu, in se lotiti akcijskega filma. Nisem se želel takoj lotiti studijskega filma, to pa zato, ker sem hotel najprej pogledati v svojo preteklost in jo spraviti ven iz svojega telesa. V *Zeleni sobi* so moje punk rockovske korenine. Moji prijatelji iz najstniških let, s katerimi sem bil v punk skupinah, so isti fantje, s katerimi sem kasneje snemal filme. Tudi takrat je šlo za duh punk rocka – snemanje norih zombijejskih filmov na VHS trak, na ulicah predmestja, za skupine, v katerih smo igrali, skupine, ki smo jih oboževali. Grind metal, hardcore, zmes vsega skupaj in malo zabave. Saj še vedno temelji na zasnovi likov, ampak na višjem nivoju v tehničnem smislu. *Zelena soba* je eno majhno nostalgčno in čustveno potovanje.

### **Koliko je v *Zeleni sobi* citatov drugih žanrskih filmov, najbolj očiten je recimo *Teksaški pokol z motorko*?**

Nekateri elementi so že, recimo mularija v kombiju. Vseeno pa mi je bilo bolj kot takšno citiranje žanrov bistveno dejstvo, da glasbene skupine tako v resnici potujejo. Zares imajo koncerte na tako zakotnih prizoriščih. In če je bilo to res, mi je bilo popolnoma vseeno, če sem s tem tudi citiral druge žanrske filme. Sicer pa *Zelena soba* vidim bolj kot kriminalni triler ali vojni film, ne toliko kot grozljivko. V bistvu gre za majhno vojno. Bajoneti in metki, take stvari.

<sup>1</sup> Zelena soba (*greenroom*) je v angleščini beseda, ki izhaja s konca 17. stoletja in v našem pomenu označuje »zaodreje«. Ime se je po nekaterih špekulacijah uveljavilo zato, ker so ta prostor v tistem času res barvali v zeleno.



### Ali nam dovolite, da *Zelena soba* beremo kot film s političnim sporočilom?

*Zelena soba* ima kup različnih podtonov, a nikoli v teku nastajanja filma nisem hotel, da bi bilo to središče zgodbe. Središče leži na izkušnji, na divji vožnji, ki jo film ponuja. Sem pa definitivno ciljati tudi na to razsežnost. Ne toliko na sam nacizem ali na ultralevičarsko socialistično krilo, ampak bolj na ameriško konservativno, *mainstreamovsko* strukturo moči. Zadeva postane zelo očitna, ko pogledate, kako so sestavljeni odnosi v filmu. Na vrhu je belec, ki ima finančni interes, pod njim pa kup ljudi, ki zgolj razširjajo neko ideologijo ter se trdno oprijemajo prepričanja, za katerega se jim zdi, da je zanj vredno ubijati in umirati. V tem imenu povzročajo ves ta masaker, a se sploh ne borijo za svoj interes. V bistvu nimajo pojma. Ta struktura se nadaljuje še nižje, vse do običajnih ljudi, ki jih ti posamezniki učijo agresije. Bistvo filma je obenem tudi v sporočilu, da so ljudje znotraj, v sebi, praviloma nežni. Če se vrnemo k naši človečnosti, potem imamo možnost, da preživimo.

**Kako podrobno ste se v pripravah na film spustili v raziskave resničnih neonacističnih gibanj?** Veliko smo raziskovali. Posebej pozoren sem bil na to, da nismo referirali na nobeno obstoječo neonacistično skupino. Nočem se znajti na njihovem seznamu. Pri vsem ostalem pa smo bili zelo podrobni. Glede tega denimo, kako delujejo, kako vse skupaj izgleda. Tako ali tako pa jih poznam še iz svojih mlajših dni v 90. letih. Še vedno se jih bojim.

**Ste te raziskave opravljali na terenu?** Večino sem opravil kar prek interneta. Sem pa skavtiral lokacije več mesecev pred snemanjem. Gledali smo naokrog, brali članke. Težko je bilo predvsem najti natanko tako zunanjo lokacijo, kot smo si sprva predstavljali. Izredno težko. Potem smo vendarle našli stavbo, ki je ustrezala tlorisu odra. Ta zunanja lokacija mi je bila izredno pomembna, in sicer zato, ker smo kot gledalci cel film zaprti v prostoru, nato pa imamo na eni točki končno priložnost, da si v vizualnem in pripovednem smislu oddahnemo, da se znajdemo zunaj, na cesti, ob gozdu, pod gorami. Zdi se mi, da lahko tam prav začutiš svež zrak.

**Kakšna je bila reakcija Patricka Stewarta, ko je prebral scenarij?** Patrick je bil pravi blagoslov za *Zelena soba*. Predstavili so nas pri najinem skupnem menedžerskem podjetju Anonymous Content. Rekel mi je, da je videl *Otožno razdejanje* in da mu je bil film všeč. Z Maconom Blairom sva razvila natančno predzgodovino Patrickovega lika. Sam vem veliko o kontekstu, o ozadju mojih likov, razlaganje tega gledalcem pa me ne zanima preveč. Liki se pogovarjajo med sabo in ne z gledalci. Lahko si pozoren na te stvari ali pa jih ignoriraš. Oni delajo, kar delajo, kot režiser se ne bom upočasnil zaradi gledalcev. Patrick pa je to potreboval, preden se je poglobil v svoj lik, in ko sem mu naslednji dan to razložil, je takoj rekel, da je zraven. Na snemanje je nato prišel v zadnjem trenutku. Ves čas snemanja je bil zelo prizemljen, zelo osredotočen. Pred tem me je bilo kar malo strah, da bom dobil nekega *bona fide* holivudskega zvezdnika, potem pa se je izkazalo, da je bilo izjemno enostavno delati z njim.

Je zelo radodarna oseba. Vso igralsko zasedbo smo izbrali na podlagi njihovih sposobnosti, a izkazalo se je, da so vsi po vrsti tudi po značaju super ljudje. To je bila zame zelo pomembna izkušnja.

**Po drugi strani pa, če sem prav slišal, vašega zvestega sodelavca Macona Blaira sploh niste nameravali imeti v tem filmu. Je to res? In od kod se sploh poznata?**

To je res. Poznam ga še iz mladosti. V šoli sem z njegovim mlajšim bratom Willom skupaj hodil na ure telovadbe. On je zdaj avtor glasbe v mojih filmih. Zelo družinsko je vse skupaj. To je bilo še v 80. letih. Macon je bil takrat bolj kolega z mojo sestro kot pa z mano. Skupaj sva odraščala v istem mestecu, šele kasneje pa sva postala tesnejša prijatelja, ko sva spoznala, da hočeva oba ustvarjati filme. Dobila sva sloves fantov iz soseske, ki snemata zombijevske filme. Ves čas sva bila skupaj. Po *Otožnem razdejanju* se mi je – kot sem že prejle rekel – zdelo, da nočem še enkrat ubrati istega tona ali še enkrat posneti podobnega filma, niti nisem našel nobene primerne vloge zanj. Macon je lahko samo glavni igralec, on je zvezda mojih filmov. Pa še malo prestar je bil, da bi igral Pata. Rekel sem mu, da mislim, da zanj ni prostora v tem filmu. On si je potem na lastno pest obril glavo, si dal vrisati nekaj začasnih tetovaž, svastik in orlov. Oblekel se je v filmski lik in se s kamero posnel, kot da bi pošiljal prošnjo za avdicijo. Enkrat mi je potem rekel: »*Mimogrede, poglej tale link na Vimeo.*« Takoj sem ga pogledal in uvidel sem, da ne bi mogel najti boljšega igralca za to vlogo. Na ta način mi je dokazal, da se motim. Vlogo si je zaslužil na staromodni način. Zelo cenim to.

**So bili igralci, ki ste jih izbrali za *Zelena soba*, že prej glasbeniki?** Anton (Yelchin op. a.) in Alia (Shawkat op. a.) sta se oba ukvarjala z glasbo, igrala sta kitaro in bas. Joe Cole, ki igra bobnarja, ni imel nikakršnega glasbenega predznanja. Bil je zelo navdušen in osredotočen. Nekaj časa je sam vadil v Veliki Britaniji, kjer živi. Priletel je k nam v ZDA, imel je nekaj dni z Antonom in Alio, da se je naučil igrati pesmi. Pesmi so bile posnete že prej. Ena je priredba skupine Dead Kennedys, dve pesmi pa sta dejanska komada iz moje mladosti, ki so ju napisali moji prijatelji iz srednje



šole. Zato mi je bilo vse skupaj toliko bolj resnično, ker so bili komadi točno tisti, ki sem jih sam poslušal na tovrstnih koncertih. Callum Turner, ki igra Tigerja, ni nikoli pel, ampak ima že sam po sebi fantastično energijo. V Oregon je priletel noč pred snemanjem, ko smo posneli prvi koncertni performans. Na posnete komade smo premikali ustnice z mimiko. Če vzamem te dejavnike, se je izšlo super.

### **Kako to, da ste za razliko od Otožnega razdejanja tokrat samo režiser, snemalec pa ne?**

V tehničnem smislu bi bilo preveč zame, če bi bil sam za kamero. Ne toliko zaradi akcije, ampak zato, ker gre v tem filmu za skupinsko filmsko igro. V vsakem trenutku moraš v sobi slediti 6 ali 8 ljudem. To je izredno težko. Še posebej zato, ker mora film izgledati lahkotno, intuitivno, spontano, kot vratolomna vožnja. Treba je zajeti vso to energijo in prekrivajoče dialoge. Moraš jih ohraniti nabrite, to je največji izziv. Če z vsakim izmed 6 likov prizor posnameš po dvakrat, boš imel na koncu najmanj 12 posnetkov. Vedel sem, da tega ne bom mogel zajeti, če bom zraven gledal v objektiv. Zame je pogled skozi kamero prostor velike tišine. Zato je bilo *Otožno razdejanje* naravnost popolno za kaj takega, ker je večinoma šlo samo za enega protagonista, in to na samotnih lokacijah, bodisi v avtu ali med hojo v gozdu. Najbolj neposreden način, kako sem lahko to posnel, je bil skozi objektiv. Pri *Zeleni sobi* pa sem moral hkrati skrbeti za toliko stvari – za pitbule, šibrovke, konstrukcijo prizorišča, zato sem že takoj na začetku vedel, da tega filma ne bom snemal sam. Našel sem super direktorja fotografije, ki je bil več kot pripravljen izpolniti moje vizualne zamisli.

### **Iz vaše biografije štrli tudi zanimiv podatek, da ste nekaj časa delali v oglaševanju. Kako punker postane oglaševalec?**

Delo v oglaševanju je bilo koristno, smešno pravzaprav. Delal sem kot asistent produkcije na najnižjem položaju in sem z delom napredoval do snemalca. Izposojali smo si 35-mm kamere pri produkcijah in snemali ponoči. Šef nam je zelo pomagal. Nisem se počutil osebno vpletenega v kreativni proces, ki je imel veliko opraviti s politikom in poslovno kulturo. Morda mi

je to res dalo priložnost v karieri, a me je obenem odbijalo v ustvarjalnem smislu. Z delom v oglaševanju sem lahko plačeval najemnino in ob tem varčeval, a sem bil obenem tudi zelo žejen kreativnega pripovedovanja. Kar sem privarčeval, sem zapravil za produkcijo kratkega filma ali pa sem posnel svojo lastno reklamo in jo šele nato skušal prodati televizijskim postajam. Nekajkrat mi je celo uspelo. Ali pa sem varčeval za celovečerni film. Tako da – pomagalo mi je, da sem se držal nad površjem, a me obenem tudi motiviralo, da sem stremel proti boljšim, večjim stvarim.

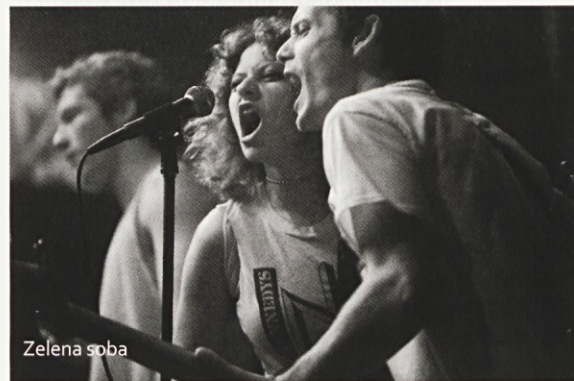
### **Od vaših kratkih filmov pa do prvega prihoda v Cannes z *Otožnim razdejanjem* je minila kar dolga doba, približno desetletje. Kako trnova je bila ta pot, da ste prišli do Cannesa?**

*Zelena soba* je moj drugi film, ki je premiero doživel v Cannesu, kar je krasno. Ampak če pogledam 16 let nazaj, nisem poznal drugega kot neuspeh. Danes v neuspehu vidim samo en nauk: ne odnehaj. Kar nekaj mojih kolegov s filmske šole, ki so bili bolj nadarjeni od mene, se je izpisalo iz šole. Postali so glasbeniki, tehnologi, krajinski slikarji. Karkoli so želeli delati, so naredili, ampak lahko bi bilo bolje. Jaz sem po drugi strani vztrajal. Še naprej mi je spodletavalo. Še naprej sem snemal tiste usrane korporativne videe. Tako da – ravno toliko gre za ambicijo, zagon, kot tudi za potrpežljivost. Postavil sem si zamišljen, povsem arbitraren rok za svoj celovečerni prvenec **Murder Party** (2007). Rekel sem si, »*kmalu bom dopolnil 30 let, zdaj preprosto moram posneti film*«. Napisal sem dve dejanji in ju posnel. Nato sem si vzel odmor, da sem snemal reklame, potem sem se spet vrnil in posnel še tretje dejanje filma. *Murder Party* sem dojel kot relativen uspeh, predvsem zato, ker je bil končan. Samo takrat, ko nekaj končaš, zares vidiš, kako daleč si. Četudi se izkaže za neuspeh. Če grem še bolj nazaj, na newyorški univerzi nikoli nisem posnel diplomskega filma, ker sem zelo dolgo delal na svojem filmu iz 3. letnika. To je bilo še pred digitalnim videom. Takrat je že samo do točke, da si film spravil skozi montažno mizo, od negativa do končne kopije na traku z optičnim zvokom, odpadlo tri četrtine ljudi na

filmski šoli. Ta študijski kratki film iz 3. letnika – naslov je bil **Goldfarb** (1998), šlo je za zombijevo komedijo – na filmskih festivalih ni naredil popolnoma nič. Bil je neuspeh. Ampak meni je bil blizu. Uspel sem ga dokončati. Če človek vztraja, se vsi neuspehi nalagajo drug na drugega. *Otožno razdejanje* je bil rezultat mnogo preveč porazov. Vmes bi se lahko že ukvarjal s čim drugim in bil pri tem srečen, ampak sem se odločil, da bom režiser.

### **Vaše ime zavoljo *Otožnega razdejanja* in *Zelene sobe* postaja vse bolj znano v filmski industriji. Kaj boste storili, če vas recimo pokličejo s kakšnega velikega studia in vam ponudijo režijo superjunaškega spektakla?**

Odvisno. *Bournovo trilogijo* bi sprejel takoj. *Transformerji* pa niso zame. Če gre za resnično, prizemljeno izkušnjo, če gre za ljudi, ki na prizorišču sprejemajo odločitve in jih krasita kolektivna energija in ustvarjalnost, sem takoj zraven. Če pa gre za delo pred zelenim zaslonom, ki ga potem nesejo v računalniško sobo, potem me niti približno ne zanima. Fizičnost punk rocka in hardcora mi je všeč zato, ker gre za isto fizičnost, kot jo imaš pri snemanju filmov, če imaš okrog sebe prave ljudi, prava tveganja. *Zelena soba* sem moral posneti še posebej hitro, kajti vsak dan postajam mehkejši. Sem družinski človek, imam tri hčerke. Zdaj, ko sem ga končal, ga celo jaz sam težko gledam, pa ga na raznih premierah moram – vedno znova. Zdaj sem srečen, da lahko vse to arhiviram. Posnel sem svoj *hardcore* žanrski film. Veselim se, da bom v prihodnosti delal povsem drugačne stvari. Ne vem še, kaj me čaka, ampak vsekakor bo vznemirljivo.



Zelena soba



Intervju Hana Jušić in Sonja Tarokić

Tina Poglajen

# O tem se ne govori, adijo!

Filmi Hane Jušić in Sonje Tarokić so bili med najprepričljivejšimi razlogi za obisk že na letošnjem Kino Otoku, avgusta pa smo si kratki film **Če bi bila hiša dobra, bi jo tudi volk imel** (Da je kuća dobra i vuk bi je imao, 2015) Hane Jušić lahko ogledali tudi na Festivalu Kratkih Kraken v Ljubljani. Hana Jušić in Sonja Tarokić sta prijateljici še iz časov študija, filme pa ustvarjata skupaj in vsaka zase. Medtem ko tisti, ki jih ustvarjata posebej, najpogosteje raziskujejo problematične vidike hrvaške družbe ali tipičnega hrvaškega družinskega življenja, se njuno skupno delo ne more upreti nekakšni objestnosti; odličen primer je film **Pametnjakovički**

(Pametnice, 2010), ki v štiriindvajsetih minutah, spominjajočih na filme Pedra Almodóvarja, svoji junakinji, najboljši prijateljici, konservativni mladi ženski, obravnava z mestoma šokantno mešanico ostre satire in naklonjenosti. Marija (Karla Brbić) s svojim fantom seksa le zato, ker se bo z njim »zagotovo poročila«, vendar Nikolino (Marina Vodeničar), ki je še vedno devica, vseeno opomni, da so se, kar se tega tiče, družbeni nazori spremenili. Nikolina se odloči, da se bo prilagodila duhu časa in spala s Stjepanom (Edhem Husić).

Tako *Pametnjakovički* kot njuni drugi filmi, denimo **Terarij** (2012), **Zimica** (2012)

in *Če bi bila hiša dobra, bi jo tudi volk imel* Hane Jušić ter **Tla pod nogami** (Tlo pod nogama, 2014) Sonje Tarokić, predstavljajo dela samega vrha hrvaške filmske ustvarjalnosti, prikazani pa so bili tudi na prestižnih filmskih festivalih po svetu – denimo v Rotterdamu, Chicagu, Talinu, Linzu in Vilni. Skupno jim je raziskovanje vsakdanjega in na videz banalnega, pa tudi nenavadnih notranjih svetov likov in neobičajnih pogledov na medosebna razmerja. Četudi bi med filmi, ki jih snemata, lahko vlekli vzporednice glede tem, ki jih obravnavata, so slogovno in konceptualno različni kot noč in dan. Sonja Tarokić snema filme, ki temeljijo

na konvencijah realizma, s pripovedmi o vsakdanjih ljudeh, pri katerih lahko izkoristi svoj izostreni čut za najmanjše podrobnosti, filme Hane Jušić pa zaznamujejo idiosinkratičen humor, erotika, nasilje in *camp*, sredstva, s katerimi vztrajno vrta luknje v ideološke temelje družbe in njihova inherentna protislovja. Z režiserkami smo se junija pogovarjali na festivalu Kino Otok v Izoli.

### Kako si razdelita režijsko delo, kadar snemata skupaj?

**Sonja Tarokić:** Načeloma vse počneva skupaj. Mislim, da ni bilo niti ene odločitve, ki je ne bi sprejeli obe. Tema najinega drugega skupnega filma je otroški rojstni dan, kar je pomenilo, da smo imeli na setu ves čas trinajst otrok. Ker sva bili dve, sva se lahko najprej posvetovali, nato pa je ena režirala otroke, druga pa kamero. To je vse skupaj zelo olajšalo, ampak ves čas je šlo samo za organizacijsko porazdelitev, v resnici sva vse premislili skupaj. Obstajajo režijski dvojci, ki si delo razdelijo, ponavadi eden dela na kameri in kadriranju, drugi pa z igralci, midve pa ne. Vse počneva skupaj.

### Hana, vaši filmi so me zelo spominjali na filme Jorgosa Lantimosa, film *Pametnjakovički* pa se mi je zdel kot nekaj, kar bi lahko posnel Almodóvar. Imata še kakšne druge vzornike in vzornice?

**Hana Jušić:** Že nekaj ljudi mi je reklo, da jih moj film spominja na dela Jorgosa Lantimosa in Ulricha Seidla, in vedno si mislim, da je to ogromen kompliment. Morda sem samo neizvirna papiga, a ti filmi se mi zdijo tako izvrstni, da sem vseeno vesela, da mi jih je uspelo vsaj posnemati.

**Sonja Tarokić:** Name so najbrž najbolj vplivali filmi iz sedemdesetih, in to ameriški, v katerih nastopa cel kup likov in opisujejo, kako deluje neka skupnost.

### Pametnjakovički sta precejšnji šovinistki, predvsem glede drugih žensk, ampak vseeno držita skupaj. Predstavljata določen tip žensk?

**Sonja Tarokić:** Navdih zanju sva dobili pri znankah in prijateljicah, s katerimi sva Hana in jaz odraščali, čeprav vsaka zase. Obe sva imeli v otroštvu veliko takih prijateljic.

**Hana Jušić:** In sorodnic.

**Sonja Tarokić:** Točno. Zato sva imeli med pisanjem scenarija v mislih čisto konkretne osebe. Njihova posebnost je ta, da kar naprej govorijo, kot da vedo vse na svetu, da je njihovo življenje povsem urejeno in da poznajo nekakšen pravi način za doseganje sreče. Nikoli ni bilo dvoma o njunem prijateljstvu. Žensko prijateljstvo je univerzalna kategorija.

**Hana Jušić:** Ja. Obe imava korenine v Dalmaciji. Morda zato lahko rečem, da njihova drža spominja na konservativnost: vse je sramotno, še posebej vse, kar je povezano z intimo ali s prikazovanjem intime. Ženske so pogosto zelo urejene, so izzivalno oblečene, a hkrati konservativne v zvezi s spolnostjo. Pri nas se celo reče, po dalmatinsko: »Čuvaj bužu ka' dušu ...«

**Sonja Tarokić:** Ha, ha!

**Hana Jušić:** ... torej, pazi na svojo luknjo kot na svojo dušo. Ko se zgodi nekaj, kar tem konservativnim nazorom ne ustreza, nekaj, kar temu nasprotuje, se to v družbi nekako spregleda in življenje teče dalje, kot da se ni nič zgodilo. Zato sva hoteli, da se Stjepan v *Pametnjakovičkih* po Nikolini polula: da pokaževa, kako imajo take ženske te stvari navado pozabiti. Delajo se, kot da se to ni zgodilo: »O tem se ne govori, adijo!«

**Sonja Tarokić:** Ko sva pisali dialoge, je imela vsaka od naju v mislih svoje konkretne ljudi, in to je bilo zelo zabavno: »Potem ona reče to, in ona odgovori to in to ...,« kot pri teh ljudeh iz najinih življenj. Zame sta bili glaven vir navdiha dve sestri, prijateljici iz otroštva. V filmu Marija in Nikolina nista sestri, a je njuna povezanost podobna sestrski, skupaj držita. Skupaj sta močni, ustvarita bojno linijo, in proti njima ne moreš nič. Po drugi strani je bilo tema sestrama vedno, vedno pomembno, da sta dami. Ta element sta pri sebi tako povzdigovali in s tem posiljevali okolico, da sem bila jaz ob njiju videti zelo ne-damska. Ko sem odraščala, se mi je zdelo neverjetno, koliko dekletom okrog mene se zdi potrebno vzpostavljati takšen zid, in to, da morajo na ta način fante kar naprej postavljati na njihovo mesto. V vsaki komunikaciji z moškimi morajo vzpostaviti moški in ženski pol: »Oprosti, ti si moški, jaz pa to delam



Če bi bila hiša dobra, bi jo tudi volk imel



Pametnjakovički

tako, ker sem damica ... mene tega ne moreš spraševati, to me žali.« Kup punc iz mojega razreda je bilo takšnih. Ko si se pogovarjal z njimi, so te hitro postavile na svoje mesto. Vedno so določile, kam spadaš. Z njimi se na določen način ni dalo pogovarjati. To sem hotela prenesti v film.

### Upodabljanje žensk in ženskih prijateljstev je v zahodnih medijih že nekaj časa zelo aktualna tema, predvsem v zvezi z ameriškim TV-serijami, kot so na primer *Punce* (Girls, HBO, 2012–). Kako relevantni se vama zdijo ti prikazi za naš prostor?

**Hana Jušić:** Težko rečem, ker se meni zdi serija *Punce* nekaj najhujšega, kar obstaja na svetu. Mislim, da gre za nekaj zelo ... Pravzaprav res ne vem, kakšen smisel ima ta serija. Način, na kakršnega prikazujejo prijateljstva glavnih junakinj, ženske spet getoizira. Klišejski je ... V tej seriji je vse tisto, kar bi hotela popraviti glede razumevanja žensk, pojmovanja žensk, ki se spet in spet pojavlja. *Punce* te predsodke še utrjujejo. So kot *Seks v mestu* (Sex and the City, 1998–2004), le da so dekleta malo manj lepa. Mislim, da o teh stvareh ni treba govoriti tako, da



Tla pod nogami

jih postavljaj v geto. Ne vem, v čem naj bi se žensko prijateljstvo razlikovalo od moškega ali kakršnega koli drugega prijateljstva.

### Kako pa je s prikazi žensk v hrvaškem filmu?

**Hana Jušić:** Mene je zelo motilo, da so bili še do pred nekaj leti ženski liki v hrvaških filmih čisto prazni. To niso bili ljudje, ampak nekakšne funkcije. Dober primer je denimo film *Rondo* (1966, Zvonimir Berković), ki se mi zdi grozno mizogin. Ubožica, ki v njem nastopa, je kot nekakšna marioneta med obema moškima, kot šahovski kmet. Poleg tega so ženske v naših filmih pogosto nastopale izključno kot okras – to je bilo to. Zato sem zelo vesela, da so se pojavile ženske avtorice, vendar me veseli tudi to, da nekateri moški ustvarjalci hrvaškega filma v zadnjem času ustvarjajo zelo zanimive ženske like.

**Sonja Tarokić:** Strinjam se, vendar mislim, da je pri tej temi vedno treba biti previden z besedami in kategorizacijami. V principu se mi zdi – ti si rekla *Rondo*, ki je klasika, če govorimo o sodobnih hrvaških filmih –, da se pomanjkljivosti mnogih hrvaških filmov ne tičejo le ženskih likov, ampak njihovih likov na splošno. Izgradnja lika je nekaj, čemur bi se morali veliko bolj posvetiti in tako napredovati predvsem v scenarističnem smislu. Zdaj, ko se pojavlja čedalje več ženskih režiserk, to najbrž avtomatično pomeni, da bo situacija boljša, saj ti je, če si ženska, najbrž bližje ženski lik, lažje ga boš napisala kompleksno. A tu moramo biti spet previdni, ker ...

**Hana Jušić:** ... so nekateri režiserji, na primer Dalibor Matanić, ki so moški, a znajo vseeno napisati močne ženske like.

**Sonja Tarokić:** Tako je, ja. In spet se mi zdi, da je to vprašanje ženskih likov po svoje problematično – ko so se za naju s Hano na Hrvaškem začeli zanimati mediji, so o tem vedno spraševali naju. Zato, ker sva ženski. Na akademiji sem snemala filme z ženskimi liki, zato so mi profesorji rekli: »Aha, ti delaš ženske filme, z ženskami,« moj kolega, moški, pa je tudi posnel film z žensko v glavni vlogi. Vedno sem se spraševala, zakaj njemu ne rečejo, da snema ženske filme.

### Kaj šele, da bi moškim, ki snemajo filme, v katerih nastopajo moški, rekli, da snemajo moške filme.

**Sonja Tarokić:** Kaj šele to! Vendar mislim, da v resnici sploh ne gre več za tako drugačno senzibilnost. Skoraj vedno gre za nekakšne drame z ženskimi liki v glavnih vlogah, to ni več filmski modernizem, ki bi temeljil na moško-ženskem simbolizmu ter svet dojemal in prikazoval izključno skozenj. Tisti filmi so tudi imeli ženske za glavne like, a šlo je za povsem drug čas. Tudi na splošno se mi zdi, da se je zelo zanimivo vprašati, kako pristopiti k vprašanju ženskih protagonistk, kaj to zares pomeni, koliko je simbolično, koliko pomene v vse to vpisujemo naknadno in tako naprej.

**Hana Jušić:** Ko že omenjaš modernizem: meni se zdi, da gre v Antonionijevih filmih vedno za nekakšno nezemeljsko lepoto, zgolj za videz ženske, in tudi njegova tako

imenovana poetičnost temelji zgolj na tem.

**Sonja Tarokić:** Res je, pri modernizmu definitivno gre za tak simbolizem. Ženska je bila nekaj čisto drugačnega kot v današnjih filmih ...

**Hana Jušić:** Bila je popolnoma objektivirana, pogledjte Monico Vitti.

### V svojih filmih, ki jih delata posebej, se obe ukvarjata z družinami – kako pa je z reprezentacijami teh?

**Sonja Tarokić:** To ne velja samo za film, ampak tudi za televizijo in nasploh kakršne koli prikaze družine: vedno so malo disfunkcionalne, ampak zelo pristne. Torej: pristne, glasne in disfunkcionalne.

**Hana Jušić:** Pri novejših serijah in filmih, v katerih nastopajo urbane družine, jih pogosto muči odtujenost, vsi si med seboj lažejo in se varajo, nič več zaupanja ni ...

**Sonja Tarokić:** Ja, prav imaš. Veliko teh filmov je postavljenih v Zagreb, ki predstavlja vse strahote urbanega življenja, moški so na kokainu in imajo skrivna razmerja s tajnicami.

**Hana Jušić:** Ha, ha!

**Sonja Tarokić:** Mislim, da sva s Hano osebi, ki se s tem preprosto ne moreta poistovetiti. Ko gledam te stvari, si rečem: »Lepo vas prosim, pa kdo tako živi!? Ste odtujeni? Torej se usedite in pogovorite! ...«

**Hana Jušić:** Mislim, da so to prevzeli iz ameriških filmov.

**Sonja Tarokić:** Ja, urbana odtujenost ...

**Hana Jušić:** ... in to v našem miniaturnem, na pol ruralnem mestu.

**Sonja Tarokić:** Vse to so samo konstrukcije.



festivali  
Simon Popček

11. minut

72. Beneški filmski festival, 2.–12. september 2015

# Benetke 2015

Z Benetkami je zadnja leta križ: odkar je Alberto Barbera od Marca Muellerja v programskem pogledu nasledil najstarejši festival na svetu (ki je obenem infrastrukturno najbolj kriminalno podhranjen), so se že pregovorno ozka programska okna pričela še ožiti. Samostojni sekciji *Dnevi avtorjev* in *Teden dni kritike* tradicionalno ne uspeta ponuditi vidnejših presežkov »mladega« filma, zdaj pa je Barbera povsem zanemaril (da ne rečemo opustošil) še *Horizonte*, ki so ob tekmovalni sekciji pod Muellerjem ponujali najboljši in najvitalnejši program festivala. Pod Barbero *Horizonti* zdaj očitno stagnirajo, programsko niso profilirani, postajajo

približek canskemu *Posebnemu pogledu*, nekakšna tolažilna sekcija za vse interesne skupine (producente, distributerje, nacionalne sklade), ki si želijo priti na festival po principu »važno je sodelovati, ne zmagati«. Tam se potem znajdejo povечini blede, nekonfliktni filmi, ki naj bi bili za konkurenco bodisi preveč eksotični bodisi premalo kakovostni, vendar festivalu ponujajo tisto geografsko raznolikost, ki se je v principu nihče ne brani. Kvotam je, kot kaže, treba zadostiti.

V praksi to pomeni, da Benetke danes vse stavijo na tekmovalni program, tistih dvajset filmov, ki naj bi predstavljali

najboljše od najboljšega. To se je lani čisto lepo izšlo, malo manj pa letos, ko smo prvo polovico dihali na škrge in se spraševali, kje so dobri filmi. Izkazalo se je, da so se skrivali med režiserji-veterani, ki jih je festival prikazal v drugi polovici, še več, nekateri najboljši filmi so se odkrito spogledovali z eksperimentalno formo ali filmskim esejem, na primer zelo osebni **Pasje srce** (Heart of a Dog, 2015) glasbenice in vizualne umetnice Laurie Anderson, v katerem govori o svojem nedavno umrlem psu, post-9/11 New Yorku, Louju Reedu in seveda o sebi, odnosu do življenja, pripovedovanja zgodb, smrti. Ne čudi torej, da Andersonova citira Nietzscheja, Wittgensteina in

David Foster Wallacea. *Pasje srce* je eterično, kompleksno prepleteno delo, kjer gledalca vodi avtoričin *staccato* off-glas, ki za svoje dobro malce pretirano hlino poetičnost za vsako ceno, čeprav so v kontekstu skrajno intimne izpovedi njene intence razumljive.

Nič manj esejistično razpoložen in celo duhovit je v **Frankofoniji** (Francofonia, 2015) Aleksandr Sokurov. Napoved novega Rusovega filma je bila kar malce manipulativna; *trailerji* so sugerirali herojsko zgodbo o dveh pogumnih posameznikih, ki sta se kljub ideološkim razhajanjem zaštekala in med drugo svetovno vojno rešila umetniško dediščino evropske civilizacije. *Frankofonija* res vsebuje tudi to znamenito zgodbo, toda film je veliko več kot pripoved o direktorju Louvra Jacquesu Jaujardu in grofu Wolff-Metternichu, nacističnem oficirju, ki je bil pooblaščen tako za zaščito umetniških del na okupiranih ozemljih kot za naknadni transport mojstrov in

osrčje Tretjega rajha. Zgodba je znana, Jaujard je prenos večine dragocenih del iz Louvra v francosko provinco ukazal že leta 1938; čez čas so jih vrnil v Pariz, po nacističnem napadu na Poljsko pa so vse skupaj znova preselili na dobro skrite lokacije 300 kilometrov od prestolnice. Teh velikih del svetovne umetnosti Wolff-Metternich očitno ni imel srca ukrasti francoskemu narodu, zato so ga leta 1942 zaradi zavlačevanja odpoklicali, no, Sokurova ta zgodba zanima le v obrisih. *Frankofonija* je v resnici meditativni esej na temo neločljive povezanosti umetnosti in naroda, ki ga bomo postavili ob bok režiserjevi odi Ermitažu, **Ruskemu zakladu** (Russkij Kovcheg, 2002, Aleksandr Sokurov), medtem ko je novi film psevdodokumentarec o odnosu do umetnosti ter rekviev za vsemi artefakti, ki so bili uničeni v tisočletnih vojnah. Sokurov, ki ga malce baše pretirana metaforika (kot antipod ogroženi umetnosti postavi lastno skypanje z ladijskim kapitanom, čigar tovor je v viharju ogrožen), se ne ustavi na tej točki in gre dalje, za svoj sloves je presenetljivo igriv in duhovit, v kontekst postavi naravo ropanja umetnin ob vojaških zmagoslavjih, iz lika Napoleona kot imperatorja in lovca na (vzhodnjaško) umetnost celo ustvari malo *screwball* bravuro, medtem ko brez dlake na jeziku obsodi vichyjevsko Francijo in neodločnost francoskega upora proti okupatorju. Zanimivo bo spremljati reakcijo Francozov; *Frankofonija* (uradno gre za francosko-nemško koprodukcijo in z Rusijo nima nič) po eni strani slavi njihovo kulturo, po drugi se posmehuje njihovi medvojni strahopetnosti.

Še en film evropskega veterana, ki se prosto sprehaja med formami in ki ga je žirija spregledala, se imenuje **Zadnji dan Jicaka Rabina** (Rabin, the Last Day, 2015), podpisal ga je Amos Gitai. Ko je judovski desničarski skrajnež 4. novembra 1995 po političnem shodu v Tel Avivu ubil izraelskega premiera Jicaka Rabina, so se sesule ideje o (pogojnem) sožitju med Izraelci in Palestinci. Rabin, ki je z zunanjim ministrom Šimonom Perezom pred tem v Oslu podpisal zgodovinski sporazum, ki naj bi palestinski strani omogočal več avtonomije, je bil od podpisa

dokumenta tarča silovitih kritik med konservativci in verskimi skrajneži, svoja prepričanja in politične ideale pa je nazadnje plačal z življenjem. Dvajset let po usodnih dogodkih je Gitai, eden najbolj glasnih in elokventnih kritikov izraelske okupacijske politike, posnel hibridno elegijo in opomnik, dramatisirani dokumentarec, v katerem je uspešno združil arhivske posnetke, novinarska poročila in inscenirane rekonstrukcije dogodkov, predvsem zaslišanja posebne komisije, ki pa ni preiskovala povodov za atentat in morebitno zaroto, temveč razloge za kriminalno nekompetentno sodelovanje varnostne službe, ki je med drugim morilcu omogočila približanje na par korakov. *Rabin* predstavlja veliko vrnitev Gitaija, ki je po desetletju iskanja svoj glas znova našel v veliki nacionalni tragediji. Verjetno ga bodo primerjali s Stonovim **JFK** (Oliver Stone, 1991), čeprav sta filma tako v zasnovi kot izvedbi hudo različna. Če namreč rečemo, da je *Rabin* dokudrama v najlepšem smislu besede, je to v razlogom, Gitai naj bi tudi v insceniranih prizorih do besede natančno sledil uradnim transkriptom ter zavračal kakršno koli emotivno dramatisacijo dogodkov. *Rabin* ne ponuja reinterpretacije dogodkov tik pred atentatom in po njem, temveč rekonstrukcijo dejstev; o avtentičnosti lahko bržkone dvomimo samo v nekaj instancah, ko Gitai v prizorih z radikalnimi desničarji in pozivanju k Rabinovemu pogromu akterje prikazuje kot blodne interprete Toraha.

Pred nagrajenimi filmi naj omenim še četrti film nenagrajenega veterana, **11 minut** (2015) poljskega maestra Jerzyja Skolimowskega, ki bi lahko sestavljal popoln filmski dvojček z dokumentarcem **De Palma** (2015), filmskim portretom, ki sta ga z naslednikom Hitchcockovih pripovednih in vizualnih principov posnela Noah Baumbach in Jake Paltrow. Film Skolimowskega izgleda sveže, poletno, dinamično in igrivo, predvsem bi tovrsten film prej pripisali nadebudnemu 27-letniku kot 77-letnemu veteranu. Kje je povezava med filmoma? Ko Brian De Palma govori o vizualni operatičnosti, znamenitih *travellingih* in dolgotrajnem



Frankofonija

grajenju suspenza, ki vodi do klimaksa in brez katerega skoraj ni njegovega filma, seveda citira Hitchcocka, ki je v dolgotrajnem *pettingu* vedno videl večji dramski potencial kot v spektakularnem finalu. Tudi slednjih je v Hitchkevem opusu kar nekaj, naravnost spektakularnega pa najdemo v *11 minutah*, briljantni sestavljanke, ki bi se v realnem času (tako trdi Skolimowski) odvila v navedenem časovnem okviru in kjer se usode kopice junakov združijo v neverjetno koreografirani sekvenci, ki bi jo Skolimowskemu zavidal sam De Palma. *11 minut* nima »globine« ali sporočilnosti, je čistokrvna slogovna eksploatacija, ki pa je tako virtuožno zrežirana, da jemlje dih. Gledalcu hitro postane jasno, da se bodo zgodbe sprehajalke psa, uličnega prodajalca hrenovk, motoriziranega kurirja, delavca na visečem odru, ljubosumnega moža in filmskega režiserja, ki v hotelski sobi na intimni *casting* seansi zapeljuje blondinko, na nekem mestu združile. Ampak v tem ni poanta, temveč v režijski samozavesti in stilistični briljanci, ki je v sodobnem filmu tako rekoč izumrla komponenta, še posebej med evropskimi režiserji. *11 minut* ni nič več in nič manj kot one-joke-film, delo z izvrstno in perfektno realizirano idejo. Včasih je to več kot dovolj.

Pokomentirajmo še odločitve žirije, ki ji je predsedoval Alfonso Cuaron; bile so najmanj kontroverzne, če ne šokantne, vsaj za podpisanega, ki je v zmagovalnem filmu **Z distance** (Desde allá, 2015) venezuelskega režiserja Lorenza Vigasa videl zgolj še en primer preračunljivega festivalskega filma, s kakršnimi po navadi pretirava Cannes. To je že kar

»klasični« primer južnoameriške minimalistične kuriozitet, polne odvrtnih, manipulativnih likov, katerih dejanja se iztečejo v kriminalko s ciničnim koncem. Za Armanda, premožnega slehernika v srednjih letih, se zdi, da uživa v opazovanju mladih fantov, no, možakar ima svojo agendo; postopoma se spoprijatelji z atraktivnim mladeničem iz ulične tolpe, podkupuje ga z denarjem, mu piha na dušo, postane njegov neformalni zaščitnik, vse v nameri, da bi vročeglavega mulca zmanipuliral v kriminalno dejanje.

Na drugi strani emocionalnega spektra se giblje **Anomalisa** (2015), dobitnik velike nagrade žirije, novi film Charlieja Kaufmana in animatorja Duka Johnsona, ki temelji na stop-motion animacijski tehniki in govori o »univerzalnih« temah individualnosti, človeških odnosov, ljubezni, družine, razumevanja. Glede na njune ambicije me je film pustil precej hladnega, tudi zato, ker to počneta po principu »suhe«, minimalistične komedije. To je zgodba o Michaelu, guruju povečevanja prodaje, ki se kot govornik znajde na kongresu v Cincinnatiju, kjer v hotelski sobi, sesut, z dolgočasen in utrujen od žene in sina, sreča mlado Liso, ki se mu v svetu pomanjkanja individualnih distinkcij zdi nekaj povsem drugačnega. *Anomalisa* se mi je zdela vse prej kot izvirna ali ganljiva; štos filma je (tudi) v njegovem videzu in dizajnu, animirani liki izgledajo popolno, še več, kot robotske lutke, še več, vsi (z izjemo Michaela) govorijo z istim (moškim) glasom, tako ženske kot moški, oh, in vsi so uniformirani ter industrijsko štancani, z izjemo Lise, dekleta z

brazgotino, mlade marginalke, ki takoj pritegne Michaelovo pozornost in mu vrne vero v človečnost.

Argentinec Pablo Trapero, dobitnik nagrade za najboljšega režiserja, je star znanec festivalov; **Klan** (El Clan, 2015) je bizarna kriminalna drama, posneta po resničnih dogodkih. Odvija se v prvi polovici osemdesetih let, ko je družina Pucillo v predmestjih prestolnice več let tako rekoč pred očmi sosedov ugrabljala vidne (in premožne) predstavnike argentinske družbe. Posle je vodil ostareli patriarh Arquimedes, njegovi pomočniki pa niso bili zgolj somišljeniki, temveč (in v tem je perverzija) skoraj vsi člani ožje družine, vključno z ženo in obema mladoletnima sinovoma. Trapero je že dolgo tega zapustil neodvisne vode argentinskega nizkoproročnega filma, zdaj njegove filme med drugim koproducira Almodovarjev El Deseo, inspirira pa ga Scorsese, še posebej očitno **Dobri fantje** (Goodfellas, 1990). *Klan* je dinamično zmontiran in z glasnim pop soundtrackom nabit »družinski triler«, ki bi imel v angleško govoreči različici dober komercialni potencial.



Pasje srce



Zadnji dnevi Jicaka Rabina



festivali  
Maša Peče

Festival eksperimentalnega filma in videa 25 FPS, 24.–27. september

# 25 FPS: materija digitalnega / doba zorenja

Strnjeno gledanje filmskih eksperimentov je privilegij; senzorični užitek, transformacija, razpiranje možnosti filma in percepcije, predvsem pa izkustvo svobode. Tista prva svoboda, osvoboditev od zadušljive hegemonije narativa, je lastna eksperimentalnemu filmu kot takemu in torej privilegij vsakršne temu posvečene projekcije, retrospektive, festivala. Potem je tu svoboda fetišistične naslade, užitka v filmu, v filmskem traku, v večini in umetnosti filmske projekcije. Ta je na mednarodnem festivalu eksperimentalnega filma in videa 25 FPS (tj. 25 sličic na sekundo, ne četrto stoletja festivalske dejavnosti) v Zagrebu zlasti provenienca paradnih konjev festivala, programskih sekcij »Ode filmu« (antološke uverture v

sklope tekmovalnega programa) in »Žirija predstavlja« (*carte blanche* izbranim filmskim avtorjem, kuratorjem, zgodovinarjem), v katerih se vsako leto zvrstijo mejniki in mojstrovine filmske avantgarde, eksperimentale, neodvisnega podzemlja: od Hansa Richterja in Germaine Dulac, prek Michaela Snowa in Hollisa Framptona, do Stana Brakhagea, vselej Stana Brakhagea.<sup>1</sup>

Letos so iz Arhiva ameriške filmske akademije (Academy Film Archive) v Los Angelesu priromala redko

<sup>1</sup> Leto 2013 je ponudilo učne ure strukturalnega filma, **Valovno dolžino** (Wavelength, 1967) Michaela Snowa, najprej kot film, nato kot serijo diapozitivov (*Slidlength*), in film **Zornova Lemma** (Zorns Lemma, 1970) Hollisa Framptona. Leto poprej se je v

predvajana dela teh pionirk in pionirjev, velikanov in velikank filmske eksperimentale. Žirant Mark Toscano, zgodovinar, kustos in arhivar, je dela sam restavriral in pospremil projekcijo z njihovimi osebnimi zgodovinami. Glavnina Toscanove pozornosti je šla avtoricam; Chick Strand (**Waterfall**, 1967), Suzan Pitt (**Crocus**, 1971), Dana Plays (**Grain Graphics**, 1978), Kathy Rose (**Mirror People**, 1974), Daine Krumins s Kristusom v filmu **The Divine Miracle** (1973). A tudi filmi moških avtorjev niso manjkali: **My Little**

zavest vžgal trojček 16- in 35-mm *split-screen* projekcij ob telesni in zvočni navzočnosti obeh filmskih projektorjev v kinodvorani: **Berlin Horse** (1970) Malcoma Le Gricea, **The Georgetown Loop** (1995) Kena Jacobsa in **Never a Foot Too Far, Even** (2012) Daichija Saita.



The Exquisite Corpse

Lightkeeping

**Baby** (1986) Deana Sniderja s Chuckom Norrisom, **Penny Bright & Jimmy Witherspoon** (1967) Roberta Nelsona, v primerjavi z Nelsonovo muzikalčno satiro rasističnih stereotipov **Oh Dem Watermelons** (1965) minimalističen in prežet z mnogimi bolj zloveščim nelagodjem, **Throbs** (1972) Freda Wordena s svojo psihedelično asociativno gimnastiko, Brakhageov **Eye Myth** (1967) ter njegovi pozni deli **Night Mulch** in **Very** (oba 2001).

Materiji filma je bil lani posvečen monumentalen projekcijski dogodek, predavanje in performans Petra Kubelke *Monument Film*, sestavljen iz Kubelkovih filmov **Arnulf Rainer** (1960) in zrcalne preslikave **Antiphon** (2012). Filma sestavljajo štirje elementi: svetloba, tema, zvok in tišina. Kar je bilo v prvem črno, je v drugem belo, in enako je z zvokom. Kubelkov »zadnji testament filmskemu mediju« je projekcija prvega filma, za njim drugega, nato dvojna projekcija, pri kateri sta filma predvajana vzporedno, na platnu drug ob drugem, nazadnje se snopa projektorjev združita in filma gledamo v superimpoziciji. *Monument Film* je, kot pravi Kubelka, odziv na »sovržni prevzem« filmske tehnologije s strani digitalnih medijev, »zadnji klic k vztrajnemu odporu«. In tudi letos je prapor tega odpora ponese velikan avstrijske eksperimentale, Peter Tscherkassky. Najnovejše rokodelstvo iz avtorjeve temnice, **The Exquisite Corpse** (2015), je tokrat reformulacija žanrov erotičnega in zgodnjega nudističnega filma. Zgovoren naslov pa s priredbo imena priljubljene igre nadrealistov *cadavre exquis* (čudovito truplo) aluzija filmskega telesa, materije, traku, ki postaja truplo. »To je moj osebni odziv na postopno izginevanje klasičnega filma, na neizbežno izgubo filmskega traku, ki ga izpodrivajo digitalno proizvedene gibljive slike, ustvarjene z računalnikom,« uvede Tscherkassky svoje kino-predavanje z

naslovom *Strictly Handmade*, v katerem demonstrira precizno metodo svojih strogo ročno izdelanih filmov.

A tudi striktnost je svojevrstno polje svobode; optimistične svobode rigorozne doslednosti in kritičnih razmejitev namesto defetističnega posploševanja. V eksperimentalnem kontekstu, ki vsakič znova potrjuje, da je film še kako živ, postane (sicer upravičeno) jadikovanje spričo digitalizacije in »smrti filma« – prevladujočega diskurza klasičnega narativnega filma – brezpredmetno in jalovo. Dihotomna mantra analogno-digitalno se hitro izkaže za površno (kam po njej sodi analogni video?). Ne le da je fotokemični film še živ. Digitalno tu ni zgolj mrtvo truplo tržnega utilitarizma.

Ob festivalnem gledanju se pogosto izkristalizira kakšna ponavljajoča se tendenca, sinhroniciteta med avtorji in njihovimi deli. In tokrat se je odvila prav v polju digitalnega. Lahko bi ji rekli – morda šele v zametku, v nekaj utrinkih, a zato nič manj osupljivo – dozorevanje digitalnega. Namesto cenene, dostopnega orodja dobiva digitalno lastno avtonomijo, povsem drug pomen in vrednostno oznako. Namesto postprodukcijske manipulacije z učinki stopa v ospredje eksperimentiranje s samo materijo digitalnega. Tako kot filmski aparat (filmski trak, kamera) lahko tudi digitalni aparat (videodatoteka, kodek, piksel) preneha biti zgolj medij in postaja partner v ustvarjalnem procesu, včasih do te mere, da se kot nekakšen »duh v stroju« povsem osvobodi avtorjevega nadzora.

Julien Maire je v uvodnem performativnem predavanju *Open Core*, humorni obdukciji medijske tehnologije v duhu Jacquesa Tatija in po zgledu javnih anatomskih lekcij Evrope 16. stoletja, seciral videokamero, od katere je nazadnje ostal le svetlobni

senzor. Ker je bil ta še vedno povezan z videoprojektorjem, se je – morda ne na filmu, vsekakor pa na platnu – odvila spreminjajoča se, gibljiva slika. Ko se je senzorja lotil s šivanko, so se na sliki pokazale presvetljene praske. Kaj drugega je to kot nikoli obstoječ, toda zaznan, viden ekvivalent klasičnega filma brez kamere, praskanja neposredno na filmski trak? Belgijski avtor Elias Heuinck je za svoj film **Lightkeeping** (2015) sestavil posebno snemalno napravo (digitalno kamero je povezal z laserskim senzorjem), ki slike ne zabeleži v celoti in v delcu sekunde, pač pa jo gradi, piksel za pikselom, od zgornjega levega do spodnjega desnega kota izbranega kadra, za kar potrebuje najmanj štiri dni, lahko tudi štiri tedne. Kamera za vsak piksel v prostor izstreli laserski žarek, ki se odbije od prvega objekta in zabeleži prostorsko globino. »Če je običajna kamera temnica, ki ujame svetlobo, je ta kamera prej podobna svetilniku.« Toda tako nastala črno-bela slika ne sestoji več iz svetlobe, pač pa iz razdalje, je nekakšna čista konkretizacija Snowove *Valovne dolžine*. José Miguel Biscaya pa je za svoj kratki film **#47** (2014) z digitalno kamero najprej napravil nekaj panoramskih posnetkov naravne krajine, nato pa posamične izseke videodatotek načrtno spreminjal, jih kvaril, jim škodil. Tehnike obdelave posnetkov so kombinacija »hekanja« MPEG informacij in načrtnih napak v nastavitvah kodiranja. Medtem ko podatki propadajo in se pretvarjajo, se računalnik neumorno trudi zakrpati vrzeli in tako ustvarja novo sliko, ki sicer razpada, se trga, staplja, pa vendar je slika. Pokrajina, ki jo vidimo, interpretacija pokrajine s pomočjo računalniških algoritmov, je svet, kjer se luna staplja z gozdovi, kjer se barve utekočinjajo in na obzorju zveajo podatkovne luknje. »Videz filma še ni zadovoljiv, lahko bi bil boljši,« pristavita oba avtorja. Seveda, eksperiment še ni končan. Moj privilegij je, da ga vidim v procesu, na delu. Njegova moč ni v tem, kar daje videti, pač pa v tem, da daje misliti.



festivali  
Ana Sturm

fotografije Ana Sturm

Sarajevski filmski festival, 14.–22. avgust 2015

# Talents Sarajevo: dnevniški zapisi

Pogled se ustavi na zaslonu mobija. Petek, 14. avgust, 01:42. Kovček še vedno prazen leži sredi sobe. Predvideni odhod je ob 05:30. Res bi se morala vsaj malo naspiti. Google pravi, da je do Sarajeva dobrih sedem ur vožnje. Na poti poberem še Blaža in Leva. V avtu vlada dremava tišina. Sonce počasi vzhaja izza zelenih gričev. Višje je, živahnjša postaja debata, ki poživi tudi monotono betonsko ravnino, po

kateri se peljemo. Po treh urah spanja in petih urah vožnje nivo adrenalina še vedno narašča. Mejo prestopimo pri Slavonskem brodu. To bo moj prvi Sarajevski filmski festival.

Skupaj s producentko Barbaro Daljavec, direktorjem fotografije Levom Predanom Kowarskim in sedemdesetimi drugimi režiserji, igralci, scenaristi, producenti, filmskimi kritiki in direktorji fotografije

smo bili letos izbrani in povabljeni na regionalno izobraževalno platformo *Talents Sarajevo*, ki v okviru festivala povezuje nadarjene mlade filmske ustvarjalce iz jugovzhodne Evrope in z južnega Kavkaza.

Sarajevska platforma je bila, v partnerstvu z Mednarodnim filmskim festivalom v Berlinu, po vzoru pet let starejšega brata, imenovanega *Berlinale*



Bašćarsija



Predstavitve ekipe filma Zenit v Narodnem gledališču

*Talents*, ustanovljena leta 2007. Izjemno uspešen program poleg srečanja mladih filmskih profesionalcev z vseh koncev sveta omogoča tudi možnost razvoja projektov, intenziven trening, delavnice, predavanja in srečanja s svetovno znanimi strokovnjaki. Svoje mednarodne korenine je poleg Sarajeva pognal tudi v Bejrutu, Buenos Airesu, Guadalajari, Durbanu in Tokiu.

Filmska umetnost se skupaj s filmsko industrijo vseskozi spreminja in razvija. Hkrati se spreminjajo tudi načini, na katere filme gledamo in o njih razmišljamo. Glavna naloga platform, kot je *Talents Sarajevo*, je zato nenehno spremljanje teh sprememb, iskanje odgovorov na vprašanja in – najpomembnejše – postavljanje vedno novih vprašanj. Izmenjava izkušenj in informacij ter drugačna perspektiva in novi pogledi raznolikih udeležencev so pri tem ključnega pomena.

Z večjim razumevanjem drug drugega lahko stvari delamo drugače, bolje. Presežemo lahko ustaljene načine razmišljanja, zabrišemo meje in podremo vedno znova rastoče zidove, ki nas obdajajo. Ali kot je nedavno v intervjuju z Vesno Milek povedal Etgar Keret: »Zame je umetnost edino varno mesto v tem ponorelem svetu /... /.../ Umetnost je polje, kjer lahko obstajamo brez strahu in sprejemamo drug drugega. Umetnost je prostor empatije, sočutja, razumevanja različnosti.« In če kateri festival Keretovo sporočilo res dobro

razume, je to Sarajevski. Filmski festival, ki se odvija v mestu, v katerem že stoletja sobivajo različne kulture, festival, ki se je v začetku 90. let v obleganem mestu začel kot »vojni kino« in se s filmom postavil po robu absurdu vojne.

V Sarajevo prispemo skupaj s popoldanskim soncem. Blaža Setnikarja, ki je v okviru programa *Talents Sarajevo* svoje filmsko znanje kot igralec izpopolnjeval lansko leto, letos pa je na festival prišel pozdravit prijatelje, odloživa na prvi avtobusni postaji in pot nadaljujeva do študentskega doma Kruh Sv. Ante, kjer smo nastanjeni vsi udeleženci. Dom se nahaja v okrožju Grbavica, od koder je peš ob reki Miljacki do centra dobrih petnajst minut. Tudi Barbara je že tu. Skupaj z njeno cimro Yvonne, režiserko iz Madžarske, se odpravimo na burek in na kavo v Bašćarsijo. Zvečer se udeležimo otvoritvene projekcije brazilskega filma *The Second Mother* (Que Horas Ela Volta?, 2015, Anna Muylaert).

Sobota se začne precej uradno, z uvodnim nagovorom vodje projekta *Talents Sarajevo*, Asje Makarević, in direktorja Sarajevskega festivala, Mira Purivatre. Naš dom v naslednjem tednu bodo prostori Akademije scenskih umetnosti (ASU), ki skupaj z Narodnim gledališčem, »open-air« kinom HT Eronet in festivalskim trgom tvorijo festivalsko središče. Pomemben del akademije je Odprti oder Obala, skrit globoko v kleti, legendarno Sarajevsko

gledališče, prostor, nabit z zgodovino in mitologijo, iz katerega je v času obleganja mesta izšel tudi prvi festival.

Po t. i. hitrostnem spoznavanju (»speed matching«), ki se odvije na Odprtem odru, sledi malo intimnejše srečanje posameznih skupin. Program *Talents Sarajevo*, ki ima vsako leto poseben tematski fokus (letošnja tema je bila pomen čudenja/čudesa - »wonder matters«), je sestavljen iz krovnih predavanj, delavnic in projekcij, namenjenih vsem udeležencem, ter iz predavanj, delavnic in projekcij, prilagojenih posameznim skupinam, na primer scenaristom. Vsaka skupina ima enega ali več mentorjev, običajno priznanih filmskih strokovnjakov. Mentorja skupine filmskih kritikov sta bila hrvaški kolumnist, pisatelj, scenarist in filmski kritik, prejemnik nagrade za novinarja leta 2014, Jurica Pavičić, in »prekerni brezposelni kreativec«, italijanski filmski kritik in ustanovitelj spletne platforme Celluloid Liberation Front, Giovanni Vimercati.

Poleg obeh mentorjev našo malo filmsko-kritično celico sestavljajo še koordinator, filozof in »mojster vstopnic« Jakub Salihović ter udeleženci delavnice, romunska študentka filmske teorije Andra Petrescu, raziskovalka balkanske kulture Gergana Doncheva iz Bolgarije, anglist in filmski entuziast, ljubitelj skandinavske kinematografije, Splitčan Miro Frakić ter madžarska filmska kritičarka Lilla Puskás. Andra,



HT Eronet Open Air kino



Predstavitev ekipe filma Entangelment v Narodnem gledališču

Miro in Lilla so se po festivalu prijazno odzvali tudi mojemu povabilu in posebej za Ekran napisali kratko recenzijo svojega najljubšega filma z letošnjega Sarajevskega filmskega festivala.

Otvoritev programa *Talents Sarajevo* se je v soboto popoldan odvila v kinu Meeting Point. Na programu je bila posebna projekcija filma **Past** (Taklub, 2015), ki ji je sledil pogovor z režiserjem Brilliantem Mendozo. Mendoza je bil poleg kanadskega režiserja Atoma Egoyana častni gost letošnjega festivala. Filipinski režiser je filmsko kariero začel šele pri 45 letih in nato v 10 letih posnel kar 16 filmov. S svojimi nekonvencionalnimi portreti filipinskega vsakdana je hitro obveljal za enega najpomembnejših režiserjev svoje generacije.

Če je bila sobota nekakšna spoznavna uvertura, se je v nedeljo delo po posameznih skupinah začelo s polno paro. Filmski kritiki smo imeli v okviru celotedenskega programa nalogo napisati dve filmski kritiki v dolžini 350–400 besed. Kratke kritike po eni strani ne zahtevajo poglobljene raziskave in tudi manj izkušeni kritiki jih lahko napišejo v zelo kratkem času, hkrati pa piscu predstavljajo izziv, kako in kaj v tako kratki formi sploh povedati o filmu. Poleg tega smo morali napisati še kratek sestavek o letošnji temi festivala. Preden smo lahko naše misli začeli prelivati na papir, natančneje v Wordov dokument,

smo si seveda morali ogledati vsaj nekaj filmov. Polovico našega časa smo tako skupaj preživeli v filmskem templju, v temi kinodvorane, ob soju filmskega projektorja, drugo polovico pa, seveda, ob diskusiji o videnih filmih.

Všeč mi je bilo, da sta bili med našimi obveznostmi tudi dve radijski oddaji. Filmska kritika danes ni več omejena na zgolj (za)pisano besedilo, saj lahko nastaja v različnih formatih in medijih. Zelo popularni postajajo na primer videoeseji in podkasti, vse večjo težo pa imajo tudi radijske oddaje o filmih. Naša skupina je tako za filmski radio FRED recenzirala prvenec madžarskega režiserja Lászla Nemesa **Saulov sin** (Saul fia, 2015). Andra, Lilla in Miro so poleg tega posneli kratke intervjuje z režiserji, ki so svoje projekte predstavili v okviru programa Pack & Pitch, Gergana in jaz pa sva za FRED prispevali poročilo iz Film Stage Studia.

Večino četrtega sva z Gergano tako preživeli na Odrprtem odru, kjer se je odvijal poseben enodnevni trening, poimenovan Film Stage Studio. Delavnico, ki je bila osredotočena na sam proces dela in na učenje komunikacije na setu, sta vodila Gyula Gazdag, filmski in gledališki režiser, profesor na prestižni kalifornijski akademiji UCLA in umetniški direktor Filmskega laboratorija na festivalu Sundance, ter Mirjana Karanović, ena najbolj prepoznavnih in najuspešnejših igralk v regiji ter profesorica na

beograjski akademiji. Film Stage Studio je bil v prvi vrsti namenjen režiserjem in igralcem, na njem pa sta, poleg naju z Gergano, sodelovala še dva direktorja fotografije, ki sta dogajanje snemala. Predpriprava za Studio so bili trije vnaprej izbrani scenariji treh režiserjev, ki so bili podlaga za tri scene. Vsaka scena je bila odigrana dvakrat.

Enkrat so jo odigrali režiserji v vlogi igralcev, drugič pa igralci sami. Na ta način so se režiserji postavili v vlogo igralcev in na lastni koži izkusili (ne) sposobnost učinkovite komunikacije na setu. Opazovati režiserje in igralce v neposredni akciji, v dejanskem kreativnem procesu, in biti »in medias res« procesa dela, ki se odvija tik pred tvojimi očmi, je fantastična izkušnja. Šele ko doživiš nekaj takega, lahko zares razumeš in ceniš, koliko dela, truda in znoja gre v vsako besedo, stavek, v vsako sceno, v vsak film.

Podelitev častne nagrade srce Sarajeva vedno pomeni vrhunec festivala. Nagrado je letos iz rok direktorja Mira Purivatre prejel igralec Benicio Del Toro. Podelitvi je sledila projekcija filma **Popoln dan** (A Perfect Day, 2015, Fernando Leon de Aranoa), v katerem Benicio odigra glavno vlogo. V nabito polnem kinu HT Eronet je zmanjkalo stolov, ljudje so sedeli povsod, kjer se je sedeti dalo. Vzdušje med 4000-glavo množico je bilo neverjetno. Večer se je zaključil z zabavo na vrtu Ekonomske fakultete. Ko smo pred vhodom v



Študija primera na filmu Saulov sin (Odpri oči)



Podelitev nagrade srce Sarajeva Beniciu Del Toru

fakulteto za kratek čas »čilirali«, se je pred nami ustavil črn kombi z zatemnjenimi stekli; vrata so zdrsnila vstran in iz njega je, kot v kakšnem akcijskem prizoru, v črnem smokingu izstopil Del Toro in ga zažural skupaj z nami.

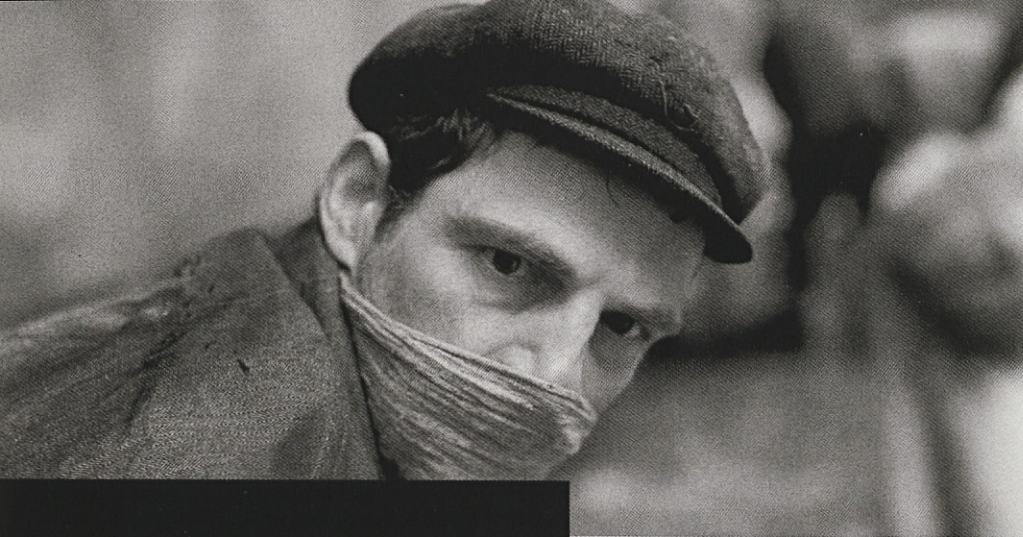
Zadnji dan festivala ni bilo več uradnega programa, zato smo se končno lahko v miru sprehodili po Baščaršiji in za gore ratluka zapravili zadnje konvertibilne marke. Sobota je bila tudi tisti dan, ko smo si lahko ogledali kak film po lastnem izboru. Festival se je zaključil na prostem, s projekcijo ganljive islandske drame **Dobrodušni velikan** (Fúsi, 2015, Dagur Kari).

Na poti domov je živahna debata o videlih filmih po dobri uri vožnje potihnila in vsak se je zatopil v svoje misli. V noro intenzivnem tednu, v katerem so nam naravnost v žilo vbrizgali adrenalinski koktejl odličnih filmov, delavnic, zanimivih predavanj, okroglih miz, maratonskih pogovorov, novih prijateljev in izzivov, se je zgostilo toliko informacij in toliko novega znanja, da je bilo vse skupaj kar težko sprocesirati. Čeprav smo vsak dan, na podlagi približno dveh do treh ur spanja, delali v tempu najboljših udarnikov in za večkrat preseгли delovne norme, je bil program vsaj zame kot nekakšna električna vtičnica, na katero sem se za teden dni priklopila in napolnila z novo kreativno energijo, idejami, poznanstvi in novim upanjem.

Krasno je spoznati toliko nadarjenih ljudi iz regije, ki delajo res dobre projekte in brezkompromisno sledijo svojim sanjam. Razmere v filmski industriji v nobeni od držav, iz katerih so prišli udeleženci, niso rožnate. Ampak to, da razmere niso dobre in da denarja ni, za nikogar ni bil izgovor. Če imaš zgodbo, ki jo moraš povedati, jo boš povedal. Tako ali drugače. In stik z ljudmi, ki absolutno ljubijo to, kar počnejo, je vedno navdihujoč.

Ines Tanović, ki je v Sarajevu v tekmovalnem programu predstavila svoj celovečerni prvenec **Naše vsakdanje življenje** (Naša svakodnevna priča, 2015), je v enem od pogovorov na letošnjem Festivalu slovenskega filma dejala, da prihodnost filma leži v koprodukcijah, kar programe, kot je *Talents Sarajevo*, naredi le še bolj relevantne, saj so že v osnovi zasnovani tako, da spodbujajo sodelovanje med različnimi državami. Koprodukcije pa niso dobre le iz vidika virov in financiranja, pač pa zelo pozitivno vplivajo tudi na scenarij, ki mora skozi več različnih sit in pogledov, ter na tisto, kar je za film najpomembnejše, na zgodbo. Zgodba je bistvo filma. In naloga celotne filmske ekipe je skrb za zgodbo. Vsi morajo delati za to, kar potrebuje zgodba. Vse ostalo je samo tehnikalija, orodje, s katerim se zgodba pripoveduje. Zgodba je tisto, kar je v filmu čudežnega.

Drago Sarajevo, ponovno se snideva čez leto dni! Pridem po nove zgodbe.



Miro Frakić (Hrvaška)

Prevod: Barbara Bizjak

## Saulov sin

Auschwitz, 1944. Znova. Preden je bil film **Saulov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes) premierno prikazan v Cannesu, je bil v nevarnosti, da bo označen kot še ena drama o holokavstu. Zaradi prevelike izpostavljenosti vizualno privlačnim upodobitvam vojn v medijih in v umetnosti so gledalci na splošno postali nekoliko desenzibilizirani. Ne

glede na to, kako tragični in nazorno krvavi so, umori in nasilje niso več zaznani kot posebej šokantni. Kljub najhujšim predpostavkam je Nemesov prvenec osupljiv dokaz, da je z zgodbami o holokavstu še mogoče orati ledino.

*Saulov sin* je tako osupljiva in intenzivna kinematografska izkušnja, da je

mojstrska fotografija Mátyása Erdélyja ne olepša in ne razredči, ampak k zgodbi še prispeva. Film, posnet na 35-milimetrski trak in v klavstrofobičnem razmerju 1.33, je v celoti omejen na protagonista (ki ga uteleša Géza Röhrig); kamera se nikoli ne umakne z njegovega hrbta in ravno ta zalezovalski način gledalcem zada dodatni udarec. Če pustimo podrobnosti ob strani, lahko rečemo, da je *Saulov sin* neprepusten in neprizanesljiv portret moškega, ujetega v mehanizem nesmiselnega nasilja. Tukaj ni nobene melodrame – na Saula njegova okolica večinoma ne vpliva, on samo izvaja dolžnosti, ki mu jih Sonderkommando nalaga pod grožnjo s smrtjo.

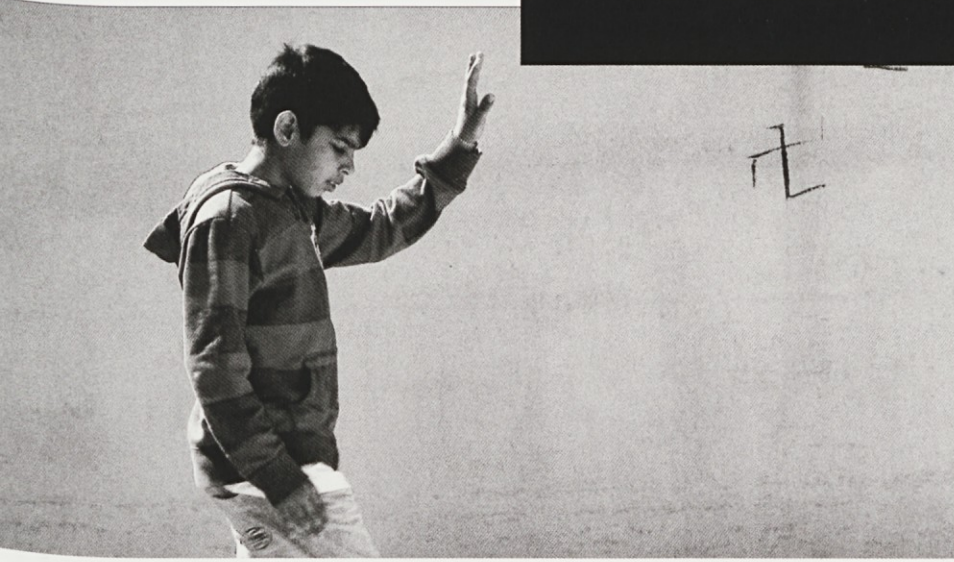
Po pretkanem in krutem zasuku Saul prevzame vlogo desenzibiliziranega občinstva in nas pusti, da premišljujemo o današnji splošni zasičenosti s takšnimi podobami, od vojn, beguncev do naravnih katastrof. In kar je danes še bolj relevantno: da mrtev otrok lahko znova obudi Saulovo izgubljeno človečnost, je ključno in boleče naznanilo trenutnih dogodkov. Neposredna zgodba, ki vam nikoli ne dopusti, da bi pogledali stran, in ogled katere je absolutno nujen.

Andra Petrescu (Romunija)

Prevod: Jernej Pribošič

## Popoln dan





Lilla Puskás (Madžarska)

Prevod: Ana Šturm

Skozi ganljivo zgodbo Petrine družine spoznamo podobno usodo stotine romskih družin, ki v globoki revščini in kriminala polnem okolju živijo na robu romunske družbe. Film opozarja na to, da se usoda omenjenih družin prenaša iz generacije v generacijo, hkrati pa izpostavi, da je mogoče z veliko truda to usodo tudi premagati. Resen ton filma omilijo številni humoristični elementi, ki v zgodbo vnesejo žarek upanja. Ljubezen do hip-hopu otrokom pomaga pri spoznavanju prijateljev, pri zastavljanju novih ciljev in morebitnem pobegu iz revščine. Vse pa je seveda odvisno od tega, ali se je nova generacija naučila lekcije, da ne sme hoditi po istih stopinjah kot njihovi predniki.

Glavna odlika filma je v tem, da protagonistom daje možnost in dovolj prostora za samoreprezentacijo. Režiser je nastopajočim priskrbel majhne digitalne kamere in jih spodbudil, da so snemali sami sebe. Njihove posnetke je nato uporabil v filmu in v montaži spretno prepletel zunanjo in notranjo perspektivo, pri čemer je eno in drugo ločil z drugačnim zornim kotom kamere.

# Toto and His Sisters

**Toto and His Sisters** (Toto si surorile lui, 2014, Alexander Nanau), film, ki je na letošnjem Sarajevskem filmskem festivalu prejel nagrado srce Sarajeva v kategoriji za najboljši dokumentarec, je posvetilo povezanosti med brati in sestrami. Ko mati samohranilka zaradi

preprodaje drog pristane v zaporu, zapusti tri mladoletne otroke, in ti nimajo druge izbire, kot da poskrbijo drug za drugega. Simpatični Totonel in njegova starejša sestra Andrea sta lika, ki gledalčevo naklonjenost zagotavljata od samega začetka.

Španski režiser Fernando de Aranoa je za svoj prvi angleško govoreči celovečerec priredil knjigo Paule Farias o njenih izkušnjah z Zdravniki brez meja. Film, protivojna komedija absurda o jalovosti vsega, dobro izkoristi talent znanih ameriških igralcev, kot sta Benicio del Toro in Tim Robbins.

**Popoln dan** (A Perfect Day, 2015, Fernando de Aranoa) se dogaja »nekje« na Balkanu. Sledimo skupini humanitarnih delavcev na misiji, ki se na tem območju odvija ob koncu oboroženega spopada sredi 90. let. Začetek njihovega dne je vse prej kot prijeten, saj morajo iz vodnjaka

potegniti nabuhlo truplo, pri čemer tako rekoč pogledajo pod vsak kamen, da bi našli primerno vrv. Aranoa zna zelo konfliktno situacijo spretno prevesti v preproste pripovedi, iz katerih včasih izpusti nasilje in gledalcu tako omogoči, da se osredotoči na posledice.

Tudi v tem filmu je pripoved zastavljena preprosto, saj se peterica vozi po Balkanu in išče vrv. Vseeno pridejo v stik z dramatičnimi, če ne tragičnimi dogodki, na primer ko naletijo na zelo hitro organizirano usmrnitev vojnih ujetnikov, ki jih želijo ubiti, preden mirovna pogodba stopi v veljavo; njihova nemoč je še toliko bolj očitna, ko se obrnejo stran.

Gledalci niso izpostavljeni nasilni ikonografiji vojnih filmov, a hkrati jim režiser tudi ne postreže s srečnim koncem. Aranoa se osredotoči predvsem na manjše, zelo človeške zadeve (truplo je treba potegniti iz vodnjaka, ker zastruplja vodo) in na subtilno tragiko, ki je v takih zgodbah vedno prisotna.



Krik

# Umetnik more: Wes Craven (1939–2015)

In memoriam

Dejan Ognjanović

Walter Benjamin je nekoč v navezavi na Prousta dejal, da vsa velika dela bodisi utemeljijo bodisi uničijo žanr. Wes Craven je eden glavnih utemeljiteljev modernega hororja, režiser, ki je imel ključno vlogo v vzpostavitvi in kristalizaciji pravil, ki so jih njegovi nasledniki v teku 80. let povzdignili v dogmo. Wes Craven je vse do konca svoje kariere ohranil ustvarjalno svežino in *sumničenje* glede sleherne dogme, vključno s tisto, ki jo je – v poigravanju s postmodernističnim pristopom – sam ustoličil v pozni fazi svojega opusa. V njegovi nedogmatičnosti korenini tudi pravica (in sposobnost), da razpusti pravila, ki jih je vzpostavil sam. Craven je bil del velike peterice sodobnega hororja – skupaj s Cronenbergom, Carpenterjem, Romero in Argentom: to so ljudje, ki so proti koncu 60. in skozi 70. leta izzvali revolucijo v horor filmu, kakršne od takrat ni bilo več. Krivolja njegove kariere je

zaznamovana s številnimi vzponi in padci, toda pritegniti je treba besedam pisatelja in kritika Kima Newmana: »Wes Craven je vsaj štirikrat na novo izumil grozljivko – večini režiserjev ne uspe niti enkrat.«

Craven je, bolj kot katerikoli drug režiser, poosebljal ideal horor *auteurja*, saj je v svojih najboljših delih dosegel dovršeno ravnovesje med Zdravo pametjo in Strahom, Krvjo in Srhljivostjo, Resnobo in Igrivostjo, Umetnostjo in Žanrom, Artizmom in Populizmom, Tekstom in Podtekstom, Tradicijo in Modernostjo. Čeprav je kulturni status dosegel že s svojima prvima filmoma, **Zadnja hiša na levi** (The Last House on the Left, 1972) in **Hribi imajo oči** (The Hills Have Eyes, 1977), pa je šele s petim kinematografskim filmom ustvaril hit, ki mu je prinesel svetovno slavo. Gre seveda za **Moro v Ulici brestov** (A Nightmare on Elm Street, 1984),

ki je v panteon filmskih pošasti na prav posebno mesto posadila Freddyja Kruegerja, morilca iz sanj, opremljenega s kovinskimi rezili namesto krempljev, *grand guignol* monstruma *par excellence*. Freddy je iz filma hitro prodril v realnost in preko filmskih nadaljevanj, serij, oglasov, videospotov, glasbenih referenc, stripov ... postal eden od ključnih simbolov popkulture 80. let.

»Otroštvo je zame najbolj živo in najmogočnejše torišče našega spomina,« je dejal Craven, »a odvija se izključno v običajnih stanovanjskih hišah. Prvih pet let našega življenja pravzaprav skorajda ne prestopimo meja hiše in dvorišča. Prav tam naletimo na resnično primarne doživljaje našega izkustva: bojimo se podstrešja, kleti, teme in podobnih prostorov. Zato morejo filmi, ki so umeščeni na te lokacije, z neskončno večjo lahkoto evocirati te spomine kot





Mora v Ulici brestov



Hribi imajo oči

tisti, ki se odvijajo v daljnem vesolju ali v gradovih, na katere nas ne veže noben primerljiv spomin.«<sup>1</sup>

Craven je torej, sledeč Northropu Fryu, dojel, da sistemi konvencije obstajajo mnogo pred ustvarjenimi umetniškimi deli, oziroma da zakoni žanra nastanejo s preobrazbo mitskih matric. Če hoče biti horor učinkovit, mora imeti oporišče v realnosti; a če želi obenem proizvesti globinski in trajni učinek, je treba najti izbrane elemente vsakdanjosti, nabite z arhetipskim značajem, ki jih je mogoče s premišljenim krmarjenjem skozi fantastični diskurz pretvoriti v svojevrstne vtikače nezavednega. Če bi morali podati en sam ključni pojem za definicijo specifičnosti Cravenovega filmskega rokopisa, bi bil to: potujitev. Srčika tega postopka je v jukstapoziciji danega realističnega ambienta in dogajanja ali prizora, ki se z njim ne ujema, ter v učinku potujitve dotlej monolitno dožete stvarnosti.

V problematiziranju danega in »samo po sebi umevnega« v naši kulturi gre Craven še dlje od običajnega tropa horor žanra (»stvari niso takšne, kakor se zdijo«). Njegovo izpodbijanje institucij sistema in njihovih resnic, njihovih »velikih fikcij«, ima po doslednosti vzporednico zgolj še v filmografijah Davida Cronenberga in Georgea A. Romera. V Cravenovih filmih je policija vselej neučinkovita, nemočna, na napačni sledi ali pa o njej preprosto ni – ne duha ne sluha. Enako velja za

ostale predstavnike sistema: vojsko, znanstvenike, zdravnike, psihiatre ... Pri tem avtorju praviloma velja: da mediji poneumljajo in napeljujejo k zločinu, šolski sistem je suhoparen in represiven, krščanska religija pa ozkosrčna, vsiljiva in zreducirana na goli biznis ... Celo družina, ta temeljna monada družbe, je večinoma nefunkcionalna ali vsaj hudo problematična.

Poleg tega se njegov najuspešnejši film, *Mora v Ulici brestov*, na ingeniozen način poslužuje sanj kot dodatne metode potujitve filmske stvarnosti. Craven kajpak ni bil izumitelj sanj kot učinkovitega in za horor žanr posebej hvaležnega postopka – od Murnauovega *Nosferata* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922) in Dreyerjevega *Vampirja* (Vampyr, 1931), preko omnibusa **Pozno ponoči** (Dead of Night, 1945), pa vse do filmov Briana de Palme so sanje igrale ključno narativno, strukturno in pomensko vlogo. Toda Cravenova obravnava sanj je netipična za ameriški pristop, precej bliže je evropskemu, avtorskemu pristopu. Pri njem se namreč sanje in budnost ne izključujejo. Mora v *Mori v Ulici brestov* ni nekaj, kar gledalca v hipu zbega ali prestraši, nato pa jo zamenja pomirjajoča »normalnost« budne realnosti, temveč je obravnavana kot temeljno sredstvo spodkopavanja interpretativne gotovosti junakov (preko njih pa gledalcev), ki niso več v nobenem trenutku filma gotovi, ali se nahajajo v sanjah ali v budnosti, kar prinaša redko videno dozo kognitivnega in eksistencialnega suspenza.

Vrnitev k tej seriji, **Nova nočna mora Wesa Cravena** (Wes Craven's

New Nightmare, 1994), ne prekoračuje zgolj okvirov, ki so jih začrtala prejšnja nadaljevanja, temveč tudi svoj lastni izvire; posvečen je drugim tematskim in formalnim preokupacijam. »Za razliko od čudežnega (bajka) ali mimetičnega (realizem),« piše Rosemary Jackson, »je fantastika modus pisanja, ki vstopa v dialog z 'realnim' in ta dialog inkorporira kot del svoje bistvene strukture. Če posežemo po Bakhtinovi formulaciji: fantastika je 'dialoška', ker preizprašuje enoznačne ali unitarne načine gledanja.«<sup>2</sup> *Nova mora* je stopila v odprti dialog s filmsko stvarnostjo *Ulice brestov* (ki se sama radikalno oddaljuje od stvarnosti), kot da bi to delo uzrla iz pozicije »resničnega življenja«, v katerega je ona, kot del popularne kulture, medtem že vstopila.

V *Novi mori* protagonisti originalne *Mora* ne igrajo svojih likov, temveč »same sebe« (torej igralce), medtem ko je Freddy demon in iz filma, ki so ga snemali, vdira v »resnični« svet. Filmska realnost *Nove mora* je dodatno zamotana z referencami na *Moro v Ulici brestov* s pomočjo direktnih citatov (inserti, ki jih na videu gledajo liki) kot tudi s parafrazami klasičnih prizorov ter referencami na zunajfilmsko realnost (na primer potres v L.A.-ju). Freddyjeve manifestacije v tem dekonstrukcijskem »nadaljevanju« (ki bi ga mirno lahko imenovali *Postmoderna mora*) so strogo postmoderne: zlodej se prikazuje na načine, ki so direktni citati, parafraze ali aluzije. A na koncu, ko je Freddy dokončno (?) premagan, v zaključnem prizoru vidimo glavno junakinjo, kako svojemu sinu namesto

1 Wes Craven v: 'Wes Craven's Deadly Friend: Building a better Monster', Fangoria, št. 56, O'Quinn Studios, New York, August 1986, str. 53–54.

2 Rosemary Jackson, Fantasy: The Literature of Subversion, Methuen & Co. Ltd. New York, 1981, str. 36.



Nova nočna mora



Zadnja hiša na levi

pravljice za lahko noč bere začetek scenarija filma, ki smo ga pravkar gledali ... Freddy, spočet v mori in grozi »Janka in Metke«, se na koncu tja tudi vrne – torej ne uničen, temveč integriran v kolektivno nezavedno.

Linda Hutcheon v svoji študiji o postmodernizmu opozarja: »Umetnost izjavljanja vselej vključuje tvorca izjave in prejemnika izjave, in že samo s tem njuni medosebni odnosi postanejo neogibni del diskurzivnega konteksta.«<sup>3</sup> V primeru Cravenovega **Krika** (Scream, 1996) pride do plodne interakcije med filmsko stvarnostjo in filmskim občinstvom, in sicer preko cellega niza narativnih, strukturnih, a tudi odprtih dialoških aluzij na meta-filmsko realnost. Temu botruje dejstvo, da je horor žanr pretežno utemeljen na zavesti o lastni tradiciji in na variriranju relativno ozkega kroga tipičnih žanrskih motivov, likov in situacij. Zahvaljujoč dolgotrajni, bogati in kontinuirani zgodovini se lahko horor pohvali z obiljem izkristaliziranih, prepoznavnih momentov, katerih ponovno srečanje, v novem kontekstu, zmeraj spremlja zavest o konvenciji, ki je vsakič znova podvržena (re)interpretaciji. Zgolj površnemu pogledu se more to, kar je Craven storil v *Kriku*, zdeti kot persiflaža, saj gre dejansko za izjemno inteligentno uporabo horor kanona na žanrsko funkcionalen in pomensko jedrnat način.

Bistvo premika, ki ga je povzročil *Krik*, je v tem, da so njegovi ustvarjalci – scenarist Kevin Williamson in režiser

Wes Craven – gledalčevo zavest o konvencijah zapletli v svojevrsten dialog z delom filma. Glavni igralci so najstniki, ki so zmlatili že desetine grozljivk, in ko se znajdejo v situacijah, podobnih tistim iz filmov, jih tako tudi interpretirajo. Film prav zares domala poka od referenc na horor: že v uvodnem prizoru manjak inscenira mali kviz iz poznavanja tega žanra in za nagrado obljublja – življenje deklčininega fanta. V tem smislu je pomenljivo dejstvo, da je morilec (v resnici gre za dvojico) v *Kriku*, za razliko od običajno molčečih morilcev v *slasherjih*, sila zgovoren. Žrtve terorizira preko mobilnega telefona in jim med pogovorom spodkopava občutek varnosti: daje jim vedeti, da je v bližini, da jih opazuje in da – kar je najgrozljivejše – ve, kaj pričakujejo, da bo storil. »To je vznemirljivo,« pravi Craven, »a hkrati smešno, saj dojamete, da se tako morilec kot režiser zavedata horor filmov, a prav tako tudi občinstvo.«<sup>4</sup> Toda ta zavest znotraj filma problematizira gledalčevo varnost v vlogi opazovalca, saj mu sugerira, da se tudi ustvarjalci zavedajo njegovih pričakovanj in da ga bodo prav zato presenetili z nečim povsem drugačnim.

Inteligenten, luciden, izobražen, globoko samozavesten kot avtor in premišljen kot poznavalec žanra je bil Craven vselej sposoben presenetiti občinstvo z izumljanjem novih izvorov svežine. Z njegovo smrtjo zaradi tumorja na možganih, sredi projektov, na katerih je delal do bridkega konca, je horor izgubil enega najpomembnejših avtorjev v svoji zgodovini.



Nova nočna mora

<sup>3</sup> Linda Hutcheon, *Poetika Postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 135.

<sup>4</sup> Wes Craven, 'One Last Scream?', *Fangoria*, št. 160, Starlog Group Inc, New York, March 1997, str. 20.



# Technicolor 1915-1935

stoletnica Technicolorja  
Simon Popek

Fotografije: The Dawn of Technicolor; 1915-1935  
(George Eastman House, 2015)



## The Dawn of Technicolor 1915-1935

Avtorja James Layton in David Pierce  
Uredila Paolo Cherchi Usai in  
Catherine A. Surowiec  
Izdal George Eastman House,  
Rochester, NY, 2015

Zgodovina filma pozna številne umetniške mejnike, ki so jih pisale tehnične inovacije. Če berete Paula Schraderja, prvenstveno režiserja, a tudi enega lucidnejših filmsko-zgodovinskih mislecev, potem se je težko ne strinjati z njim, ko trdi, da razvoja filmskega jezika ne bi bilo brez razvoja tehnike, še natančneje, da so razvoj filmske sintakse *narekovanje* oziroma omogočale inovacije na tehničnem področju, na primer gibljiva kamera, vse bolj občutljiv filmski trak, *slow in fast motion* ali *off-line* montaža. Našteti prelomi v inovacijah pa so bili v primerjavi z uvedbo zvoka ali barv vendarle minornejšega pomena, čeprav so se času in trendom prilagajali veliko hitreje in bolj dinamično kot »veliki«, »tektonski«, »zgodovinski« premik, ki sta ga v dvajsetih letih sprožila vpeljava zvoka in barv.

Zgodovina je zgovorna. Ko so se po letu 1928 v Hollywoodu razširili *talkies*, so

resda predstavljali nekaj novega, ljudje so drli v kine, da bi svoje zvezdnike tudi *slišali*, vendar je imel zvok dve hudi pomanjkljivosti. Na eni strani je mnogim zvezdnikom nemega filmskega platna dobesedno vzel sapo, njihov glas namreč ni bil primeren za zvočni film (John Gilbert je lep primer), po drugi strani pa sta zvok in teža nepremičnih kamer film upočasnila, ga naredila statičnega in dolgoveznega. Razvoj filma kot dinamičnega in vizualnega medija se je na začetku tridesetih za nekaj let posledično ustavil, nema poetika in vizualna govorica, ki ju je film od začetka dvajsetih dalje po vsem svetu pripeljal do perfekcije, sta bila z govorečim filmom nenadoma zradirana.

Nekaj podobnega se je filmu dogajalo v procesu uveljavljanja barv, razlika je bila zgolj v tem, da je do sprememb prihajalo bolj na margini. Znameniti Technicolorjev postopek, ki ga v knjigi *The Dawn of Technicolor* podrobno, v



mamutskem formatu in dolžini popiśeta James Layton in David Pierce, je v enaki meri kot zgodba o mukotrpnem, veĉ deset let trajajoĉem razvoju prepriĉljive tehnike barvnega traku (o tem v sosednjem tekstu podrobneje piše Maša Peĉe), tudi zgodba o tegobah pri uporabi

barv v kreativnem smislu. Prizadevanja Herberta Kalmusa, Daniela Comstocka in W. Burtona Wescotta, pionirjev v podjetju Technicolor, ustanovljenem leta 1915, so bila vseskozi usmerjena izkljuĉno v znanstveni razvoj barvnega procesa, ki je bil sprva dvotraĉne (*two-strip*), od zaĉetka tridesetih let pa tritraĉne (*three-strip*) ali tribarvne narave. Znanost in umetnost sta šli redko prepriĉljivo z roko v roki in pri filmu ni bilo niĉ drugaĉe; dokler so moŹje iz massachusettske (kasneje newyorške) druŹbe snemali kratke etnografske filmĉke in naivne romance ter naraĉajoĉo in vse moĉnejšo filmsko industrijo na zahodni obali prepriĉevali o smotrnosti pregrešno dragega, zamudnega in tehniĉno izjemno nestabilnega postopka, so bile skromne umetniške ambicije še razumljive.

Po prelomnem, zelo vplivnem in do potankosti naĉrtovanem **Ārnem piratu** (*The Black Pirate*, 1926), ki ga je v reŹiji Alberta Parkerja zasnoval in sproduciral Douglas Fairbanks, matinejski idol in eden najveĉjih zvezdnikov nemega filma, sicer pa prototip t. i. kreativnega producenta, se je zdelo, da je nastopil ĉas uspešne zdruŹitve tehnologije in umetnosti (ali vsaj kakovostne zabave). Niĉ ni bilo dlje od resnice; miniti je moralo še debelo desetletje, da je Hollywood »kupil« Technicolorjev postopek ter da je za drago produkcijo in še draŹjo postprodukcijo angaŹiral svoje najveĉje talente. Paradoks »mladega« podjetja Technicolor je bil, da je prevladovalo v tehnološkem razvoju, z izjemo redkih poskusov (sprva na primer Prizma, kasneje Fox Color) ni imelo prave konkurence, toda njihovi inŹenirji, ki so o barvah vedeli vse, niso imeli pojma o filmski fotografiji in osvetljevanju, nikoli niso bili v studiu, svojega fotografskega znanja niso znali uporabiti v ustvarjalnem smislu, sploh v odnosu do ozadja oziroma scenografije, ki je prišla do polnega izraza šele s koncem tridesetih let.

S prihodom zvoka se je za hip zazdelo, da bodo barve našle mesto v redni filmski produkciji; Technicolor je prviĉ

delal s piĉlim dobiĉkom, poroka med zvokom in barvami se je zdela popolna, celo Jack Warner je zvoĉnemu filmu v barvah napovedal svetlo prihodnost. Trdil je, da so bile barve v nemem filmu pretirano utrujajoĉe in iritantne, gledalĉeva pozornost pa preveĉ usmerjena h *gledanju* filma oziroma barv, medtem ko je zvok po novem odvrnil pozornost od barv in jih na neki naĉin nevtraliziral. To je bilo res, vendar so studii okrog leta 1930 tako pretiravali v eksploataciji dobiĉkonosne formule – snemanju kiĉastih barvnih muzikalov –, da so po nekaj letih prakse dobesedno ubili trŹiŹiĉe in mnoŹice (ponovno) odvrnili od barv. Leta 1932 je technicolorski postopek dosegel dno, ne zgolj zaradi zasiĉenosti trŹiŹiĉa z enoumjem muzikalov, temveĉ zaradi ponavljajoĉih se tehnoloških teŹav in nestabilne kakovosti projekcij (najpogosteje so bile teŹave z ostrino). Povrh vsega sta bila postprodukcija in dostava zadostnega števila kopij tako zamudna, da je barvne filme ĉrno-bela produkcija z deli na podobno tempo prehitela tudi za šest mesecev in s tem zadovoljila potrebe trŹiŹiĉa. Kljub vsem teŹavam pa je Warner Bros. leta 1932 in 1933 v kine poslal dva filma, danes horror klasiki, ki sta znotraj limitov dvotraĉnega sistema dosegla umetniška vrhunca. **Doctor X** in **Muzej voŹĉenih lutk** (oba je reŹiral Michael Curtiz) nista bila le pripedevna in estetska preseŹka, temveĉ sta prviĉ dosegla zavidljive uĉinke senĉenja in kontrastov; še veĉ, studijskim Źefom sta dokazala, da je moĉ barvni film sproducirati v skoraj enakem ĉasu in s primerljivim proraĉunom kot ĉrno-belega.

Kljuĉno je bilo obdobje izpopolnitve in zagona tritraĉnega barvnega sistema, ki je bil v drugi polovici tridesetih let konĉno zmoŹen zajeti celoten barvni spekter in reproducirati »naravne barve«. Tedaj nastaneta Flemingova **V vrtincu** in **Āarovnik iz Oza** (oba 1939), superprodukciji, ki Technicolorjev postopek ter zanimanje filmske industrije dokonĉno izstrelita v stratosfero. Ostalo je zgodovina.



Čarovnik iz Oza

# Tri barve: mavrična

stoletnica Technicolorja

Maša Peče

Uradna zgodovina najsloviterejšega postopka barvne kinematografije se začne 19. novembra 1915, z ustanovitvijo Technicolor Motion Picture Corporation, in tudi mi bomo stoletnico technicolorja slavili novembra, z retrospektivo v okviru letošnjega festivala LIFFe. Toda na tem mestu si iz stoletne pogače odrežimo njen pglavitni kos – obdobje tribarvnega in še zlasti

tritračnega technicolorja («Three-Strip Technicolor»), ki je na začetku tridesetih nasledil prvotni dvobarvni postopek in bil prvič v zgodovini filma zmožen na filmskem traku in platnu reproducirati naravne barve v vseh odtenkih; obdobje, ki se prične leta 1932, in strogo rečeno konča leta 1954, v ohlapnejšem smislu leta 1975, če ga narežemo bolj na debelo, pa konec 90. let.

## Technicolorjev trikolor

Razviti standardiziran in komercialno uporaben postopek tribarvne (tj. vsebarvne) filmske fotografije, ki bi omogočal avtentično reprodukcijo vseh odtenkov naravne barve, je bil od vsega začetka Technicolorjev vrhovni cilj. Kompleksnost takšnega postopka je zahtevala počasno in preudarno strategijo postopnih



korakov, katere faze so šle na kratko takole ...

Pri Technicolorjevem dvobarvnem aditivnem postopku št. I (1917–1922) je posebna kamera, opremljena s polpropustno prizmo in filtroma v dveh osnovnih barvah (rdeča in zelena) na črno-bel negativ sočasno zabeležila dva ločena barvna registra. Za reprodukcijo barvne slike na platnu je aditivni postopek zahteval poseben kinoprojektor, prav tako opremljen z rdečim in zelenim barvnim filtrom. S postopkom št. II (1922–1927) so aditivno metodo zamenjali s subtraktivno, pri kateri so registra natisnili na dva filmska pozitivna in ju po hrbtni strani zleplili v dvostransko filmsko kopijo. Ta je bila primerna za predvajanje s klasičnim projektorjem, ni pa bila pripravljena na razmere v projekcijskih kabinah, kjer so se »cementirane« kopije pri neprimerni temperaturi in vlažnosti neizprosno ukrivljale. Postopek št. III (1927–1932) je vpeljal Technicolorjevo bržkone najbolj slovito zapuščino – metodo tiskanja filmskih kopij s prenosom oziroma vsrkanjem barve (*dye-transfer*). Podobno kot pri litografiji so iz barvnih zapisov na negativu najprej pripravili matrici, ju prepojili s komplementarnima barvama (zeleno-modra in rdeče-oranžna), nato pa barvna registra enega vrh drugega natisnili na en sam pozitiv. Še vedno je šlo za dvobarvni postopek, ki je resda poustvarjal naravne barve, a ne vseh. Nedosegljive so mu bile rumena, vijolična, predvsem pa modra, ki je ne nazadnje pogojevala možnost snemanja



na lokaciji, pod milim (modrim) nebom. Epohalni postopek št. IV (1932–1954) je prinesel Technicolorjevo slovito tritračno kamero, ki je s tremi osnovnimi barvnimi registri (rdeča, zelena, modra) hkrati osvetlila tri negative. Iz teh so po postopku prenosa barv zopet izdelali matrice, jih obarvali s komplementarnimi procesnimi barvami (modrozeleno, škrlatno, rumeno) in jih nato drugo za drugo odtisnili na prozoren nosilec.

Ko je bil postopek nared, je začel prvi mož Technicolorja, Herbert Kalmus, v Hollywoodu iskati producenta, ki bi si ga drznil preizkusiti. Našel je Disneyja in prvi film, posnet v vsebarvnem technicolorju, je postala kratka risanka **Cvetje in drevje** (*Flowers and Trees*, 1932), ki je Disneyju prinesla prvega oskarja. Za celovečerni prvenec **Sneguljčica in sedem palčkov** (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937), prav tako posnet v technicolorju, jih je nato prejel kar osem – enega po predpisih in sedem miniaturnih kipcev. Toda v prvem filmu v vseh naravnih barvah, v katerem je bilo narave sicer veliko, so bile njene barve – barve krošenj in cvetlic – narisane na animacijske plohe. Resnična reprodukcija barv narave je zahtevala igrani film. Prvega, **Becky Sharp** (1935, Rouben Mamoulian), se je šele tri leta kasneje lotila novoustanovljena korporacija Pioneer Pictures. Sledila je vesternovska melodrama **The Trail of the Lonesome Pine** (1936) Henryja Hathawayja z mladim Henryjem Fondon, prvi tribarvni technicolor posnet na lokaciji, ki je prinesel tudi prvo



slutnjo barvnega realizma. »V filmu *Becky Sharp* je bila barva stilistični poudarek dramatičnega učinka,« je februarja 1936 zapisal *New York Times*. »Mavrico so skušali ukleščiti v niz skrbno načrtovanih slikarskih platen, ki so osupnila s svojim sijajem, bila vizualno veličastna in natanko uglašena z vzdušjem filma ter spreminjajočim se tempom dogajanja. *Trail* ne poskuša doseči nič od tega. V prid barve govori, paradoksalno, prav s tem, ko zmanjšuje njen pomen. Barvni spekter sprejema kot dopolnjujočo lastnost slike in ne njen *raison d'être*.«<sup>1</sup>

Kljub dobrim odzivom so ostali studijski magnati do barvnega filma, še zlasti pa filma v umirjenih tonih ali celo barvnega realizma, zadržani. »Nevidne« barve niso čez noč postale modni krik in ni naključje, da technicolor pogosto enačimo s prebojnima hitoma Victorja Fleminga iz leta 1939, **Čarovnik iz Oza** (*The Wizard of Oz*) in **V vrtincu** (*Gone with the Wind*; dobitnik prvega oskarja v novi kategoriji barvne filmske fotografije), z Marilyn Monroe v rožnatem satenu v filmu **Moški imajo rajši plavolaske** (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953, Howard Hawks) ali s pastelnimi kulisami muzikalov Donena, Kellyja in Minnellija. Ni naključje, je pa malomarno. Namreč, če v tehničnem smislu in purističnem duhu lahko zatrdimo, da obstaja en in edini »pravi« technicolor – film, posnet s tritračno kamero in natisnjen

<sup>1</sup> Fred E. Basten, *Glorious Technicolor: The Movies' Magic Rainbow*, Technicolor, Inc., 2005, str. 50.



Moški imajo rajši plavalaske



Tanka rdeča črta

z *dye-transfer* postopkom, je imel technicolor, kot ga je na filmskih platnih doživljala publika, nešteto obrazov.

Toda edinemu »pravemu« technicolorju so bili dnevi šteti. Technicolorjev postopek, ki je bil dve desetletji standard barvne kinematografije, nenadoma ni bil primeren za procesiranje filmov v širokih formatih, ki so se pojavili na začetku petdesetih, da bi konkurirali poplavi malih ekranov, in ki so barvo zdaj naravnost zahtevali. Toda smrtni udarec mu je zadal dolgoletni partner Eastman Kodak, ki je leta 1950 lansiral svoj prebojni »monopack« – enojen barvni negativ, ki je odpravil potrebo po Technicolorjevi balastni, dragi in težko dostopni tritračni kameri.<sup>2</sup> Novi barvni negativ so lahko zdaj uporabljali v cenejših črno-belih kamerah in vznikati je začela cela vrsta konkurenčnih postopkov: poleg Kodakovega eastmancolor (tudi pod imeni warnecolor, metrocolor, deluxe, pathécolor) še Agfin anscolor, pa drugod po svetu ferraniacolor, fujicolor ... Leta 1954 so se upokojile zadnje Technicolorjeve kamere. Podjetje je do sredine sedemdesetih še tiskalo filmske kopije z *dye-transfer* postopkom, nato

<sup>2</sup> Večemužijski enojni negativ je že v 20. letih razvijal Technicolorjev možganski trust in vodja raziskav v bostonskem laboratoriju, Leonard Troland, vendar je morala družba tedaj vse svoje sile usmeriti v odpravljanje trenutnih produkcijskih težav. Prav ironično pa je dejstvo, da sta se Technicolor in Eastman Kodak prav v tistem času, ko je slednji s prestola izrinil prvega, na sodišču skupaj zagovarjala zaradi obtožb trustovskega monopolizma.

pa so leta 1975 zaprli hollywoodski laboratorij, opremo in znanje pa prodali na Kitajsko. Britansko podružnico v Londonu so zaprli tri leta kasneje in leta 1980 še Technicolor Roma. Tradicionalni postopek, ki danes slovi tako po izjemni reprodukciji barv kot po njihovi dolgoživosti, so na kratko oživili v 90. letih, za nekaj izvodov **Tanke rdeče črte** (*The Thin Red Line*, 1998, Terrence Malick) in **Apokalipse zdaj** (*Apocalypse Now Redux*, 1979/2001, Francis Ford Coppola), toda znova se je izkazal za preveč potrošnega.

### Vse muke barvnega filma

Da se je technicolorja prijel ne le sloves veličastnih, pač pa tudi kričeih, divje nasičenih barv, je bila po eni strani zasluga studijskih šefov, ki so za Technicolorjeve barve odštevali enormne vsote in so zato v svojih filmih želeli videti vse in *čim več* barve, hoteli so svoj »value for money«. Pa niso bili le studijski mogotci krivi za to kričečo paleto. Snemalec Edward Estabrook je imel na snemanju vesterna **Redskin** (1929, Victor Schertzinger) podobne težave z igralcem Richardom Dixom: »Dix je imel fiksno idejo o barvi Indijancev, ki si jo je ustvaril na podlagi naslova filma ... *Rdečekožec*. Na vsak način je hotel biti rdeč. Toda Indijanec ni rdeč, rjav je.«<sup>3</sup> Po drugi strani pa je snemanje, razvijanje in predvajanje filma v barvah prineslo potrebo po

<sup>3</sup> James Layton in David Pierce, *The Dawn of Technicolor, 1915-1935*, George Eastman House, 2015, str. 198.

novem razumevanju in znanju, ki je imelo malo skupnega z veččinami črno-bele produkcije.

Snemati v barvah je bilo tako, kot bi se vrnili v obdobje zgodnjega nemega filma in ortokromatskih črnih ustnic. Vpeljava barve je zahtevala razvoj kompleksnih postopkov in odpravljanje nešteti težav, kar je botrovalo visokim produkcijskim stroškom, počasni popularizaciji barvnega filma in odporu s strani filmske stroke. Technicolorjevi zgodnji dvobarvni postopki so odpravljali najbolj elementarne težave: migotanje slike, zelene in rdeče robove objektov v gibanju (*fringing*), nenaravnost barv. Nato so prišle težave z ukrivljanjem (*cupping*) projekcijskih kopij, ki so bile zaradi kompleksnosti fotokemičnega procesiranja tudi pregrešno drage. Tu so bile težave z okornimi in glasnimi Technicolorjevimi kamerami, ki so se morale skupaj s snemalci stiskati v neznosno vročem ohišju. In nič manj vroče ni bilo igralcem, ki so se za potrebe barvne fotografije pražili pod množico reflektorjev. »Pogosto sem videl, kako se igralcem smodijo lasje,« se je spominjal zvočni tehnik George Groves.<sup>4</sup> Hollywoodski zvezdniki so se dolgo oteпали snemanja v barvah, ki so ga mnogi videli kot karierni samomor. Ko je Jack Warner Bette Davis v zameno za nastop v Warnerjevem prvem tribarvnem technicolorju **God's Country and the Woman** (1937, William Keighley) ponudil glavno vlogo Scarlett O'Hara v ekranizaciji še neobjavljenega romana, se je pustila

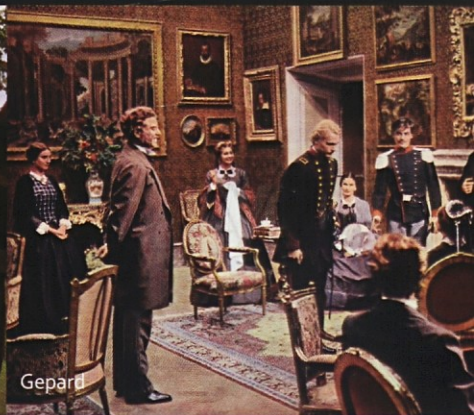
<sup>4</sup> Ibid., str. 220.



Redskin



Robin Hood



Gepard

Davisova raje suspendirati, kot da bi nastopila v barvah. Nič čudnega. Kritiki so ob prvih barvnih filmih tožili, da »ni prav nič privlačnega na dekletu, ki je videti, kot bi bila v zadnjem stadiju škrlatinke« in da so »igralci kot pečeni purani«.5

Da bi lahko barvna fotografija igralcem laskala, tako kot se je v tem izmojstrila črno-bela, je bilo treba najprej razumeti njene zakonitosti; razviti finomehaniko barvne osvetljave, vse trike maske, barvno koordinacijo scenografije in kostumografije. Za ta namen je Technicolor producentom od poznih 20. let nudil storitev barvnega svetovanja, utelešeno v osebi Natalie Kalmus, Herbertove nekdanje soproge in »barvne boginje« hollywoodske filmske industrije. Kalmusova je bila resnična avtorica pastelne palete, ki je

Technicolorju prinesla prepoznaven pečat, a tudi monotonost. Vse najneznatnejše barvne odločitve so bile v njenih rokah: »Ko dobimo scenarij za nov film, najprej natančno preučimo vsako sekvenco in prizor, da določimo, katero je prevladujoče čustvo ali razpoloženje. Ko je to opravljeno, izberemo primerno barvo ali nabor barv, ki bodo izrazile to razpoloženje ... Nato pripravimo barvno shemo, ki vsebuje dejanske vzorce tkanin in materialov za celotno produkcijo – pri tem upoštevamo vsak prizor, vsako sekvenco, sceno in lik.«6

Hollywood je začel s Kalmusovo misliti v barvah. Najprej obsedeno – pomislimo samo na *Čarovnika iz Oza*, na rumeno opečnato cesto in Smaragdno mesto onkraj mavrice. Kasneje v bolj prefinjenih aluzijah – »Samo Američan bi izbral smaragdno zeleno. Rdeča je trajnejša,« slišimo v filmu *Mirni človek* (*The Quiet Man*, 1952) Johna Forda. Toda da bi barvno dozorel, se je moral film naučiti barvo odmisлити, postati je morala samoumevna.

### Mnogi obrazi technicolorja

V 30. in 40. letih je bil barvni film pretežno mavričen; ker je bil technicolor tega zmožen, so filmi razkazovali celoten barvni spekter – v radoživih kostumih *Robina Hooda* (*The Adventures of Robin Hood*, 1938, Michael Curtiz, William Keighley), v razkošnem deliriju filma *Samson in Dalila* (*Samson and Delilah*, 1949) Cecila B. DeMilla. Toda pisana paleta, ki je Disneyjevo *Sneguljčico* napravila za realistično, je

imela, kajpak, povsem obraten učinek v igranem filmu. Zato ni nič čudnega, da je bil Technicolorjev barvni postopek prvi izbranec žanrov, ki k realizmu niso težili; pustolovskih in fantazijskih filmov, hollywoodske melodrame, vesternov in muzikalov.

Barve, zlasti pa Technicolorjeve barve, so bile nadvse prikladne za upodabljanje romantičnih predstav o eksotičnih lokacijah in divjih avanturah – saharke puščave v filmu *Alahov vrt* (*The Garden of Allah*, 1936, Richard Boleslawski), bikoborcev (*Kri in pesek*, *Blood and Sand*, 1941, Rouben Mamoulian), piratov (*The Black Swan*, 1942, Henry King) ali pomorščakov (*Moby Dick*, 1956, John Huston). Samo divje nasičene barve so lahko parirale plesno-pevskemu žuborenju Gena Kellyja v muzikalih *Dekle z naslovnice* (*Cover Girl*, 1944, Charles Vidor), *Okoli po mestu* (*On the Town*, 1949, Stanley Donen, Gene Kelly), *Amerikanec v Parizu* (*An American in Paris*, 1951, Vincente Minnelli) ali *Pojmo v dežju* (*Singin' in the Rain*, 1952). Ko je bil zmožen reproducirati poprej nedosegljivi modro in rumeno, je technicolor neizbežno postal barvni format žanra neskončnih modrin in razbeljenega peska, vesternov od *Dvoboja na soncu* (*Duel in the Sun*, 1945) Kinga Vidorja, *Nosila je rumeno ruto* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) Johna Forda in *Divje horde* (*The Wild Bunch*, 1969) Sama Peckinpaha do špageti vesternov Sergia Leoneja.

V poznih 40. in 50. letih je začela podoba technicolorja presegati sprva naivno in neveščo uporabo barv za ustvarjanje kontrasta, učinka, senzacije. Ko se je Hollywood naučil kategorij in zakonitosti



Dvoboj na soncu

5 Basten, str. 47.  
6 Ibid, str. 57–58.





V vrtincu



Afriška kraljica

snemanja v barvah, je bil goden za eksperimentiranje z barvno paletto, tonaliteto in nasičenostjo, ki je razbil monolit v množstvo technicolorjev. Technicolor je lahko Indija pravljicne **Knjige o džungli** (Jungle Book, 1942) ali Indija čudovite **Reke** (The River, 1951) Jeana Renoirja. Je Godardov **Prezir** (Le mépris, 1963), sta **Senso** (1954) in **Gepard** (Il gattopardo, 1963) Luchina Viscontija, je sirkovska melodrama (**Vse, kar dovolijo nebesa**, All That Heaven Allows, 1955; **Zapisano v vetru**, Written on the Wind, 1956) in hitchcockovski suspenz (**Dvoriščno okno**, Rear Window, 1954; **Vrtoglavica**, Vertigo, 1958; **Sever-severozahod**, North by Northwest, 1959 ...). Je Kubrickova **Odiseja** (2001: A Space Odyssey, 1968) in so filmi Powella, Pressburgerja in genialnega Jacka Cardiffa, direktorja fotografije pri **Črnem narcisu** (Black Narcissus, 1947) in **Rdečih čevlji** (The Red Shoes, 1948). Pa **Življenje in smrt polkovnika Blimpa** (The Life and Death of Colonel Blimp, Michael Powell in Emeric Pressburger), ki ga je Powellova vdova in Scorsesejeva montažerka Thelma Schoonmaker na festivalu Il Cinema Ritrovato v Bologni nekoč uvedla z opombo: »To je film v technicolorju, toda v britanskem technicolorju, ne tistem kričečem ameriškem.« Technicolor je zelena džungla **Afriške kraljice** (The African Queen, 1952, John Huston) in peščena džungla **Mostu na reki Kwai** (The Bridge on the River Kwai, 1957, David Lean). V technicolorjevem cvetoberu ne manjkata niti nepričakovana Ernst Lubitsch (**Nebo lahko počaka**, Heaven Can Wait, 1943) in John Cassavetes (**Minnie in Moskowitz**, Minnie and



Vse, kar dovolijo nebesa



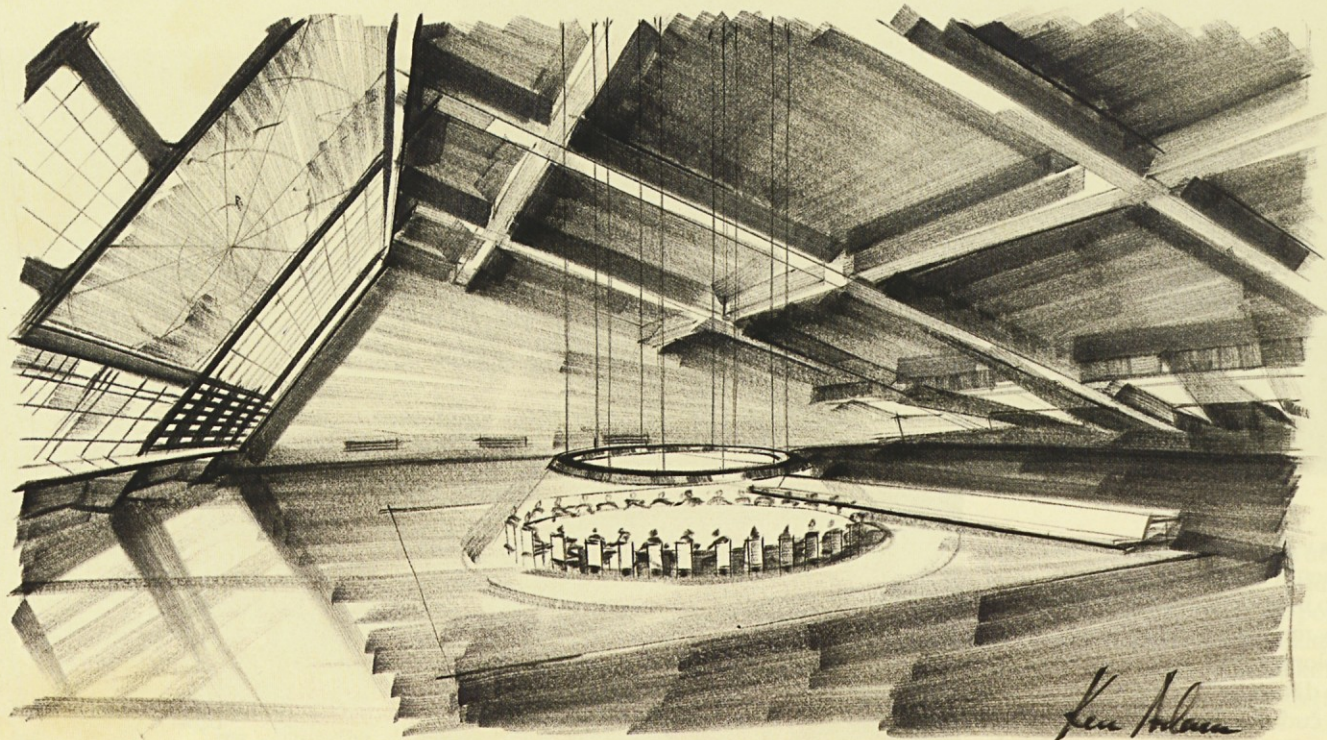
Senso



Minnie in Moskowitz

Moskowitz, 1971). Dolg je seznam izjemnih del. In technicolor je bil kot rojen za izjemne reči – za prve filme v vseh naravnih barvah, v cinerami (**To je cinerama**, This Is Cinerama, 1952) in cinemaskopu (**Tunika**, The Robe, 1953,

Henry Koster), za zadnji človeški polet na luno. Tako kot kronanje kraljice Elizabete II. so tudi izstrelitev Apolla 17, kajpak, posnele Technicolorjeve kamere. Nič manj kot veličastno.



Vojna soba iz filma Dr. Strangelove  
 © Deutsche Kinemathek – Ken Adam Archive

filmska scenografija  
 Matic Majcen

# Večje od življenja: scenografija Kena Adama

Ob vseh režiserjih in igralcih, ki sedijo pred mikrofoni ob premierah novih filmov, prepogosto pozabljamo ostale filmske delavce, ki odločilno zaznamujejo končni videz filmskega dela. Montažerji, scenografi, skladatelji, direktorji fotografije, kostumografi, maskerji in mnogi drugi so tisti, ki se jih najpogosteje spomnimo šele na koncu karier, ko jim začenjajo podeljevati nagrade za življenjsko delo oziroma izjemen prispevek k filmski industriji. Leta 2015 je eno izmed takšnih imen še posebej izstopalo:

Ken Adam, 94-letni nemško-britanski scenograf, ki že desetletja velja za prvo ime filmske scenografije. Dvakratni oskarjevski nagrajenec je nepozabno oblikoval filmski prostor v več kot 70 celovečernih filmih, svoj status prvega med scenografi pa je pridobil po zaslugi sodelovanja na sedmih postankih franšize o Jamesu Bondu, vse od filma **Dr. No** (1962) do **Operacije vesolje** (1979), ter zavoljo tesnega sodelovanja s Stanleyjem Kubrickom pri ustvarjanju filmov **Dr. Strangelove** (1964) in **Barry Lyndon** (1975). Letos se je tako odvila

vrsta dogodkov njemu v čast, povod zanje pa se je zgodil leta 2012, ko je Adam svoj popolni arhiv skic, snemalnih knjig, fotografskega gradiva, nagrad in osebnih predmetov podaril Nemški kinoteki v Berlinu. Javni ogled teh predmetov so pri omenjeni instituciji omogočili z veliko razstavo z naslovom *Večje od življenja* (Bigger Than Life), na kateri so v treh nadstropjih Muzeja za film in televizijo v Berlinu podrobno predstavili Adamovo delo. Poleg tega je bil februarja poseben gost 65. Berlinale, na katerem so predstavili digitalno obnovljeno različico

**Goldfingerja** (1964) z nekaj Adamovimi najbolj kulturnimi arhitekturnimi stvaritvami. Ob tem bi še letos do konca leta na spletnem naslovu ken-adam-archiv.de moral zaživeti spletni arhiv z več kot 5000 skicami, fotografijami in videoposnetki iz Adamovega osebnega arhiva, za nameček pa bo založba Taschen predvidoma v začetku leta 2016 izdala še knjigo *The Ken Adam Archives* v seriji luksuznih izdaj, v kateri so se doslej poklonili zgolj filmskim velikanom, kakršni so Stanley Kubrick, Charlie Chaplin, Ingmar Bergman in Pedro Almodovar.



Vojna soba iz filma Dr. Strangelove

## Od Berlina do Londona

Ken Adam se je v Berlinu pod imenom Klaus Hugo Adam rodil 5. februarja 1921 kot sin judovskih trgovcev. Njegova družina se je ukvarjala s prodajo športnih in modnih oblačil; v lasti je imela elitno trgovino na križišču ulic Leipziger Strasse in Friedrichstrasse. Adamov oče je užival velik ugled in je kot kostumografski svetovalec sodeloval pri filmih, kot sta **Beli pekel na Piz Paluju** (Die weisse Hölle vom Piz Palü, 1929, Arnold Fanck in Georg Wilhelm Pabst) in **Grad Vogelöd** (Schloß Vogelöd, 1921, F. W. Murnau). Ken Adam je začel risati pri šestih letih, in ker je bil kot otrok zelo dober posnemovalac, njegovih vplivov ni težko locirati med ekspresionističnimi umetniki tistega časa, kot so Max Reinhardt, Otto Dix, Paul Klee in Vasilij Kandinski, poleg tega pa je v šolo hodil s Freudovimi tremi vnuki in Reinhardtovim sinom.

A v nemški družbi tistega časa seveda ni bilo vse v redu in prvi znak tega je na svoji koži začutil že kot otrok, ko so ga na poletnih počitnicah začeli zmerjati z »židovskim dečkom«. Ker ga doma niso nikoli vzgajali v skladu z judovsko tradicijo, sploh ni vedel, kaj to pomeni. V zgodnjih 30. letih so učitelji v učilnico že začeli korakati v SS-ovskih uniformah, leta 1933 pa je njegova družina prejela hud udarec, ko so ob bojkotu judovskih podjetij morali kljub večgeneracijski tradiciji zapreti svojo trgovino. Postalo je jasno, da bodo morali zapustiti Berlin, ob tem pa je imel travmatičen učinek na mladega risarja tudi duševni in telesni propad njegovega očeta. Družina se je

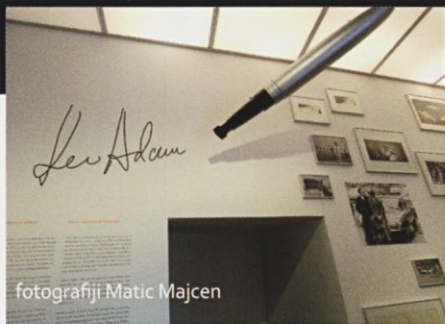
nastanila v Londonu, kjer je Adam prvič videl filme kot **Kabinet Dr. Caligarija** (1920), **Dr. Mabuse, kvartopirec** (1922) in **Metropolis** (1927), ki so nanj naredili odločilen vtis. Med srečevanji z mnogimi prebeglimi arhitekti, med katerimi je bil tudi Freudov sin Ernst, se je izoblikovala pereča dilema: ali hočem biti filmski ali gledališki scenograf? Na kratki rok se je to vprašanje zdelo povsem nebitveno, saj se je kmalu začela vojna in Adam je bil takoj vpoklican v vojsko. Sprva je v Londonu gradil javna in zasebna zaklonišča pred zračnimi napadi, potem pa je prestopil v Kraljevo vojno letalstvo (RAF) in postal pilot. Paradoksalno – bil je nemški pilot v britanski vojski, tisti čas še celo z nemškim potnim listom in z nič kaj britanskim imenom Klaus, ki ga je na pobudo filmskih sodelavcev zamenjal šele po vojni. Obžalovan zaradi bombardiranja nemških ciljev pa nikoli ni imel: »Bili smo navdušeni, saj smo vsi skupaj sovražili naciste,« se je spominjal kasneje.

V filmskem svetu je Adam pristal, ko je njegova sestra, delavka na ameriškem veleposlaništvu v Londonu, prejela prošnjo za pomoč pri ustvarjanju dekorjev na nekem filmskem projektu. Prve detajle za filme je narisal leta 1947, njegov prvi večji film pa je bil **Kapitan Horatio Hornblower** (1951) Raoula Walsha. Adam je v teh zgodnjih filmskih projektih postal znan kot suveren oblikovalec raznih piratskih in drugih ladij iz zgodovine. Pri filmu **Okrog sveta v osemdesetih dneh** (1956) pa se je zgodil preboj – prejel je prvo

nominacijo za oskarja, a so njegovo ime v filmu napisali napačno: »Ken Adams«. V naslednjih letih je med drugim delal še z Jacquesom Tournerjem na **Noči demona** (1958), Johnom Fordom na **Inšpektorju Gideonu iz Scotland Yarde** (1958) ter Robertom Aldrichem na **Jeznih hribih** (1959) ter **Sodomi in Gomori** (1962), nato pa je prišel prvi njegov zares ikonični projekt.

## Vstopi James Bond

Avgusta 1956 je Ken Adam za revijo *Films & Filming* napisal članek *Designing Sets for Action*, verjetno svoj najpomembnejši tekst o umetnosti scenografije, v katerem je zagovarjal protirealistično tezo, da mora prizorišče ustvariti idejo prostora, ne pa poustvarjati resničnega prostora. Adam ni nikoli prisegal na neorealizem ali ameriški urbani realizem, ki sta ga dolgočasila, temveč je vedno skušal poustvariti novo realnost v filmskem studiu – ta pa mora dajati vtis, da je večja od resničnega življenja. In noben drug projekt mu ni dal boljše priložnost za realizacijo tega pogleda na stroko kot James Bond. Poiskal ga je režiser Terence Young, ki je bil njegov oboževalec, in mu predstavil idejo o filmski adaptaciji romana Iana Fleminga. **Dr. No** (1962), prvi James Bond, je bil takrat še majhen projekt s sila omejenim proračunom, in ravno zato je režiser Adamu prepustil celotno vizualizacijo romana, saj je vedel, da lahko sposoben scenograf z inovativnimi idejami ustvari izstopajočo



fotografiji: Matic Majcen



Idejo so sprva označili za noro – ko so videli njegovo skico prizorišča, so menili, da je Adam mislil 40 čevljev, ne pa 40 metrov. Vseeno so mu, ker je bila franšiza v močnem zaletu, za konstrukcijo dali na voljo takrat neverjetnih milijon dolarjev, kar je bilo več, kot je bil le pet let poprej proračun celotnega filma *Dr. No*.

## Peklenški režim Stanleyja Kubricka

vizualno podobo filma, tudi če nima nebeškega proračuna. Adam je priložnost zagrabil z obema rokama. Z vizualno in tehnološko prebojno arhitekturo je nakazal pot ne samo sebi, ampak tudi franšizi Jamesa Bonda vse do današnjih dni, z nazorom, da morajo biti prizorišča potencirana, karikirana, vsebovati kanček humorja in biti polna visokotehnoloških naprav, ki poudarjajo moč zlikovcev. Filmski prostor mora gledalcu podati bistvo filmskega lika, še preden se ta sploh pojavi na platnu. Podvodno stanovanje in nuklearni vodni reaktor pa sta tudi začetka impresivne serije Adamovih t. i. »skrivnih prostorov«, soban, skritih od oči preostalega sveta, v katerih se spletkari in udejanja uničujoča moč orožja v rokah neuravnovešenih, z zlom prežetih posameznikov. Ko je *Dr. No* dosegel nenadejan uspeh, je postalo jasno, da bodo prav takšni prostori zaznamovali Adamovo nadaljnje ustvarjanje, obenem pa so tovrstne arhitekture na dolgi rok porodile teorijo, da Adam preko svojih konstrukcij v resnici vseskozi zgolj nezavedno reproducira, metaforizira in obračunava z grozotami nacizma, ki jih je preživel sam.

Nekaj takšnih prostorov je ponovno ustvaril že v naslednjem filmu o Bondu, v *Goldfingerju* (1964). Bondov sloviti aston martin je bil prav Adamov izbor, saj je bil vedno tudi sam navdušen nad športnimi avtomobili. Kasneje se je izkazalo, da je bil to sploh prvi odmevnejši primer oglaševalskega umeščanja izdelkov v film, s čimer je scenograf pomagal postaviti precedens, ki dandanes usmerja vso filmsko industrijo. Še posebej pa je bilo Adamu v zadovoljstvo nadgraditi dokaj nezanimive avtomobilске dodatke iz Flemingovega romana v inovativne

naprave, ki jih vidimo v filmu. Kasneje so se pojavile govorice, da je miniaturno pištolo, skrito v pisalu, ruski KGB razvil prav iz Adamovega dizajna v *Goldfingerju*. Še bolj slovita pa je v tem filmu njegova arhitektura zakladnice Fort Knox, ki je v resničnem svetu ena najbolj skrbno varovanih institucij na svetu in katere notranji videz pozna le peščica ljudi. Navdih in ideje zanj je Adam iskal na fotografijah trezorjev Angleške banke, ki pa so se mu zdele dolgočasne, zato se je še enkrat več zatekel k domišljiji. Palice zlata je v svoji verziji trezorja naložil na visoke kupe, da je bil ta videti kot zapor z zlatom za rešetkami. S tem je omogočil, da je bilo svetleče zlato med snemanjem prizorov vseskozi v kadru. »Ko je film prišel v kine, so pri studiu United Artists prejeli 300 pisem – večinoma besnih –, v katerih so spraševali, kako so lahko britanski filmski ekipi in britanskemu režiserju dovolili snemanje v Fort Knoxu, ko pa še celo amerškemu predsedniku ne pustijo notri. To je bil velik kompliment,« se je spominjal kasneje ob pogovoru s Christopherjem Fraylingom.

Skupaj s takšnimi ekscentričnimi, a uspešnimi scenografskimi potezami je rasla tudi Bondova franšiza, zato so studijske konstrukcije postajale večje in večje. V filmu *Operacija Strela* (1965), v katerem je denimo oblikoval sedež organizacije Spectre, ki se je tu prvič pojavil na velikem platnu, so pogodbo za financiranje podpisali, še preden je bila sploh napisana prva črka scenarija. Bohotenje s proračunom pa je vseeno doseglo novo raven, ko si je v filmu *Samo dvakrat se živi* (1967) Adam zamislil, da bi v studiu zgradili notranjost vulkana v višini 40 metrov, v katerega bi lahko vletaval helikopter.

Ken Adam je leta 1962 prejel klic Stanleyja Kubricka, ki je bil navdušen nad scenografijo v filmu *Dr. No*. Poklical ga je, ker je načrtoval film o nuklearnem holokavstu, in ko je ob prvem srečanju Adam začel čakati svoje ideje na papir, je bil Kubrick tako očaran. V toku snemanja filma, ki je postal *Dr. Strangelove* (1964), je bil prav Adam tisti, ki je Kubricka vsak dan, uro in pol vožnje v eno smer, vozil v studio Shepperton s strogo omejitvijo 50 km/h, saj je pri večji hitrosti vse bolj paranoični režiser postajal nervozen. Adamov dotik na *Dr. Strangelovu* je težko prezreti. Oblikoval je vsa prizorišča, od hotelske suite, notranjosti bombnika B52 (izdelal ga je po lastnih pilotskih izkušnjah) in pisarne generala Ripperja do seveda – vojne sobe, še enega »skrivnega prostora« in verjetno celo najbolj notorične konstrukcije Adamove kariere. Kubricku so bile skice vojne sobe še posebej všeč zaradi trikotne oblike, ki jo je imel za najmočnejšo izmed geometričnih oblik, a je svojega oblikovalca vseeno presenetil. Slednji je namreč pričakoval, da bo Kubrick prostor gledalcem predstavil s kadrom v totalu, kar je sicer običajno, a je potem storil ravno nasprotno – šele preko premikov likov v vojni sobi gledalec sestavi celoto prostora, ki ga v filmu v enem samem kadru nikoli zares ne vidimo. Kakorkoli, z Adamovo sposobnostjo burjenja domišljije javnosti s scenografijami je povezana še ena legendarna anekdota: ko je Ronald Reagan leta 1981 prevzel Belo hišo, je bila prva stvar, ki jo je želel videti, prav vojna soba, kakršno je videl v *Dr. Strangelovu*, ki pa, seveda, nikoli ni obstajala drugje kot zgolj v filmu. Podobno je Adamu uspelo tudi s funkcijami bombnika B52, natančneje s stikalom CRM-114, širše poznamim

kot »stikalo brez povratka«. Kubrick in Adam sta izvedela, da sta po naključju ustvarila nekaj, kar dejansko obstaja, šele takrat, ko so predstavniki ameriškega Vojnega letalstva obiskali studio med snemanjem – in prebledeli, ko so videli ta dodatek v letalski kabini.

Sodelovanje pa vendarle ni bilo brez težav. Najprej je Kubrick po izidu filma v nekem intervjuju – namenoma ali pomotoma, ni povsem jasno – izustil, da je sam oblikoval vojno sobo. Ko ga je Adam po telefonu soočil z očitki, je obžalovanja polni Kubrick ponudil, da bo v revijah *Variety* in *Hollywood Reporter* objavil velik napis: »Stanley Kubrick se zahvaljuje Kenu Adamu za njegov koncept vojne sobe.« Ta objava sicer potem nikoli ni zagledala luči dneva. Kot drugo, in toliko huje, pa je Adama sodelovanje s Kubrickom psihološko povsem izželo. Nenehen študij detajlov, izpraševanje in izpolnjevanje nemogočih zahtev je Kubrickovemu najbližjemu sodelavcu predstavljalo izjemen napor, ki ga je izčrpal do te mere, da je po snemanju pristal na pomirjevalih. Ko mu je Kubrick nato ponudil sodelovanje pri *Odiseji v vesolju*, ga je zaradi izžetosti gladko zavrnil, česar kljub klasičnemu statusu filma še danes ne obžaluje.

Zavoljo teh razlogov je moralo miniti slabo desetletje, da je Ken Adam znova sprejel Kubrickovo vabilo. Leta 1973 sta spet začela delati skupaj na **Barryju Lyndonu**, pri katerem je moral Adam izstopiti iz svoje kože in biti ustvarjalen na že obstoječih lokacijah, ne pa na lastnih studijskih konstrukcijah. Delo na projektu je bilo zato še toliko bolj naporno, saj ga je Kubrick skupaj z ekipo pošiljal na zahtevne ogledе lokacij na Irsko; sam namreč v tistem času praviloma ni več zapuščal svojega poslopja v Borehamwoodu na severu Londona. Ekipi na terenu je navodila vseskozi pošiljal v kodiranih sporočilih, da ne bi kdo odkril, kateri film snemajo, saj je bil izvirni roman Williama Thackeraya iz leta 1844 v javni lasti in bi ga lahko brez težav posneli. Adamov prispevek *Barryju Lyndonu* je bil tokrat manj opazen, a je denimo izdelal zelo pomembne toplotne zaščite za stene in strope gradov, v katerih so snemali, da vročina gorečih sveč ni poškodovala



zgodovinsko pomembnih poslopij. Zadolžen je bil tudi za kostume. A to še ni vse: »Stanley je šel še dlje. Hotel je, da raziščemo, ali so uporabljali kondome, kakšne zobne ščetke so imeli, kakšen smodnik v lasuljah, vse uši v njihovih laseh in bog ve, kaj vse še. Šel je skozi vsak detajl, pa večine potem sploh nismo uporabili.« Preobilje dela v ekstremno zahtevnem Kubrickovem režimu je imelo na snemanju *Barryja Lyndona* za Adama še hujše posledice kot pri *Dr. Strangelovu*. Neusmiljeni Kubrickov režim ga je namreč pripeljal do živčnega zloma. »Prvič v življenju sem se počutil nesposobnega za soočenje s problemi in zahtevami filma. Postal sem tako nevrotičen, da sem vse Stanleyjeve nore odločitve položil na svoja ramena. Jaz sem bil tisti, ki sem

se vedno opravičeval igralcem, če je šlo kaj narobe. Počutil sem se odgovornega za vsak detajl Stanleyjevega filma, za vse njegove napake in nevroze.«

Sodelovanje med Kubrickom in Adamom se zato ni končalo dobro. Scenograf je celo pomlad leta 1974 preživel v psihiatrični oskrbi, a to Kubricka ni ustavilo, da ne bi hospitaliziranemu sodelavcu naložil, naj namesto njega opravi promocijo filma. Adam je zato, še ne povsem zdrav, po izidu filma nastopal na novinarskih konferencah in opravljal intervjuje v Franciji in Italiji, medtem ko je režiser v svojem domu preverjal vsako besedo, ki jo je izustil na drugem koncu Evrope. Po tem je Adam dokončno vedel, da s Kubrickom ne bo sodeloval nikoli več, čeravno ga je imel še



Banka iz filma *Denarci z nebes*, © Deutsche Kinemathek – Ken Adam Archive



Blofeldov vulkan iz filma Samo dvakrat se živi, © Deutsche Kinemathek – Ken Adam Archive

naprej za velikega prijatelja. »Če si med snemanjem filma skoraj ob življenje, potem veš, da je nekaj narobe.«

Ken Adam je v času sodelovanja s Stanleyjem Kubrickom res prejel prvega izmed svojih dveh oskarjev, a se ga še zdaleč ne spominja kot najsrečnejšega obdobja svoje kariere. V zadnjih letih pa je Adam vendarle razkril, da sta s Kubrickom kasneje sodelovala še enkrat, čeravno za zelo kratek čas. Med snemanjem bondiade **Vohun, ki me je ljubil** (1977) je imel namreč Adam težave glede osvetljave prizora z že obstoječimi svetlobnimi viri. Ker je vedel, da je prav Kubrick nesporni mojster takšnih situacij, je režiserja vprašal za nasvet, saj je menil, da mu mojster dolguje uslugo. Kubrick je želel ugoditi prijatelju, a se ni hotel pojavljati med ljudmi, zato sta sklenila kompromis – neko nedeljsko jutro sta sama hodila po izpraznjenem studiu in študirala postavitve prizora. Režiser je

Adamu zabičal, da mora to ostati njuna skrivnost. Obljubo je scenograf res držal in jo je razkril šele desetletja kasneje, po Kubrickovi smrti. Danes torej vemo, da je bil Stanley Kubrick eden izmed nepodpisanih sodelavcev pri filmu **Vohun, ki me je ljubil**.

### Statusu legende naproti

Ken Adam si je od sladko-kisle kubrickovske epizode svoje kariere najprej opomogel z delom s Tintom Brassom na filmu **Salon Kitty** (1976). Sledil je že omenjeni **Vohun, ki me je ljubil**, v katerem je še enkrat več ustvaril enega skrivnih prostorov, prav ta film pa je tudi edini iz franšize o Jamesu Bondu, ki je Kenu Adamu prinesel nominacijo za oskarja. Samozavest je bila dokončno povrnjena. Njegov zadnji Bondov film je bil **Operacija vesolje** (1979), pri katerem je imel priložnost delati tudi na oblikovanju vesoljskih dekorjev, s

čimer je nadoknadil izostanek Kubrickove *Odiseje v vesolju*. Razlog za prenehanje sodelovanja na franšizi je bila studijska politika. Po večletnem ekstravagantnem zapravljanju za scenografijo je studio začel varčevati in se obračati k drugačnim rešitvam, Adam pa je bil eden mnogih, ki so jih v skladu s to menjavo nazora odslovili.

V zadnjem delu kariere je osvojil še svojega drugega oskarja za delo pri filmu **Norost kralja Jurija** (1994), se spoprijateljil s Fellinijem, čeprav nista nikoli delala skupaj, doživel pa je tudi travmatično sodelovanje pri nastanku filma **Zadnji kitajski cesar** (1987) Bernarda Bertolucciya. Slednjemu so bile vseč Adamove zamisli, a je imel njegov producent med nastankom filma hude finančne težave, njemu samemu kot režiserju pa za to ni bilo mar. »Bertolucciya to ni zanimalo. On je kot nekakšen srednjeveški princ, ki zbere svoj dvor okrog sebe. Rekel mi je, 'ne zanimajo me tvoji finančni problemi s producentom. Ljudje ne delajo zame zaradi denarja, ampak samo zato, ker hočejo delati z mano.'« Zadeva je postala grda, Bertolucci pa je po sporih namesto Adama najel Ferdinanda Scarfiottija, čeprav so nekateri njegovi dizajni še vedno prisotni v filmu. Ken Adam je v preteklem desetletju spet delal na bondiadi, a na drugačen način. Svoje veščine je preizkusil še v virtualnem prostoru računalniških iger, kjer kajpak ni fizičnih in finančnih omejitev. Igra **GoldenEye: Rogue Agent** (2004) podjetja Electronic Arts je tudi njegov zadnji angažma pri kakšnem projektu.

V toku letošnjega Berlinala in spremljajoče razstave v sosednjem Muzeju za film in televizijo je Ken Adam na raznih prireditvah in pogovorih s svojim zvestim popisovalcem Christopherjem Fraylingom razlagal bogate anekdote, predvsem povezane s premierno predstavljenim obnovljenim *Goldfingerjem*, čeprav se na novinarskem srečanju nismo mogli upreti, da ga ne bi spraševali o njegovem razvpitem sodelovanju s Kubrickom. V Berlin, svoje rojstno mesto, se je Adam, največkrat nagrajeni scenograf v zgodovini filma, letos vrnil z velikimi koraki, kot živa legenda filmske umetnosti, zato letošnje leto z minulimi in še prihajajočimi dogodki predstavlja dostojen poklon velikemu mojstru filmske scenografije.





Die Donau Rauf

iz kinotečnih arhivov

Nil Baskar

# O Petru Nestlerju, O Grčiji

Na začetku leta 1965 se Michel Delahaye, kritik *Cahiers du cinéma*, odpravi v München, da bi poročal o stanju nemškega filma. Natančneje, da bi preveril vztrajno tezo o »neobstoju nemškega filma«.1 Pariškega cinefila tamkajšnja situacija fascinira; o mestu spiše dvomno in pokroviteljsko rapsodijo, začuti njegov »zlokobni šarm«, vse skupaj se mu kaže kot

fantazmagorija alegoričnih ruševin zgodovine (v kontrastu z realno, ne-alegorično zradiranim Berlinom), pod površjem katere še naprej tli specifična mešanica bavarskega kiča in fašistične monumentalnosti, ki jo utelešajo filmi à la Riefenstahl. »Čudno mesto,« v katerem se človek »ves čas zatika v lovecraftovski gube prostora-časa.«

Onkraj studijskega kolosa Bavaria Filma, ki je Münchnu zagotavljal

sloves filmske destinacije, pa Delahaye (pričakovano) odkrije tudi »novi nemški film«. Pri tem ne gre toliko za tisti novi val iz Oberhausna, ki bo sčasoma sinonimen z imeni Fassbinderja, Herzoga, Schlöndorffa ali Wendersa, vendar pa takrat, z izjemo manifesta proti kinu betežnih starčkov in peščice kratkih filmov, ni proizvedel še nič zares prelomnega. Delahaye na lokalnih projekcijah in s pomočjo kritikov takrat že vplivne revije *Filmkritik* odkrije bolj marginalno strujo. Vidi, recimo,

1 Delahaye, »Allemagne ciné zéro«, *Cahiers du cinéma*, št. 163 (februar 1965).

udarna prva filma Jean-Marie Strauba in Danièle Huillet (**Machorka-Muff** [1963] in **Nicht versöhnt** [1965]), pa tudi kratke filme avtorjev, kot so Rudolf Thome, Klaus Lemke in Max Zihlmann. Po naključju vidi Delahaye še nekaj bistvenega: kratke filme **Am Siel** (1962), **Aufsätze** (1963), **Mühlheim/Ruhr** (1964), **Ödenwaldstetten** (1964) in **Rheinström** (1965), ki takrat predstavljajo celoten opus Petra Nestlerja. »Kdo je to?« sprašuje okoli sebe. »Nihče ne ve. Razen Strauba.« Enigmatičnega Nestlerja v svojem članku razglasi za »trenutno največjega dokumentarista« – kar v splošni filmski zavesti ne spremeni natanko ničesar.

Prav Straub in Danièle Huillet sta dolgo bila (in ostala) glavna promotorja kriminalno spregledanega Nestlerja. Tri leta po Delahayjevem poročilu Straub v *Filmkritik* Nestlerja (ki med tem posname še dva ključna filma: **Von Griechenland** [1965] in **Im Ruhrgebiet** [1967]) še sam razglasi za »najpomembnejšega nemškega cineasta po vojni«. <sup>2</sup> (Kasneje Nestlerja, ki na začetku petdesetih sicer odigra nekaj manjših vlog v studijskih filmih, tudi angažira za **Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene** [1973]. Nestler se leta 2007 oddolži z **Verteidigung der Zeit**, kratkim TV-portretom dvojca,

ki se zavrti ravno po smrti Danièle Huillet.) Nestlerjevo delo torej od samega začetka spremljajo superlativi, v luči katerih je njegova vztrajna obstranskost še toliko bolj nenavadna. Je vzrok v tem, da od konca šestdesetih dalje večinoma snema za televizije? Da zaradi pomanjkanja podpore zapusti ZRN in snema na Švedskem? Da so ga preglasili glasnejši vrstniki? Da mu primanjkuje žilice za samopromocijo in kontrakulturne drže mladih Turkov iz Oberhausna – da se ne trudi »žgečkati gledalcev«, kot pravi Straub?

Harun Farocki, ki pride na prizorišče novega nemškega filma le nekaj let kasneje, v pogovoru s Thomasom Elsaesserjem zase napol sarkastično izjavi, da je »verjetno najbolj znan med neznanimi režiserji v Nemčiji«. Zdi se, da ima s tem v mislih tudi in prav Nestlerja (ob vsaki priložnosti ga tudi omeni), ki ostaja relativno periferna figura celo na tej pol-periferiji evropskega avtorskega dokumentarca: spregledan v svojem času s strani kritike, javnosti in večine kolegov; spregledan tudi v tej kategoriji »znanih neznanih«, ki jih cinefilija post festum odkriva in kuje v ključne reference. Paradoksalno pri tej dolgotrajni nevidnosti (ki traja vsaj do leta 2001, ko mu Viennale posveti veliko retrospektivo) pa je to, da njegovi filmi pravzaprav nikoli niso bili *nevideni*. Kvečjemu nasprotno: v kolikor so od 70. let dalje producirani in predvajani tudi na javnih televizijah, najbrž ni povsem

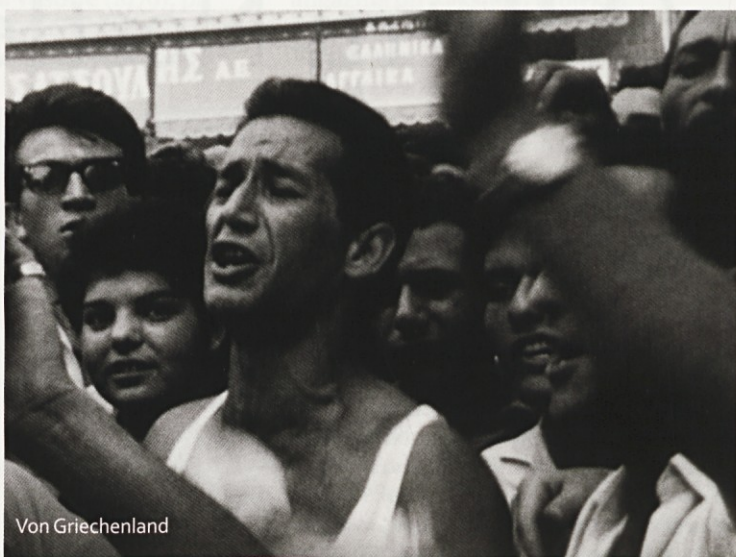
zgrešena domneva, da so njegovi filmi tu in tam uživali večje gledalstvo kot dela sorodnih, izključno kinematografskih ustvarjalcev. Kot marsikateri televizijski *auteur* (v zadnjem času je ta dvomni sloves denimo doletel še enega Nemca – Dominika Grafa) se torej Nestler v vseh teh letih »skriva« in *plain sight*, znotraj terminov dokumentarnih in izobraževalnih programov, kjer ustvarja v relativni svobodi in anonimnosti. Prav širok in ohlapno razumljen »didaktični« značaj tega, kar se je v evropskem kontekstu nekoč imenovalo javna televizija (in kar je bilo naposled, v valu privatizacije in sistemske deregulacije medijev 80. let, vsebinsko in politično rekuiperirano v francosko-nemškem projektu Arte), je pogosto nudil zatočišče radikalnim avtorskim projektom, ki jih konvencionalni filmski produkcijski in distribucijski krogotoki niso absorbirali. Pomislimo na Rossellinijev cikel poučnih zgodovinskih filmov za RAI, ki ostaja fascinanten segment njegove ustvarjalnosti; na radikalne eksperimente Petra Watkinsa na BBC-ju in skandinavskih televizijah; ali, bližje domu, na Žilnikovo dolgoletno letenje od cveta do cveta med TV-hišami v širši regiji.

Nestlerjevi filmi se nahajajo v podobni konstelaciji, vendar pa so tudi zelo samosvoji. V njih se namreč srečamo z na videz primitivno in karseda preprosto metodo: z *off* komentarjem, ki podaja in tudi odkrito interpretira

2 Intervju z Danièle Huillet in Jean-Marie Straubom, *Filmkritik*, št. 10 (1968).

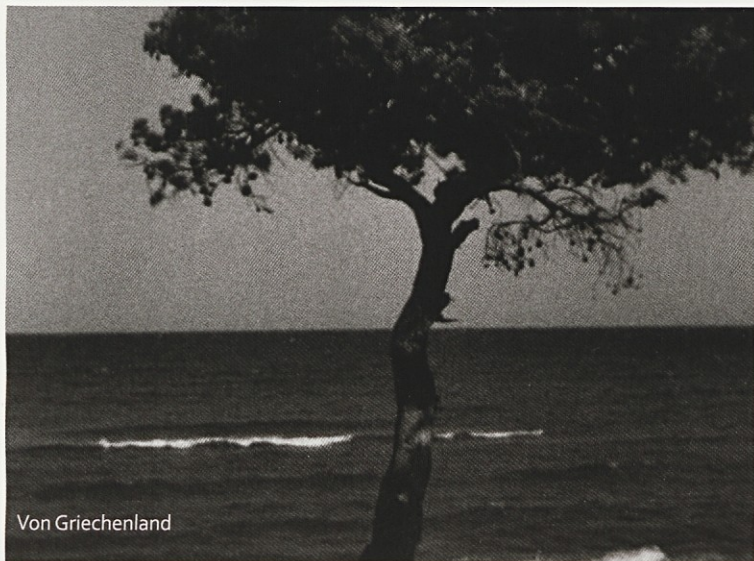


Von Griechenland



Von Griechenland





dogajanje. Nestler gre pogosto celo tako daleč, da govor protagonistov povozijo s svojim glasom in njihove izjave žurnalistično povzema ter revidira za močnejši učinek. Tovrstni didakticism in vsevedna oblastnost sta seveda v nefikcijskem filmu tarča kritike že vsaj od Griersona dalje. In seveda, za duh časa, ki ga močno zaznamujejo ideali neposrednega dostopa in nevtralnega opazovanja, na katerih temeljita *cinéma vérité* ter *direct cinema*, so Nestlerjeve »manipulacije« videti, milo rečeno, anahronistične. Že v prvencu *Am Siel*, ki pripoveduje o vodni zapornici v Friziji, Nestler naredi nedopustno in podaja realnost tako rekoč ventrilokvistično – z vidika neživega objekta, ki nam razlaga o svoji vpetosti v naravne in človeške cikle pokrajine. Nestler se, skratka, ne trudi niti z osnovno, ideološko domnevo dokumentarizma kot zvestega zrcaljenja realnosti, zaradi česar je že spočetka deležen kritike ter nerazumevanja.

Vendar so ravno takšni prijemi tisto, kar Nestlerju omogoči, da format didaktičnega dokumentarca preoblikuje v dialektično kritiko. V tej luči postane njegov televizijski azil bolj razumljiv, saj v institucionalnem in ideološkem okviru izobraževalne televizije (in njenem specifičnem zgodovinskem kontekstu) didakticism navadno ni kamen spotike, temveč predstavlja prej predvidljiv kliše tega domnevno drugorazrednega formata. Če torej Chris Marker ali Santiago Álvarez v istem času reportažo

in kompilacijski kolaž radikalizirata v model militantnega kina z atrakcijskimi, pogosto ekstatičnimi montažnimi prijemi in poudarki, Nestler skonstruira nekaj sorodnega (vendar brez ekstaze) znotraj na videz brezzobe nagovorne oblike poučnega dokumentarca. V dobi postmodernističnega, metatekstualnega, hibridiziranega in politično hipersenzibiliziranega dokumentarizma so takšni premišljeni in preprosti prijemi, ki temeljijo zlasti na osnovni dialektiki podobe in zvoka (in tudi, nič manj bistveno, na medigri gibljivih ter statičnih podob, ki jih Nestler uporablja vse pogosteje), seveda toliko bolj prodorni in osvežujoči.

Prav preprostost, kolikor naivno se že sliši, je za Nestlerjevo delo ključna: gre za filme, ki reči podajajo izjemno razumljivo, dostopno in premočrtno, brez sofisticiranih prijemov, okrasja, domišljavosti, zvijač. Bistveno je realizirati »bistvo«; ekonomično potencirati in izraziti moč podob in tega, kar stoji za njimi, z najpreprostejšimi sredstvi, ki so na voljo. Vzporednice z asketsko in »rigorozno« kinematografijo Strauba in Danièle Huillet so seveda na mestu; a s to razliko, da se Nestler ne opira na nobene avantgardne arhive ali kanonske tekste, ki tvorijo vseprisotni referenčni okvir straubovsko-huilletovskega vrtnaja v protislovja umetnosti ter zgodovine – kot zgodovine razrednega boja. Tudi pri Nestlerju je okvir vselej eden in isti,

vendar ima opraviti manj z zgodovino duha kot s snovnimi stanji in procesi, z delom in izdelkom, s produkcijo in blagom, z vsakdanjim preživetjem in pogoji eksistence, tudi s tehniko in tehnologijo, in naposled s propadanjem fizičnega in naravnega okolja ter človeških skupnosti, ki so od njega najbolj odvisne. Vse te ravni so povezane skozi specifično objektivnost posamezne družbene in ekonomske strukture, ki jo filmi obravnavajo, ter so, če lahko tako rečemo, večkratno eksponirane kot plasti preteklosti v sedanosti, kot vztrajanje in gradacija zgodovin – naravnih, družbenih, kolektivnih, osebnih – ki so vselej tako osvobodilne kot zatiralske, tako zgodovine možnega kot zgodovine spodletelega.

Nestlerjevi filmi so torej zasnovani na razmerju med preteklostjo in trenutkom nastanka. Kjer večina dokumentarcev zgodovino uporablja bodisi kot rekvizit, ki služi ekspozičiji dogajanja v sedanjiku, bodisi kot teritorij, ki ga bo mogoče do kraja raziskati, razumeti in udomačiti, je za Nestlerja zgodovina živa: je materialnost pogojev življenja ter spomina in tako sestavni del tega, kar imamo za realnost. Ne posredujejo je le reči, teksti, artefakti, spomeniki, ruševine človeškega in naravnega, temveč so z zgodovino prepojene tudi vse relacije, ki jih Nestler vzpostavlja na najrazličnejših družbenih prizoriščih – urbanih, delavskih, podeželskih, kmečkih, formalnih, neformalnih –,



Ödenwaldstetten



Ödenwaldstetten

tako da se intenzivno in dialoško potopi v individualne in kolektivne vsakdanjike. Vendar bi njegov pristop težko imeli za etnografski; kultura delavcev in kmetov ni v ospredju kot neki kompleks diskurzivnih ali materialnih praks, predstav, verovanj, običajev ali ritualov, vezanih na geografsko in ekološko specifičnost, temveč je v končnem seštevku predstavljena kot način uporništva in avtonomnega organiziranja – bodisi proti fašizmu in reakcionarnim silam na prizoriščih kateregakoli že svetovno-zgodovinskega revolucionarnega boja, bodisi proti neživljenjskim pogojem bivanja v kapitalizmu (in pogosto proti obojemu hkrati).

Nestlerjevo delo seveda zahteva veliko več pozornosti, v tako kratkem zapisu lahko podamo le najsplošnejši oris, ki se ne utegne zaustaviti pri posameznih naslovih. A če iščemo en film, s katerim se lahko v njegov dragoceni in še vedno razvijajoči se opus potopimo danes (ko smo priče razkroju evropskega političnega projekta, razkroju globalnega neoliberalnega konsenza ter razkroju iluzij o post-nacionalnem in post-ideološkem svetu), je seveda to ravno njegov film o Grčiji, ki je nastal natanko pred petdesetimi leti. Natanko v času, ko se je Grčija (že enkrat) znašla pred dramatično prelomnico. Nestler ta film zasnuje kot ekspozičijo in resonanco dveh trenutkov, dveh zgodovin, dveh

spominov. Prva polovica je posvečena boju proti nacistični okupaciji, ki jo film organizira izključno prek komentarja, prek branja partizanskih pričevanj, opisovanja grozovitosti ter pretresljivih individualnih herojstev. A kamera je med tem ves čas v sedanjosti, na ulicah Grčije leta 1965, kjer opazuje gibanje in valovanje množic, slika pomanjkanje in nerazvitost dežele, a tudi trdoživost stare ter mlade Grčije, ki živi sredi emblemov protifašističnega upora. Film se točno na polovici prelomi – v figuri, ki jo lahko imenujemo le dialektična podoba, v posnetku grčavega drevesa na ozadju vzvalovanega morja. Prizor pričara idiliko Arkadije, tisočletnih oljčnih gajev in neskončnega horizonta v središču sveta; obenem, v kontrapunktu z besedilom, ki ga spremlja, nemo govori o borbi, pogumu, smrti, žrtvovanju, svobodi. Neupogljivost narave človeški zgodovini in neugasljivost osvobodilnega boja se v tej figuri metonimično stapljata in hkrati ostajata združena kot suspendirano, poudarjeno protislovje.

V drugi polovici diametralnega filma Nestler lovi organiziranje široke koalicije študentov, delavcev ter kmetov, ki se takrat postavijo v bran demokratično izvoljeni vladi Jorgosa Papandreua nasproti desničarskim pučistom. S kamero priča velikim julijskim demonstracijam, ko policija »pomotoma« ubije Sotirisa Petroulasa, enega izmed vodij študentskega

gibanja, in še večjim demonstracijam ob njegovem pogrebu naslednjega dne. Dogodkom, ki jih povzema Nestlerjev film, sledi kaotično obdobje negotovosti in nasilja. Reakcija proti naprednim silam se dve leti kasneje konča z državnim udarom polkovnikov; revolucija je že drugič, le dvajset let po herojski zmagi nad okupacijo in kolaboracijo, izdana in poražena; vojaška hunta s terorjem (in blagoslovom zahodnih sil) Grčiji vlada do sredine sedemdesetih.

Straub je takrat o tem (in o Nestlerjevem naslednjem, nič manj ključnem filmu) zapisal neizpodbitne besede: »In potem je bil *Von Griechenland*, ključni film, estetsko-terorističen, ki je zame postajal vse bolj pomemben. Takrat so govorili, da ima Nestler neko politično računico, vendar pa ni bilo tako, dogodki v Grčiji so kasneje to pokazali. Bilo je genialno, da sloganov množice ni posnel z direktnim zvokom. Tega ne pravim kar tako, saj sem sam tako rekoč apostol direktnega zvoka. Brilljantna intuicija je bila, da so bili slogani izrečeni le v komentarju, da jih je izrekel sam. Ponovil je to, kar so ljudje govorili in vzklikali. Sedaj je Nestler za švedsko televizijo posnel srednjemetražec. Reče se mu *Im Ruhrgebiet*. O njem lahko rečemo le to, kar je pravil Brecht: 'Izkopati resnico izpod ruševin samoumevnega, odkrito povezati posamezno in splošno, fiksirati partikularno v velikem načrtu stvari, to je umetnost realista.'«



kritika

Bojana Bregar

Volčja družina / *The Wolfpack*, 2015, Crystal Moselle

# Film je življenje je film je *The Wolfpack*

Zakaj imamo radi filme? Neko vztrajno prepričanje predpostavlja, da cinefilom filmi predstavljajo pobeg iz realnega življenja. Vendar bi bilo ob resnejšem premisleku mogoče ugotoviti, da nam filmi pomagajo, da si določene situacije v realnem življenju znamo predstavljati kot predvidljive, da si torej življenje lahko skozi film predstavljamo kot urejeno, predvidljivo stvarnost – ideologija neke vrste, »a set of rules« –, opremijo nas z načini, kako ravnati v različnih družbenih situacijah. Temu bi lahko rekli tudi socializacija.

Bratje Angulo, protagonisti dokumentarnega filma *The Wolfpack* (2015), so cinefilni takšne vrste. Morda celo skrajne vrste – praktično vsa njihova sekundarna socializacija, ki zadeva socialne situacije zunaj najožjega družinskega kroga, je potekala preko filmov. In to veliko filmov. Čez pet tisoč se jih je nabralo v njihovi kolekciji v majhnem, premajhnem stanovanju, v katerem je šesterica bratov (skupaj s sestro) preživela vse svoje življenje, sredi enega največjih, najbolj živahnih velemest sveta, v New Yorku. Včasih so šli ven iz stanovanja večkrat. »Neko leto smo šli ven devetkrat,« pripoveduje Mukunda Angulo, »neko določeno leto pa sploh nikoli nismo prestopili praga stanovanja,« nadaljuje. »Poleti je bilo za to več možnosti. Pozimi skorajda nobene.«

Bratje so si na nekaj kvadratnih metrih skromnega stanovanja ustvarili igrišče, več kot to, svoj lastni svet – svet iz filmov, ki so jih skupaj gledali na televiziji, na VHS kasetah, na DVD-jih. Te je nenasitnim zunanjih dražljajev prinašal oče, tudi sam velik cinefil, tako da ni šlo za vsakdanji (pod)povprečen hollywoodski odmet. Bili so sami legitimni naslovi: Tarantinovi *Stekli psi* (*Reservoir*

*Dogs*, 1992) in seveda *Šund* (*Pulp Fiction*, 1994), pa kultne grozljivke Johna Carpenterja, Williama Friedkina in Wesa Cravena, recimo *Noč čarovnic* (*Halloween*, 1978), *Izganjalec hudiča* (*The Exorcist*, 1973) in *Nočna mora v Ulici brestov* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984), pa seveda obvezna snov, iz katere se gradijo sezname najboljših filmov vseh časov, kot recimo *Državljan Kane* (Orson Welles, 1941) in *Boter* (Francis Ford Coppola, 1972). Bratje filmov niso samo gledali, ampak so jih požirali. Film so bili edino, kar so poznali od življenja zunaj zidov svoje stavbe, zato so svoja življenja spremenili v film – začeli so z uprizarjanjem scen, zgradili so si filmske kulise, orožje, vozila, kostume, vse zgolj iz kartonastih škotel za kosmiče, podlog za jogo in veliko lepilnega traku ter domišljije. Še prej pa so košček za koščkom film prepisali v scenarij (na roko – računalnika niso imeli, kaj šele interneta), ga opremili z ilustracijami, naštudirali igro in karakterje, poustvarili filmsko glasbo in zvoke, kot so alarmi, cviljenje gum, streljanje pištol. Slednje jim je uspelo še celo tako prepričljivo, da so sosedje poklicali policijo, ki je s posebnimi enotami vdrla v stanovanje in ga preiskala v pričakovanju, da bodo v njem našli avtomatsko orožje. *Total dedication.*

Ko so po več kot petnajstih letih prvič začeli redno hoditi iz stanovanja, jim ni bilo več treba uprizarjati filmov. Film jih je našel sam. Natančneje rečeno, našla jih je mlada študentka režije Crystal Moselle, medtem ko se je sprehajala po ulici Delancey na Lower East Side na Manhattnu. Med hojo so jo začeli drug za drugim prehitevati fantje, vsi oblečeni v črne obleke s kravatami, s črnimi sončnimi očali in prekrasnimi dolgimi lasmi, spetimi v čop. Prizor

se ji je zdel tako filmski, tako neustavljivo privlačen, da je pohitela za njimi in jih na prvem semaforju ogovorila. Povedali so ji, da so bratje, da živijo v soseski, in ko so jo vprašali, kaj počne, jim je povedala, da je režiserka. »Tudi mi si želimo postati režiserji!« je navdušeno odgovoril eden od njih in tako se je pričelo nenavadno prijateljstvo med Crystal in šestimi brati, ki je kakšno leto poprej ne bi upali niti pogledati v oči, kaj šele povabiti k sebi v stanovanje, kar se je zgodilo v naslednjih tednih. Crystal se je zdelo njihovo navdušenje nad filmi zanimivo, in ker so bili fantje radovedni in vedoželjni, je s seboj prinesla kamero ter jih naučila, kako z njo snemati, hkrati pa že začela z njo tudi beležiti svoje obiske pri Angulovih. Poleg bratov je v stanovanju živela njihova mama Susane, ki je bila prijazna, četudi plašna, prav tako kot oni. Z njimi je živela tudi najmlajša sestra Višnu, ki je bila »malce posebna«, kot so temu rekli bratje, in je Crystal ni želela izpostavljati pogledu kamere, saj je slutila, da bi film v tem primeru hitro postal voajerističen, kar ni bil njen namen. Hotela je posneti material, ki bi postal film o bratih, ki imajo radi filme in se v vsakdanjem življenju oblačijo kot banda ničvrednežev iz *Steklih psov*. Po kakšnem letu dni pa ji je Govinda med enim izmed obiskov začel razlagati, kakšno je bilo njihovo življenje, preden jih je spoznala.

»Naš oče je želel ustvariti svoje pleme, svojo skupnost. Kot Krišna, ki je imel deset otrok z desetimi ženami. Imel je idejo, da bodo vsi njegovi otroci imeli dolge lase in njihova imena bodo iz sanskrite, najstarejšega jezika na svetu. Mukunda, Narayana, Govinda, Bhagavan, Krišna in Jagadeš ter sestra Višnu. Imel je imena še za tri, vendar naša mama ni mogla več imeti otrok,« je razlagal. »Starša nas nista spodbujala h komunikaciji z zunanjim svetom. Vedno smo živeli v tem stanovanju, redko smo šli kamorkoli ven iz njega, pravzaprav skoraj nikoli. Šolala nas je mati, tu, doma, in tako nismo imeli nobenih prijateljev. Ti si v resnici naša prva prijateljica,« ji je priznal, kar je Crystal precej šokiralo. Vedela je, da v stanovanju živi njihov oče, ki se skoraj nikoli ni prikazal iz svoje sobe, vendar so ji fantje povedali, da je rad sam, da je neke vrste samotar, ki cele dneve posluša glasbo in gleda filme. »Prepričan je, da vlada ZDA nadzira svoje državljane na vsakem koraku, da je zunaj nevarna, opresivna družba, eden takih ljudi je. In temu se upira tako, da ne dela, da nima službe.« Njihova zgodba je postala mračnejša. Pripovedovali so ji o strahu, ki so ga čutili v otroštvu, o prepirih med mamo in očetom, o kričanju, o udarcih, ki jih naj bi dobila mama, ko je bil oče pijan. Crystal je poslušala – bila je prva oseba od zunaj, ki so se ji zares odprli. In imela je kamero, kar je bilo pomembno, kajti fantje, ki jim je oče leta govoril, naj ne zaupajo ničemur in nikomur, so imeli edinega zaupnika v filmih. Kamera je bila njihov naravni zaveznik.

*The Wolfpack* ob prvem ogledu odpre več vprašanj. Čeprav je bilo mogoče že lep čas spremljati številne medijske odzive na film, ki je v zadnjem letu opravil svoj pohod po festivalih (na Sundanceu je prejel veliko nagrado žirije), se zdi izjemno fascinantno, skoraj neverjetno, da so fantje sposobni tako popolno reflektirati, kar se jim je dogajalo v otroštvu. Vendar je za to »krivo« dejstvo, da se je snemanje začelo potem, ko so bratje že nekaj časa živeli drugačno, veliko bolj samostojno življenje, in so se o svojih izkušnjah veliko pogovarjali, med drugim tudi s psihologi. Film nas zato od začetka nekoliko časovno dezorientira – zgrajen je v narativni liniji, ki kronološko sledi razvoju dogodkov, da pa je tak tok pripovedi mogoč, je bil do določene mere umetno konstruiran.

Moselle je zbirala posnetke med letoma 2010 in 2014; v tem času so fantje že začeli zapuščati dom, si iskati zaposlitev, tako da o svojem življenju v izolaciji pripovedujejo retrospektivno. O minevanju časa priča tudi videz bratov, ki so na različnih mestih filma različnih starosti, prav tako nekje govorijo o dogodkih, ki so se zgodili v istem tednu ali dnevu, drugje pripovedujejo o stvareh izpred nekaj let, tako da nam ves čas podajajo rekonstrukcijo preteklosti hkrati z dogodki v sedanosti, na primer obisk plaže na Coney Islandu, družinski izlet v sadovnjak ipd. Dejansko tako ne čutimo minevanja časa, dogajanje se nam zdi zgoščeno v eni sedanosti, v kateri se fantje zavedajo vsega in vse povedo hkrati, kot bi v resnici delala dokumentarec z »govorečimi glavami«. Kot da ne bi bil posnet v razponu štirih let. Nikoli ne dobimo orientacije v smislu napisa z datumom dogajanja, ker se film v resnici ne premika po časovni premici naprej, ampak prosto skače po njej.

Drugo vprašanje, ki se nam neizbežno zastavi ob ogledu, je: ali je izolacija, v katero sta starša svoje otroke prisilila, nekaj, za kar bi morala legalno odgovarjati? Kje je meja, do katere se njun strah pred zunanjim svetom zdi zgolj pretirana skrb in kje se prične zloraba? Mračno vzdušje, ki ga ustvarja glasba v filmu, namiguje na nekaj, kar v filmu ostane neizrečeno, toda kot gledalci smo prepuščeni lastni presoji.

Potem je tu še raven fikcije v dokumentarnem filmu, s katero se *The Wolfpack* poigrava. Film odpre izjemna scena, v kateri bratje uprizorijo prizor iz *Steklih psov*. Realnost »resničnega življenja« v tem prizoru, ki ga spremljamo z zavedanjem, da gre za dokumentarec, se na neki točki prelije v filmsko realnost – fantje gledajo v kamero, igrajo za kamero, za nas, ki to gledamo. Pri tem so izjemno naravni, nič kaj plahi. V tistem trenutku so najstniki in nastopajo za dekline (Moselle), ki jim je najbrž všeč, je pa tudi prva oseba zunaj družine, s katero so se spoprijateljili. V njihovem nastopu je zato čutiti otroško navdušenje in pričakovanje. Se še spominjate, kako je bilo, ko ste spoznali prve prijatelje in ste jim hoteli pokazati vse, kar vam je bilo všeč, jim povedati vse, kar vas je navduševalo? Zdi se, da režiserkina kamera v igri postane del njihovega filmskega sveta, tako da se začne kamera obnašati kot del filmske pripovedi, kot čisto naravna reakcija na atmosfero njihovega samo-ustvarjenega sveta.

Ker je to leto 2015 in živimo v informacijskem izobilju, se z ogledom filma *The Wolfpack* zgodba družine Angulo še ne konča. Dokumentarec je namreč maja letos pod svoje okrilje vzela revija *Vice*, ki je manj revija kot pa spletni imperij – katalog vsega, kar je v naših časih nenavadnega in kul. Pričeli so z intenzivnim poročanjem o vsakem novem dogodku, povezanem s filmom in krdelom novepečenih skorajda zvezdnikov. Od objave mini dokumentarca o njihovem izletu v Hollywood do kratkih filmov, ki jih snemajo bratje, sedaj že na dobri poti, da si ustvarijo kariere v filmski industriji. Prava novodobna filmska pravljica, ki je postala realnost. Ali ima srečen konec, še ne vemo, toda varno je domnevati, da tudi to ne bo ostalo skrivnost. Usoda šesterice je danes svetove daleč od popolne anonimnosti majhnega stanovanja na Manhattnu, a vseeno lahko upamo, da bodo v prihodnosti znani zaradi svojih sadov dela in ne zaradi kanibalistične medijske mašinerije. Najbolj optimistični celo upamo, da bo življenje res postalo film in bo Wes Anderson po njihovi življenjski zgodbi posnel nadaljevanje **Veličastnih Tenenbaumov** (*The Royal Tenenbaums*, 2001).



kritika

Ana Šturm

**Dobrodušni velikan** / *Virgin Mountain*, 2015, Dagur Kári

# Veliki dobrodušni velikan

Med Severnim Atlantikom in Arktičnim oceanom je zasidran osamljen prepišni otok. Islandija, najredkeje poseljena evropska država, je prekrita z ledom, obkrožena s fjordi in obsijana z *auroro borealis*. Islandske pokrajine so čudovite, vendar negostoljubne. V ekstremnem okolju, neprijaznem za življenje ljudi, je tiha samota tistih, ki so v skupnosti nezaželeni in iz nje izključeni, še toliko večje breme. Breme, tako zelo značilno za številne protagoniste, ki naseljujejo osamljene pokrajine islandskih filmov.

Čeprav ima Islandija zelo močno tradicijo pripovedovanja zgodb, ki so temelj vsakega dobrega filma, je otoška država bolj kot po svoji kinematografiji znana po izjemnih glasbenikih, islandskih konjih in tipičnem volnenem puloverju lopapeysa. Islandski film je pritegnil pozornost šele na začetku go. let, ko je bil celovečerec režiserja Fridrika Thóra Fridrikssona **Children of Nature** (Börn náttúrunnar, 1991) nominiran za oskarja. Poleg Fridrikssona v sveto trojico islandskih režiserjev spadata še Baltasar Kormákur in Dagur Kári. S celovečernim prvencem **Zgodbe o konjih in ljudeh** (Hross í Oss, 2014) je lansko leto prijetno presenetil tudi Benedikt Erlingsson.

Kormákur je na začetku novega milenija opozoril nase s festivalsko uspešnico **Reykjavík št. 101** (101 Reykjavík, 2000), ki smo ga v okviru festivala LIFFe lahko videli tudi pri nas. Režiser, ki je tudi igravec in producent, velja za nekakšnega »islandskega Petra Jacksona«. Kot režiser se stalno giblje med

nizkopračunskimi art filmi in hollywoodsko komercialo, kot producent pa večinoma podpira domačo produkcijo. Lani smo si pri nas lahko ogledali njegovo ledeno herzogovsko dramo **Globina** (Djúpið, 2012), trenutno pa v kinih vrtijo njegov novi megalomanski projekt **Everest** (2015).

Kormákurjev učenec Dagur Kári je kariero začel z ekscentričnim filmom **Noi the Albino** (Nói albinói, 2003), ki danes velja za nesporno klasiko islandske kinematografije. Po tipičnem islandskem filmu je nato na Danskem posnel svoj drugi celovečerec **Skriti adut** (Voksne mennesker, 2005), s katerim je istega leta s festivala LIFFe odnesel tudi glavno nagrado, vodomca. Nekaj let kasneje je v New Yorku posnel svoj prvi angleško govoreči film, **The Good Heart** (2009). Letos si bomo pri nas lahko ogledali njegov najnovejši celovečerec **Dobrodušni velikan** (Fúsi, 2015), s katerim se vrača k islandskim koreninam. S temami eskapizma, osamljenosti, izolacije, lažne povezanosti in strahu pred drugim, drugačnim, se je ukvarjal že v svojem celovečernem prvencu. Film je med drugimi produciral Baltasar Kormákur.

*Dobrodušni velikan* je zgodba o Fúsiju (izjemni Gunnar Jónsson), umirjenem, zadržanem in sramežljivem 43-letniku, ki še vedno živi pri mami, v varnem zavetju znanega in v nespremenljivem ritmu vsakodnevnih rutine. Vsako jutro zajtrkuje čokoladne kosmiče z mlekom, nato se odpravi v službo na letališču, kjer natovarja in raztovarja kovčke. Popoldan se vozi z avtomobilom in poslušá svojo najljubšo

metalsko radijsko oddajo. Vsak petek se odpelje na *pad thai*, vedno v isto restavracijo. Občasno se sestane s prijateljem, s katerim poustvarjata miniaturne bitke druge svetovne vojne ter sem in tja pokadita kak *joint*.

Pri Fúsijevem načinu življenja ne gre zgolj za lastno izbiro, pač pa tudi za družbeno izolacijo. Introvertirani velikan tako po zunanji podobi kot po značaju odstopa od povprečnih in s tem sprejemljivih družbenih standardov, zaradi česar se vsakodnevno sooča s krutostjo in zlobo ljudi, ki se bojijo drugačnosti. Pred njimi in njihovimi besedami ter pred kakršnim koli pristnim človeškim stikom se zato skriva v svoj svet. A dlje ko si ujetnik lastne rutine, bolj sprejemljiva postaja in vse težje ji je ubežati.

Da bi ga izbežala iz njegove krhke lupine, mu mama in njen fant za 43. rojstni dan, skupaj s kavbojskim klobukom, podarita vpis na tečaj country plesa. »Znanstveno je dokazano, da ples zvišuje raven endorfina v krvi,« mu prišepne Rolf, ko Fúsi pred njim in svojo mamo neprepričljivo zaigra navdušenje nad prejetim darilom, ki nato po spletu naključij postane katalizator vse zgodbe. Medtem ko se hoče tečaju izogniti, Fúsi namreč spozna ekscentrično Sjöfn (Ilmur Kristjánsdóttir), ki je njegovo popolno nasprotje; odprta, klepetava in impulzivna smetarka, ki sanja o tem, da bi imela svojo cvetličarno.

Fúsijev svet se obrne na glavo. Nenadoma se mu odpre kopica možnosti, na katere prej ni niti pomislil. Čeprav je vsak dan delal na letališču, mu nikoli ni prišlo na misel, da bi morda tudi sam kam odpotoval. Ob Sjöfn končno zleze is svoje lupine in na svet pogleda z drugačnimi, bolj odprtimi očmi. Ampak ljubezen nikoli ni tako enostavna. Tudi ljudje, ki so navzven videti srečni, v sebi nosijo skrivnosti in globoke rane. Fúsi in Sjöfn tako ne dočakata srečnega konca. Namesto slednjega nam film ponudi le zelo človeški kompromis.

*Dobrodušnega velikana* na svojih ogromnih plečih skozi vseh 94 minut filma suvereno nosi glavni igralec Gunnar Jónsson.

Gunnar je islandski komik, ki kot *sidekick* nastopa na nacionalni televiziji v oddaji *Fóstbræður*. *Dobrodušni velikan* je njegova prva filmska vloga, režiser pa jo je napisal prav zanj. »On je ta film in ta film ne bi bil narejen brez njega. Njegov talent je res neverjeten in njegova prezenca na platnu je unikatna. Čeprav nima igralske izobrazbe, je zelo profesionalen in natančen. Odslej ga želim imeti v vsakem svojem filmu,« pravi Dagur Kári.

Lik Fúsija je imel v glavi več let, nanj pa se je znova spomnil nekega dne, ko se je znašel na letališču v Keflavíku. »Gledal sem skozi okno letališča in opazoval smešna mala vozila, kako vijugajo okrog letala in za sabo vlečejo vozičke s prtljago. Delavci so švigali sem in tja s temi miniaturnimi avtomobilčki, ki so bili videti kot igrače, in v mislih se mi je pojavila podoba: Gussi (Gunnar Jónsson), ki vozi eno od teh miniaturnih vozičkov s prtljago so postali ena glavnih metafor tega filma, zgodba o odraslem človeku, ki še ni čisto prerezal popkovine, ki ga veže s svetom otroštva.«

Kakor za svoje prejšnje filme je Kári s prijateljem, s katerim imata zanimiv islandski bend Slowblow, napisal glasbo tudi za *Dobrodušnega velikana*. Nežna in utripajoča zvočna podlaga podčrtava predvsem krhkost sladko-grenkih emocij. »Pisanje glasbe za film je pravzaprav moj najljubši del ustvarjanja. Je kakor sladica po že tako dobrem kosilu. Film je končan, ves stres je za tabo, zdaj se z njim lahko igraš in se malo pozabavaš.« Glasbo ponavadi začne pisati, ko je film v procesu montaže, in ji potem pusti, da vpliva na to, kako montira film.

*Dobrodušni velikan* v upehani žanr romantične komedije uspe znova vdihniti nekaj življenja. Všečen in lahkoten film nas po eni strani nasmeje s tipičnim skandinavskim humorjem, hkrati pa nas s svojim humanizmom globoko gani. Kljub temu da režiser zavestno ostaja zunaj globokih in temačnih voda človeške duše, nam v razmislek vseeno ponudi nekaj pomembnih univerzalnih tematik, od spopadanja z občutkom krivde do osamljenosti in načete samopodobe, pa tudi neverjetne odpornosti človeškega duha, ki se najbolj jasno kaže prav v neuklonljivosti in dobrodušnosti Islandcev.





kritika

Anja Banko

Saulov sin / *Saul fia*, 2015, Lazslo Némés

## Merjenje vztrajnosti pogleda

»Še enkrat ponavljam, da preživeli nismo prave priče. /.../ O dokončnem uničenju in izvršenem dejanju ni pripovedoval nihče, tako kot se še nihče ni vrnil, da bi pripovedoval o svoji smrti. Potopljeni ne bi pričali, čeprav bi imeli papir in pero, saj so umrli, še preden je umrlo njihovo telo. Že tedne in mesece pred smrtjo so izgubili sposobnost opazovanja, pomnjenja, primerjanja in izražanja.«<sup>1</sup> Tako Primo Levi, eden »najznamenitejših« preživelih iz nacističnih taborišč, pisatelj, esejist in predvsem pričevalec v delu *Potopljeni in rešeni* (znova) prevzame nase »nalogo« širjenja besede o preživetih grozotah, da bi sebi in drugim skušal pojasniti ter obenem ohraniti neznosne razsežnosti tega pekla. Beseda »pekel« je morda še najboljši približek v človeškem jeziku, ki vsaj zasilno zariše neupovedljivost izkušnje tistega oziroma tega, z besedami Agambena, »izrednega stanja«. <sup>2</sup> Kako govoriti, misliti, upovedati oziroma upodobiti to črno luknjo, ki je razlomila meje človeškega (človeškega kot takega, posledično njegovega medija, človeškega jezika)? Kako ohraniti to izkušnjo živo in jo prenesti, ne da bi pri tem zapadli v mitologizacijo, komemoracijo, ikonizacijo, ki sam dogodek-taborišče<sup>3</sup> in njegove posledice potiskajo v kondenzirano, »varno« sfero spomina, torej zgodovine, preteklosti, ki izničuje prostor in čas možne re-

aktualizacije? In s katerimi sredstvi, s katero formo upovedati grozo, da pri tem te groze ne bi zbanalizirali?

Ta in podobna vprašanja, ki se torej nanašajo na možnost, natančneje nemožnost reprezentacije, »zasledujejo« holokavst od prvega srečanja z njegovo resničnostjo. O tem piše že Primo Levi, ko izpostavi občutek sramu – tako samih žrtev, preživelih taboriščnikov, kot tudi njihovih osvoboditeljev, ruskih in drugih zavezniških vojakov, ki so ob srečanju z razdejanjem Gorgone lahko le obnemeli? Dejstvo namreč je, da *za tem*, ne bi smelo biti ničesar. Krvniki so bili pri tem dosledni in so dokončnost rešitve, *Endlösung*, vzeli dobesedno. Vsi dokazi o obstoju koncentracijskih taborišč naj bi bili, sploh mrzlično po obratu pri Stalingradu leta 1943, ki je nakazoval konec sanj tretjega rajha, uničeni. Tako je na primer varšavski geto po vstaji 1943 porušen do tal, v jeseni 1944 razstrelijo plinske celice in krematorije v Auschwitzu, v zadnjih dneh vojne v ognju izgine večina arhivov koncentracijskih taborišč, v tem pa najdejo »smisel« tudi »nore« selitve taboriščnikov proti osrčju Nemčije – vse, da bi izbrisali sledi tega »neverjetnega« dogodka. Posledično je resnica o koncentracijskih taboriščih prihajala na dan s težavo in počasi – še danes je živa teorija negacionizma in zanikanja holokavsta. Vendar se bomo na tem mestu in predvsem ob novem filmu s tematiko holokavsta, prvencu madžarskega režiserja Lazslo Némésa *Saulov sin* (*Saul fia*, 2015), od same arheologije holokavsta in prevpraševanja zgodovinske dokumentacije obrnili k možnosti umetniške reprezentacije v filmu.

1 Primo Levi: *Potopljeni in rešeni*, Ljubljana: Studia humanitatis, str. 66.

2 Glej analizo taborišč v kontekstu Agambenovega dela *Homo sacer* (Giorgio Agamben: *Homo sacer: Suverena oblast in golo življenje*, Ljubljana: Študentska založba, 2004).

3 O dogodku-taborišču in vprašanju upodobitve skozi analizo estetike in etike v članku Roka Benčina »*Shoah*« in estetika dogodka, v: *Kino!*, št. XV, 2011, str. 78–86.

Vprašanje, kako posneti film o Auschwitzu, je burilo kritičsko in umetniško sfero že od prvih poskusov. Prva večja polemika se je vnela ob filmu, natančneje ob komentarju Jacquesa Rivetta k filmu Gilla Pontecorva **Kapò** (1961), v članku z naslovom *De l'abjection*, objavljenem junija 1961 v Cahiers de Cinéma.<sup>4</sup> Rivette problematizira neposreden prikaz smrti oziroma samomora Terese (Emmanuelle Riva). Gibanje kamere neposredno, v velikem planu, »razkrije« vse nadrobnosti smrti same.<sup>5</sup> Rivette s tem izpostavi vprašanje možnosti realizma (realističnega sloga), kajti posnetek je le približek resnice oziroma resničnosti, vedno ostane nekaj zunaj polja. Nepopoln prikaz groze, ki se v svojem realizmu kot celovita podoba izdaja za resnico, daje gledalcu napačen vtis. Rivette pravi, da tak način pornografizira podobo, spodbuja voajeristični pogled, saj gledalcu najprej predloži celo(stno) podobo in pogledu ne pusti umika, torej prostora za imaginacijo, premislek in interpretacijo – uvrstitev v lasten pojmovni aparat. Tako gledalčev pogled »absolutizira«,<sup>6</sup> ga uspava – privadi na grozo, ki v svoji izjemnosti sicer presega meje človeškega. Nasprotno pa na stran »dobre prakse« Rivette postavi film Alaina Resnaisa **Noč in megl**a (*Nuit et brouillard*, 1955). Dokumentarni film je polni preplet arhivskih posnetkov s komentarjem preživelega francoskega partizana, taboriščnika in pisatelja Jeana Cayorla, ki ga še danes predvajajo po francoskih šolah kot predstavitev »resnične slike« druge svetovne vojne in holokavsta. Bolj pomembna kot avtentičnost samih podob je po Rivettu njihova montaža, izbor in preplet, ki groze (torej notranjosti plinskih celic, krematorijev, trupel ...) ne pokaže neposredno, saj se zaveda nemoči obstoječih izraznih sredstev.

V filmski zgodovini lahko opisano polemiko štejemo skorajda za »preddogodek« oziroma začetek debate, ki se je nadaljevala in (doslej) dosegla vrhunec ob, po mnenju mnogih kritikov in filmarjev, monumentalnem (čeprav le-to statičnost s svojo formo pravzaprav zanika)<sup>7</sup> filmu Clauda Lanzmanna **Shoah** (1985), ki je dobil status ultimativne upovedi-upodobitve holokavsta. Odsotnost – praznina, pričevanja in izjemna razsežnost časa oziroma dolžina filma prav v in zaradi svoje

neizmernosti ujame to neupodobljivost, ki je za gledalca neizprosna – kot resnica sama.<sup>8</sup> Lanzmannov film je odprl polje, na katerem so se razcvetele estetske teorije,<sup>9</sup> na primer na eni strani G. Wajcmana in J.-F. Lyotarda, ki opišeta možnost upodobitve nepredstavljivega na način negativne upodobitve (kot odsotnost objekta upodobitve – objekt, ki ga posnemamo, je nič, zato je izbire forme nimamo), na drugi strani pa J. Rancièra in G. Didi-Hubermana; slednja ta »moderni« prelom v umetnosti razumeta kot umik (tradicionalnih – klasicističnih) omejitev, ki so odločale o »primernosti oziroma neprimernosti« tako snovi kot forme njene upodobitve. Polemično nadaljevanje debate o nemožnosti reprezentacije je prinesel Spielbergov kulturni (v dobrem in slabem pomenu) film **Schindlerjev seznam** (*Schindler's list*, 1993), ob katerega se je z argumenti v istem miselnem toku kot Rivette<sup>10</sup> obregnil sam Lanzmann v članku *Holocauste, la représentation impossible*, objavljenem v časopisu *Le Monde*, 3. marca 1994. Lanzmann očita Spielbergu feljtonsko – površno, razčustvovano upodobitev in posledično trivializacijo te »izjemne« izkušnje holokavsta.

Ko sledimo debati, ki se razplamteva na estetskem in etičnem polju, se zdi, da vedno znova odmeva znameniti Adornov stavek, ki sicer radikalizira tako Rivetta in Daneya kot Lanzmanna – da poezija po Auschwitzu ni več mogoča. Toda, ali ne deluje prav ta nezmožnost upodobitve hkrati kot imperativ po podobi, še posebej v tej opisani situaciji kjer je bil namen zločincev izbris vsakršne podobe, priče, dokaza? Temu klicu se navsezadnje pridružuje tudi Primo Levi, ki v poglavju *Komuniciranje v Potopljenih in rešenih* ne(z)možnost komuniciranja med taboriščniki<sup>11</sup> postavi v okvir filmske metafore – prvi dnevi taborišča so se v spomin vtisnili kot

4 Članek s komentarji dostopen na < <http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2009/02/24/62-de-l-abjection-jacques-rivette> >.

5 Kot v omenjenem članku piše Rivette: »Človek, ki se v tem trenutku odloči za premik kamere, da bi od spodaj navzgor posnel truplo, in se pri tem trudi, da bi ujel vsako podrobnost – dvignjeno roko v kotu zadnjega kadra – ta človek nima druge pravice, kot da je preziran. /.../ So stvari, ki se jim ne moremo približati drugače kot s strahom in trepetanjem: smrt je gotovo ena od njih, in kako se, med snemanjem nečesa tako skrivnostnega, ob tem ne bi počutili kot sleparji?« < <http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2009/02/24/62-de-l-abjection-jacques-rivette> >. Slednje, kot lahko preberemo v komentarjih k omenjenem članku, kot nemoralno obsodi tudi Godard: »*Les travellings sont affaire de morale.*« (*Gibanje kamere je stvar morale.*).

6 Kasneje G. Wajcman v *Objektu stoletja* prav ob *Shoahu* piše o sodobni težnji po absolutnem pogledu in razkazovanju ter na drugi strani: »Vsako dejanje podobe se iztrga nemogočemu opisu realnega.« (Gérard Wajcman: *Objekt stoletja*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007, str. 156).

7 »*Shoah* ni monumentalni film, vsaj ne v smislu, da bi šlo za nekakšen spomenik trpljenja Židov pod Hitlerjem. *Shoah* ni spomenik preprosto zato, ker Lanzmann ne pristaja na podmeno, da je nacistična eksterminacija Židov stvar spomina, stvar preteklosti.« (Matjaž Ličer: *Notica o filmu Shoah in nemožnosti reprezentacije*, v *Kino!* št. XV, 2011, str. 74).

8 »Film je na neki način narejen zato, da bi ga ne gledali: njegova prevelika dolžina (op. film traja 613 min, torej skoraj 10 ur in 20 minut) zagotavlja, da ga večina gledalcev (vključno s tistimi, ki ga hvalijo) ni in ne bi videla v celoti, zaradi česar se bodo vselej čutili krive, ta krivda, ker filma ne bomo videli v celoti, pa očitno služi kot ekvivalent naše krivde, ker nismo bili zmožni videti celotne groze holokavsta. Nadalje, to izredno dolžino je treba brati skupaj z dejstvom, da se *Shoah* eksplicitno predstavlja kot dokončni, neprekoračen in neprekoračljiv film o holokavstu, ter nas, če so nam vseh drugi filmi o holokavstu, tisti, ki holokavst uprizarjajo znotraj standardne pripovedne fikcije, naredi krive ter nas implicitno obtoži nič manj kot nespoštovanja žrtev (spomnimo na Lanzmannov pregovorno agresivni prezir do Spielbergovega filma *Schindlerjev seznam*, reakcijo, vredno ljubosumnega Boga Stare zaveze)?« (Slavoj Žižek: *Strah pred pravimi solzami: Krzysztof Kieslowski in šiv*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001, str. 81).

9 O tem Rok Benčič: »*Shoah*« in *estetika dogodka*, v: *Kino!*, št. XV, 2011, str. 83.

10 O tem piše tudi Serge Daney v članku *Le travelling de Kapo* (*Traffic*, št. 4, 1992, <<http://www.filmfilm.be/post/35124287414/le-travelling-de-kapo-par-serge-daney-traffic-4>>), ki se obregne ob prikaz holokavsta v ameriški televizijski miniseriji *Holokavst* (*Holocaust*, Gerlad Green in Marvin J. Chomsky, NBC, 1978) in v Lanzmannovem tonu zahteva embargo na to tematiko, saj je vsak približek njene upodobitve nezadosten in posledično ne samo imoralen, temveč amoralen, kot ugotavlja tudi Godard na okrogli mizi ob filmu Alaina Resnaisa *Hirošima, moja ljubezen* (*Hiroshima, mon amour*, 1959), ki prav tako tematizira neupovedljivo, namreč jedrski napad na Hirošimo <<http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2009/02/24/62-de-l-abjection-jacques-rivette>>.

11 Jezik taborišča oziroma *Lagerjargon* kot zmes maternih jezikov taboriščnikov, ujet v hitlerjansko nemščino in »jezik batin«. (Primo Levi: *Potopljeni in rešeni*, Ljubljana: Studia humanitatis, str. 70).



»nejasen in mrzličen film, ki je poln trušča in razburjenja. A brez pomena, kot vrvenje oseb brez imena in obraza, utopljenih v nenehnem oglušujočem hrupu v ozadju, iz katerega se ni izluščila človeška beseda.«<sup>22</sup>

Zdi se, da se vsega tega teoretsko-estetsko-etičnega ozadja dobro zaveda tudi Lazslo Némés v svojem celovečernem prvencu *Saulov sin*. Na meji med Lanzmannovimi zahtevami in Rancièreovimi »napotki« najde oziroma iznajde formo, kljub vsemu fikcijo, in se veliko spretnjeje od Spielberga giblje po polju možnosti nepredstavljivega kot izkustvo ter se izmuzne Wajcmanovi pasti absolutnega pogleda, saj gledalčev pogled – tako na ravni zgodbe kot forme (predvsem podobe in zvoka) – pronica v sivo polje ter dopušča prostor za imaginacijo kot svobodno individualno interpretacijo videnega.

Saul Ausländer je madžarski Jud, član *Sonderkommando*, skupine taboriščnikov, ki upravljajo krematorije – vzdržujejo red med ljudmi (ti se sploh ne zavedajo, kaj jih čaka), jih odpeljejo v plinske celice, odstranijo trupla, poberejo vse vredne stvari (od zlatih zob do ženskih las), razvrstijo prtljago, obleke in čevlje, odvlečejo trupla v krematorij, nadzirajo delovanje peči in počistijo pepel. In potem znova, kajti peči gorijo dan in noč, službeni izmeni pa sta prav tako le dnevna in nočna. Njihov »privilegij« (beseda, ki v tem kontekstu zveni bolj kot žaljivka) je nekaj mesecev življenja z nekaj malega več hrane, vendar tudi oni najdejo smrt v istem ognju, saj priče ne smejo ostati. Kljub vsemu nekaj članov *Sonderkommando*, ki med drugim pričajo tudi v *Shoahu*, predstavlja redke preživele samega osrčja peklenškega ognja. Po osvoboditvi je bilo moč še dolga leta najti zapečateni in zakopane zapise in fotografije, ki so jih člani *Sonderkommando* zakopali z namenom, da izbris ne bi dosegel polnopomenskosti nacistične Endlösung.<sup>23</sup> S tem člani *Sonderkommando*, kot redki, ki so videli in vedeli, kaj se dogaja, na neki način odstirajo robove pogleda, ki razkriva grozno resnico. Zdi se, da prav ta besedna zveza »odstiranje robov pogleda« ustreza opisu gledalčeve izkušnje ob *Saulovem sinu*.

Film pelje gledalčev pogled po sicer linearni pripovedni liniji in vodi gledalca po dnevu in pol Saulovega življenja, ki med trupli naleti na še živega dečka. Tega seveda pokončajo, truplo pa namenijo obdukciji. Saul, ki v njem prepozna sina (od drugih je sicer slišati, da Saul sploh nikoli ni imel sina, vendar je vprašanje, ali je to resnično njegov sin ali ne, dejansko postranskega pomena) in ga želi pokopati na »primeren« način, torej ob molitvi rabina pokopati njegovo nerazmesarjeno truplo v zemljo. V kaosu dokončne rešitve, ki je bila zadnje dni Auschwitza in ob edinem (tudi resničnem) uporu taboriščnikov

(kar je druga pripovedna linija v filmu) še posebej napeta, Saul poskuša zavarovati truplo in najti rabina. V tej neizprosni industriji smrti se Saulov nori antigonski vzgib zdi kot obupan krik po ohranjanju smisla in vsaj kančka človečnosti – stavek, ki bi ga ob minimalistični igri in mehanično brezizraznih pogledih lahko označili kot izredno svobodno interpretacijo, če ne kar z Wajcmanom, kot halucinacijo povojnega gledalca, ki poskuša nerazumljivi grozi dati neki smisel. Bolj kot sama interpretacija vsebine pa nas v prej razvitem kontekstu možnosti reprezentacije zanima formalna raven.

Némésu se je ob odličnem sodelovanju z direktorjem fotografije Matyasem Erdelyjem in mojstrom zvoka Tamasem Zanyijem uspelo izogniti tako pasti Pontocorvovega realizma na eni kot Spielbergovi trivializaciji na drugi strani. Film namreč večino časa fiksira gledalčev pogled v bližnjem srednjem planu in ob pomoči premikajoče se kamere z rame dobesedno izza hrbita in tik za petami sledi Saulu. Pogled je omejen na Saulovo vidno polje: večino časa je sklonjen, previdno opreza po robovih iz polteme in živčno bega po kaotičnem labirintu taborišča. Vse, kar je zunaj njegove zgodbe – torej vse, kar ni v zvezi s pokopom dečkovega trupla – je zunaj fokusa. Globina polja je plitva, robovi kadrov, hitrih planov-sekvenc, so zamegljeni: gledalec je tisti, ki zabrisane madeže oblikuje v podobe prestrašenih in zmedenih obrazov žrtev pred vstopom v plinsko celico, gledalec je tisti, ki v zabrisanih madežih vidi trupla. Gledalec je tisti, ki ozko začrtanemu pogledu sam, s svojim vedenjem in znanjem, širi robove vidnega, torej danega filmskega polja. Tako je nereprezentabilno postavljeno ven iz strmega pogleda ostrih robov. Resnica, odložena v namige, razmetane po kaosu barvnih madežev, je prepuščena gledalcu. Ob tem bi izpostavili, da je film posnet na 35-mm trak, kar je redkost – na festivalu v Cannesu je bil na primer edini film tekmovalnega programa, ki je bil predvajan s traku. Némés, sicer učenec šole Bele Tarra, namreč prav v traku vidi še tisto dodatno razsežnost – globino podobe, ki jo današnji zagovorniki digitalnega sicer označujejo za nostalgično cinefilsko kaprico, čemur prav obravnavani film s svojim konceptom nasprotuje.<sup>24</sup>

Z nejasnostjo podobe sovпада tudi kakofonija zvokov. Zvok, posnet naknadno, namreč ostro zareže in ob pogledu razpre še zvočno zaveso gledalčevih čutov. Mešanica kletvic vseh možnih jezikov, šepetanj in vzklikov, trepetanj, delcev pogovora, molitev, zarotitev in drugega se vrsti v dih jemajočem ritmu in skorajda prehiteva gledalčeve zaznave; tako kot robovi slike uide zaznavanju, s čimer resnico znova odlaga na rob in prepušča gledalčevemu imaginarnemu.

*Saulov sin* deluje še najbolj na način fragmenta, ki sicer distanco do upodobljenega zreducira do točke največje možne bližine (tako na ravni pogleda kot sluha), hkrati pa ustvarja zunanost polja, ki jo razširja do skrajnih mej – resnico postavi (do) tja, kamor seže gledalec sam. Nemožnost reprezentacije meri vztrajnost posameznega gledalca, ki se v tesnobi potaplja in rešuje v labirintu človeškega pekla.

12 Primo Levi: *Potopljeni in rešeni*, Ljubljana: Studia humanitatis, str. 75.

13 Ob tem je treba omeniti še en del obravnavane polemike nemožnosti reprezentacije, ki je burno vzplamtela ob razstavi *Mémoire des camps* (Pariz, 2001), na kateri so bile med arhivskimi posnetki taborišč razstavljeni tudi štiri fotografije, ki so jih leta 1944 posneli člani *Sonderkommando*. Spremni tekst k razstavi je napisal že omenjeni Didi-Huberman, ki fotografije anonimnega fotografa razume kot možno opozicijo upodobitvi nepredstavljivega. Na njegov tekst se je odzval Wajcman, saj je Didi-Hubermanov pogled razumel kot »fetišistično utajitev« in »poziv k haluciranju«. (Rok Benčin: »Shoah« in estetika dogodka, v: Kino!, št. XV, 2011, str. 84.) Obupan poskus fotografiranja je prikazan tudi v *Saulovem sinu*.

14 Režiser in direktor fotografije slednje komentirata na tiskovni konferenci v Cannesu, posnetek dosegljiv na <<https://www.youtube.com/watch?v=Gi6EQmqoSWM>>.



Past / Taklub, 2015, Brillante Mendoza

kritika

Žiga Brdnik

## Posvetilo človeški moči in trpljenju

Mediji so nas s svojim sporadično senzacionalističnim poročanjem o naravnih katastrofah že krepko navadili na tujo nesrečo, nas pasivizirali. Po navadi se otopeli sprehodimo čez naslove »100 mrtvih zaradi poplav na Kitajskem«, »700 žrtev potresa v Iranu«, »2000 pogrešanih zaradi tajfuna na Filipinih« ... Pri številkah je pač tako, da jih je treba vedno znova presegati, da človeka ganejo. Po cunamiju v Indijskem oceanu, potresu v Nepal ali Katrini v ZDA se mora škoda meriti v milijardah, mrtvi v deset tisočih, posnetki pa v brutalnosti vojnih območij, da pritegnejo pozornost. Druga past golega statističnega merjenja je popolno razosebljenje katastrofe, kar se ne nazadnje kaže v histerični reakciji Evrope na begunsko krizo. Ljudje niso zmožni več pogledati za številke, statistike, ekonomijo, predsodke, vest se jim mogoče malo odtali šele ob pogledu na utopljenega sirskega dečka.

Podobno je s podnebnimi spremembami. Politično-medijski pingpong jih je uspel relativizirati do te mere, da širša slika za številkami in posamičnimi problemi postaja zamegljena. Vstop v ta problem je zato zahtevnejši, bolj kompleksen, saj enostavnejši recepti več ne vžgejo. A filipinski maestro

neodvisnega filma Brillante Mendoza se je problematike v svoji novi stvaritvi *Past (Taklub, 2015)* lotil na njemu lasten način, skozi oči žrtve, trpeče sredi katastrofe. S prefinjeno uporabo kamere in metodo »najdene zgodbe«, zgrajene na resničnih doživetjih in postavljene v formo igrane dokudrame, nas popelje nekako globlje v golo človeško izkušnjo, ki presega racionalno distanciran pogled in pekočo vest. Mendoza nas je postavil v kožo teh ljudi, oziroma še bolj v kožo njega samega, angažiranega opazovalca, ki mu za njihovo usodo in trpljenje ni vseeno, ki goji sočutje z njimi, a v isti sapi nikakor ne pomilovanja, ampak globoko spoštovanje do njihove volje in moči do preživetja.

To je na pogovoru na Sarajevskem filmskem festivalu, ki mu je letos namenil sekcijo *Posvečeno*, potrdil tudi sam. Na vprašanje, kako zahtevno je bilo posneti film na dejanski lokaciji katastrofe, ves čas obkrožen z dežjem in blatom, tragedijo in žrtvami, je odgovoril: »Vsekakor je bil to velik izziv. Ne gre le za to, kako smo film posneli, še bolj zahtevno je povedati zgodbo teh ljudi, žrtev, s katerimi se hkrati tudi srečuješ. Gre za nadvse občutljivo zadevo, zato smo bili vsi zelo previdni in pozorni. Niso smeli dobiti vtisa, da izkoriščamo njihovo situacijo. Zato je film

predvsem posvetilo njihovi moči, da tragediji navkljub lahko nadaljujejo svoje življenje. Učili smo se od njih in njihovega soočenja s situacijo. Zelo pomembno je, da se ta čustva in občutki pokažejo tudi na platnu. Če si vzvišen nad svojo snovjo ali zatopljen le v opravljanje svojih nalog, bo film bled in neživljenjski, ne glede na to, kako dober si po tehnični plati. Temu se želim na vsak način izogniti. Kot filmar moraš iz srca čutiti to, kar pripoveduješ, moraš trpeti in se veseliti z ljudmi. Povezava na tej ravni je zame nujna.«

Vlada je pri njem naročila dokumentarec o podnebnih spremembah, sam pa jih je prepričal, da se zgodbe o katastrofalnem tajfunu Haiyan, ki je novembra 2013 terjal več kot 6000 življenj, raje loti na svoj način, podkrepi kruto realnost s filmskim jezikom in jo tako lažje in bolj učinkovito približa gledalcu. Problem je osvetlil z vidika posameznikov, ki občutijo posledice na lastni koži, ne pa z zahodne moralistično-pridigarke drže, ki velikokrat preveč izstopa iz filmov o tej temi. »Izogibam se temu, da bi v filmih pridigal, saj to ni delo filmarjev kot pripovedovalcev zgodb. Zelo sem se tudi trudil, da ne bi izpadel propaganden in da ne bi vsiljeval določene teme, čeprav je delo dejansko naročila vlada. To dvoje je namreč dober način, da ljudi odvrneš od filma. Ne vem, koliko lahko na podnebne spremembe dejansko vplivamo in ali ni do njih prihajalo že prej, zato ta problem ostaja bolj v ozadju. Gre za zgodbo o tem, kako se ljudje s katastrofo soočajo, saj imajo Filipinci res neki poseben način, da sprejmejo situacijo in nadaljujejo svoje življenje.« Pri tem ga še posebej fascinirajo močne ženske, kar Filipinke vsekakor so, je nadaljeval, po tem zgledu pa je oblikoval tudi eno od glavnih akterk filma *Bebeth* (Nora Aunor).

Delo z Mendozo, sploh na tako delikatni temi, je velik izziv posebno za igralce. Ker želi čim večjo pristnost na platnu, jim scenarija ne da vnaprej, da se ne bi učili na pamet in se psihološko pripravljali na karakterno upodobitev, ampak se z njimi pred snemanjem predvsem pogovarja o temi, zgodbi in ljudeh, ki v njej nastopajo. Šele tik pred snemanjem jim pove, kaj morajo reči. Zaradi odlične priprave mu vseeno uspe, da večino kadrov posname v prvo, ostale pa v drugo ali tretje. »Tudi zanje je bil to velik izziv, saj moja metoda dela ni ravno razširjena, tudi na Filipinih ne. Gre za profesionalne igralce, ki so navajeni določenega načina dela, da znajo scenarij na pamet. A vedno, ko z njimi delam, jim razložim, zakaj to počnem na tak način, kaj želim s tem doseči. Kot profesionalci razumejo, vseeno pa ni lahko, zato potrebujejo kar nekaj poskusov, preden se navadijo. A ker sem z večino iz *Pasti* delal že prej, je lažje. Načrtno sodelujem z istimi člani ekipe in čim več istimi igralci, saj so že domači z mojo metodo filmanja.« Preostale vloge velikokrat raje dopolni z za kontekst zgodbe bolj pristnimi naturščiki. Kombinacija obojega mu je v *Pasti* znova odlično uspela, igralska zasedba pa je pod njegovo taktirko pokazala mestoma vrhunsko igro.

Takšno delo z igralci je del metode, ki jo Mendoza imenuje »najdena zgodba«. Snov jemlje iz resničnega življenja, se na zgodbo z raziskovanjem teme, intervjuji na terenu in ogledi lokacije pripravlja več mesecev, nato pa z minimalno ekipo in sredstvi v povprečju film posname v zgolj enajstih dneh in to na realnih lokacijah. V kombinaciji z načinom dela z

igralci in prepričanjem, da morajo biti problemi prikazani brez olepševanja, so njegovi filmi neizprosni, grobi, surovi, pa tudi izvorni, lepi in presunljivi, skoraj kot resničnost sama. »Želim vdahnuti življenje na platno,« razlaga. Temu je podrejena tudi kamera, ki si le redko dovoli pogumnejši izlet stran od višine oči, raje kot »sterilnim« in »umetnim« posnetkom s tripoda pa ostaja zavezan snemanju iz roke. Tako smo kot gledalci neprestano sredi dogajanja, kot da neposredno opazujemo grozovitosti pred nami, brez možnosti predaha, pogleda stran, odrešitve. Slednje ne ponudi niti glasba, ki je razen iz vidnih virov, kot je radio, enostavno ni. Zvok Mendoza raje zelo prefinjeno izkoristi, da pričara okolje, vzdušje filma, medtem ko je kamera fokusirana na ljudi in ožjo okolico.

Metodo je razvil s pomočjo mentorja, osnove pa je postavil njegov prvi film *Maser* (Masahista, 2005). Za kamero je prvič prijel šele pri 45 letih – kot one-man band, brez ekipe in z minimalnimi sredstvi. Ker je imel le eno kamero, je moral trikrat ponavljati isti prizor; in ker ni hotel, da bi film izpadel kot poceni reklama, se je spustil v večmesečno raziskovanje. Skoraj je že obupal, porabil sredstva, vložil svoje prihranke in se ob treh zjutraj sam pred svojim računalnikom spraševal, kaj mu je tega treba, se spominja. A prišla je potrditev trdega in resnega dela – za film je leta 2005 prejel zlatega leoparda v Locarnu in priznanje domačih filmskih kritikov. Od takrat je posnel že 16 celovečercerjev, zanje pa po vsem svetu prejel kar 47 nagrad, med njimi nagrado za najboljšo režijo v Cannesu leta 2009 za pretresljivi *Kinatay* (Butchered, 2009).

»Gre za fuzijo dokumentarnega filma in pripovedi, za tako imenovano dokudramo. Scenarij je zelo dobro strukturiran, temelji pa na izkušnjah resničnih ljudi. Ko intervjuvaš osebo, lahko zajameš samo njen vidik, za celovito zgodbo pa moraš vključiti tudi sceno, okolje, kontekst. In ker gre za resničen dogodek, ga moraš prikazati čim bolj pristno in resnično, brez elementov domišljije. Toda pri dokumentarcu kamera ujame samo to, kar se dejansko dogaja pred njo. Ni izdelane naracije. Film je tako mlada umetnost, da lahko ustvarjaš nove načine in metode. Ne smeš obstati v že vidnem in ustvarjenem, saj je toliko stvari, ki jih lahko počneš,« je pojasnil. In dodal, da njegovi filmi želijo zbuditi notranje doživetje tudi ob pogledu na temne plati življenja. »Kino ni samo zabava, ampak izkušnja. Lahko spodbudi razpravo in nas sooči s problemi, s katerimi se v življenju srečujemo. Smisel kina je, da o njem govoriš, debatiraš, greš domov s polno glavo vprašanj, ki se odpirajo še dan, mesec, leto po ogledu. Ne da ti miru, in to pomeni, da je film tehten.«

In tudi pri *Pasti* mu to definitivno uspe doseči, saj se izjemno močne podobe iz filma – kot je zlomljeni oči, ki je izgubil pol družine in kot pokoro na ramenih nosi velikanski križ po blatnih ulicah sluma, skrivanje smrti staršev šele odraščajočega sina pred mlajšo sestro ali zlomljenost duše ob zori v pogledu ribiča, ki mu je požar vzel vse, kar je imel – vtisnejo v spomin in dajejo čutiti, misliti in trpeti še dolgo po ogledu. Katastrofalne posledice podnebnih sprememb, razmere, v katerih živijo najrevnejši sloji v najrevnejših državah, in prepuščenost samim sebi, ki jo doživljajo kot v past ujete ranjene živali, pustijo zato tudi trajnejši in globlji vtis pri gledalcu, čeprav niso izpostavljene kot vodilne in na glas izgovorjene teme.



kritika

Anže Okorn

**Popoln dan / A Perfect Day, 2015,**  
Fernando León de Aranoa

## Truplo kot strup

Prvi prizor **Popolnega dneva** (A Perfect Day, 2015, Fernando León de Aranoa) je pogled proti nebu z dna vodnjaka. Prisposoba človeka: splazil se je iz morja in se sčasoma začel ozirati proti zvezdam.

Toda pogled na s Platonovim Dobrim obsijane oblačke in modro nebo, ki spominjajo na zastavo Organizacije združenih narodov, zmoti smrt. Proti robu vodnjaka nekdo z vrvjo dviga razkrajajočega se mrtvega debeluha, ki bi, če bi dovolj dolgo ostal v vodi, to kontaminiral. Truplo kot strup!

»Leto 1995, nekje na Balkanu.« In tako kot se je »strgal film« določenim ljudem tega prostora in časa, se Mambrúju, portoriškemu humanitarnemu delavcu brez meja, ki ga igra Benicio del Toro, strga vrv in z vsako uro bolj strupeno breme čofne nazaj na dno. Mambrújeva pomoč tako ni več brezmejna! Zaplet, ki ga v nadaljevanju filma kot iskanju nove primerne vrvi vse bolj povzema rubrika Saj ni res, pa je. Ta gre

v svoji neverjetnosti z roko v roki z »upoštevanjem postopkov« modrih čelad, katerih kratica ZN, kot pravi Mambrújev sodelavec Damir (Fedja Stukan), po novem ne označuje več Združenih narodov, ampak Združeni nič. Združeni narodi so farsa!

Iskanje močne vrvi, s katero bi iz vodnjaka izvlekli »bajsa«, ovirajo vojaški birokrati, otroci s pištolami, nezaupljivi domačini in prestrašeni psi na povodcih ... Ta vrv je vse bolj krvava, kot rdeča nit postaja smrtonosna zanka.

*Popoln dan* je nekakšen Kafka v Bosni. In kot sta opozorila Deleuze in Guattari v svoji knjigi o Kafki, branje tega avtorja ne pomeni dosti, če ga ne spremljajo izbruhi smeha.

»Nemojte nam prat avto, nemamo para!«<sup>1</sup>

<sup>1</sup> »Ne nam čistiti avta, nimamo denarja.«

Paravojaški poveljnik koleba med tem ali bi streljal ali se smejal, ko ga »kolega« humanitarac Damir ob cestni zapori na prigovarjanje B-ja (Tim Robbins) v šali nagovori kot črpalkarja. Vrv kot rdeča nit filma je v enem trenutku kolebnica, v drugem pa že smrtonosna zanka. Film drži gledalca v napetosti v stilu nekega že davno prebeljenega ljubljanskega grafitu:

»Iz smeha pride jok(e)!«

Režiser de Aranoa je namreč zamisel za *Popoln dan* dobil ob branju romana *Dejarse Ilover* pisateljice Paule Farias, ki je tudi koordinatorica Zdravnikov brez meja.

Toda svetovi brez žičnih ograj – resničnih ali le tistih v glavah – so le *Sweet Dreams*, ki jih v filmu za glasbeno podlago prepeva Marilyn Manson: »Nekateri te želijo zlorabiti, nekateri pa želijo, da jih zlorabiš ti.« *Popolni dnevi* tako nenehno ostajajo le na ravni prečrtane kalašnikovke, motiva, ki ga Mambrú prevaža nalepljenega na steklu svojega terenca. Morda mu konec dneva res ne preostane drugega kot »fukati v humanitarne namene«, kot mu predlaga režeči se brat v Kafki, B (Tim Robbins).

Déjà vu? **Lepe vasi lepo gorijo** (Lepa sela lepo gore, 1996, Srđan Dragojević), **Dobrodošli v Sarajevo** (Welcome to Sarajevo, 1997, Michael Winterbottom), **Nikogaršnja zemlja** (No Man's Land, 2001, Danis Tanović) ... *Popoln dan* je nekakšna zadržana *MASH*-anica (1970, Robert Altman) vsega naštetega. Brez presežka? Odkrivanje tople vode oziroma trupa, ki plava v njej?

Da film ne obvisi na preverjeni scenaristični recepturi med obešenimi Bošnjaki in obešenjaškim humorjem, se gre zahvaliti predvsem igralcem. Del Torovi izraziti podočnjaki pričajo o človeku, ki je videl preveč; njegova mimika se zliva s cestnimi labirinti goratega sveta, v katerem se film dogaja; igra iz že (prevečkrat) videnega iztisne neko novo življenje ...

To je življenje, ujeto v nekem vmesnem času, med vrtnitvijo domov in zavedanjem, da doživetega v vojnih vihrav ne bo mogoče nikoli več odmisli. Del Torov pogled je kot neonski znak za izhod, ki ga morda sploh ni. Zateči se po pomoč domov k puncu ali si še naprej pomagati s tistimi, ki so pomoči potrebni? Z vsakim naslednjim kadrom se domnevni altruizem protagonistov izkaže za nekaj povsem drugega, nesebičneža je težko ločiti od norca.

Lou Reed v svoji znameniti pesmi poje o popolnem dnevu; o pitju sangrije v parku, o hranjenju živali v živalskem vrtu, o obisku kina in o tem, da je vesel, da je dan brez problemov preživel z ... Igralci de Aranoa – Del Toro, Robbins, Mélanie Thierry in Olga Kurilenko – pa doživeto odigrajo ljudi, ki so v nasprotju z Reedom za silo popolni le v povsem kaotičnih, adrenalinskih in sizifovskih situacijah. To so humanitarni delavci, soočeni z dejstvom, da se je iz dreka najlažje izkopati v latrini, ki ves čas »parajo to, kar so pravkar sešili«.

*Popoln dan* je film o človečnosti, o vprašljivi nesebičnosti, o nedoločljivi meji med etiko in lažmi, ki se konča z retoričnimi

vprašanji pesmi *Where Have All The Flowers Gone* Peta Seegerja. Kam so šle vse rožice, deklice, vojaki in grobovi? Na to, bolj kot déjà vu celotnega filma, odgovori njegov konec oziroma zadnji prizor, ki prinaša poanto, zaradi katere se ogled spleča!





Pride, 2014, Mathew Warchus

kritika

Jasmina Šepetavc

## Rovi in perverznejši

Film **Pride** (Mathew Warchus, 2014), ki ga v slovenskih kinematografih sicer nismo videli, govori o nenavadnem zavezištvu med valižanskimi rudarji ter britanskimi geji in lezbijkami. Ne gre za fiktivno utopijo solidarnosti med na videz nezdržljivima skupinama, temveč za skoraj pozabljeno zgodbo, posneto po resničnih dogodkih, kot so se pripetili v času velike rudarske stavke na Otoku med letoma 1984 in 1985. Prevrtno nazaj, kontekstualizirajmo dogodke, preden se lotimo dejanskega filma. Do leta 1984, ko se filmska zgodba prične, je thatcherjanska Britanija skoraj v celoti privatizirana, individualizem (v obliki atomiziranih individualnih življenjskih zmag ali propadov) vrednota, sindikatom pa je vzeta velika del njihove nekdanje moči. Nacionalni sindikat rudarjev (National Union of Mineworkers – NUM) je eden redkih akterjev, ki se je še zmožen upirati privatizaciji in državni represiji in spominja na čase z začetka sedemdesetih, ko so močni rudarski sindikati s stavkami pokopali takratno konservativno vlado. A deset let kasneje je Margaret Thatcher pripravljena

na spopad, ki ga načrtuje že leta: njena vlada načrtno spodkopava članstvo v sindikatih, ukinja delovna mesta, niža plačila in spreminja nacionalne politike v prid večji privlačnosti za privatne investitorje, ki bi vlagali v rudnike. Stavka uradno izbruhne z zaprtji rudnikov v Yorkshiru in na Škotskem ter se hitro razširi po vsej Angliji. Wales, kjer se dogaja velik del filma, je v tej bitki zapostavljeno rudarsko območje zaradi politike sindikata, ki center upora (in regije, najbolj potrebne finančne pomoči) vidi v Yorkshiru. Po vsej državi policija rudarje nasilno kroti, jih zapira brez uradnih obtožb, uporniki pa so postavljeni na strukturno mesto »notranjih sovražnikov«, kakor jih poimenuje M. Thatcher. Vzporedno se nasilje nad homoseksualci izvaja že leta. Če jih ne nadleguje policija, ki ima v tistih letih veliko dela z rudarji, to delajo skini; sodeč po statistikah tistega časa, večina britanske populacije homoseksualce odklanja kot svojevrstne »notranje sovražnike«, zlasti spričo pojavljanja virusa HIV.

Uvodna sekvenca filma *Pride* zgodbo v čas in prostor umesti s pesmijo *Solidarity Forever*, dokumentarnimi posnetki rudarskih shodov na ulicah in z M. Thatcher, odsotno antagonistko filma, ki kot odgovor na proteste z značilnim prilepljenim nasmeškom reče: »Pred vami ne stoji mehkužec, pred vami stoji vodja.« Stavko na televiziji gleda Mark Ashton, mladi gejevski aktivist, ki takoj pograbi nekaj veder, zbere skupino gejev in lezbijk ter na londonski paradi ponosa istega dne začne zbirati prve donacije v podporo rudarjem. Še isto noč ustanovijo skupino Lezbijke in geji podpirajo rudarje (Lesbians and Gays Support the Miners – LGSM). Ko lezbične aktivistke (na tej točki filma aktivistka v ednini) in gejevski aktivisti zberejo zajetno vsoto denarja, poskušajo navezati stik z eno izmed rudarskih skupnosti širom stavkajoče države, vendar nihče noče njihovega denarja, še manj želijo videti njihovo ime med podporniki stavke. Nazadnje se jim posreči prepričati valižansko dolino Dulais, s čimer se začne sprva skeptično sodelovanje, ki kmalu preraste v globoke vezi prijateljstva in solidarnosti med obema stranema.

Film *Pride* je nedvomno gledljiv film z nekaj izjemnimi igralskimi nastopi, ki je naletel dober odziv med publiko in kritiki, prejel številne festivalske nagrade, med drugim lansko queer palmo v Cannesu. Je poln humorja, kiča osemdesetih, žurov v rudarskih halah, žurov v londonskih underground gej klubih, protestov in akcij, ki so izjemno natančna kopija praktično edinega faktografskega materiala o zgodovini LGSM, kratkega dokumentarca skupine o obiskih valižanske rudarske skupnosti, **All Out! Dancing in Dulais!** (1986), ki je dostopen tudi na *YouTubu*. V dokumentarcu vidimo praktično vse protagonistke in protagoniste filma, med drugimi mladega Ashtona, ki pravi: »Ena skupnost bi morala biti solidarna z drugo. Zares je nelogično reči, 'Sem gej in branim gej skupnost, ampak drugo me ne zanima ...'«

Ashtonova karizmatična osebnost je v filmu izpostavljena, hkrati pa tudi delno cenzurirana. Ashton naj bi bil v resničnem življenju vnet komunist, globoko zaznamovan z razrednimi razlikami. Biografska poteza, ki se med ameriškim občinstvom ne bi dobro prodajala in je zato v filmu morala ostati zamolčana. Ironija zamolčanosti je še večja, saj je film z naslovom *Pride*, katerega glavna tema so geji, lezbijke in rudarji, v ZDA nato doživel še drugo cenzuro. Na ovojnicah ameriške izdaje DVD-ja so skupino LGSM iz »lezbičnih in gejevskih aktivistov« prekrstili v »londonske aktiviste«, ki podpirajo rudarje. Ironija ne samo zato, ker se ne piše več leto 1984, čeprav se včasih zdi tako, temveč tudi zato, ker se sam film ne izogne temam medijskih pritiskov in cenzure. Glavni dogodek zbiranja denarja se namreč (fiktivno in dejansko) zgodi po objavljeni zgodbi v rumenem časopisu *The Sun* z naslovom *Rovi in perverzneži* (*Pits and Perverts*). Aktivisti LGSM to oznako spretno aropriirajo in subvertirajo (politika, ki že vizionarsko napoveduje aropriacijo oznake queer med aids-krizo v naslednjih letih) in naredijo velikanski žur, na katerem govori Ashton in voditelj valižanskih rudarjev Dai Donovan. Če je filmski Donovan bolj metaforičen, ko govori o stisku rok in ustvarjanju zgodovine, je resnični Donovan obljubil LGBT skupnosti politično pomoč in podporo, ki je bila

v naslednjih letih ključna pri zavezi laburistov k uveljavljanju politik za zaščito britanske LGBT skupnosti.

Film se konča s še eno fiktivno rekonstrukcijo resničnega dogodka: londonsko parado ponosa 1985, kamor v podporo pridejo rudarske skupnosti, ki hodijo na čelu parade skupaj z aktivisti. V naslednjih letih aids vzame velik del LGBT skupnosti, med drugim tudi Ashtona, stavka rudarjev pa se konča s porazom, oslabiljenostjo sindikatov in obubožanimi skupnostmi nekdanjih rudarskih družin. Depresivno opustošenje britanskega delavskega razreda surovo prikazuje drug kulturni britanski film, ki se dogaja v istem času, **To je Anglija** (*This is England*, 2006, Shane Meadows). Če je bilo v njem thacherjansko obdobje osemdesetih poligon za propadle eksperimente neoliberalnih politik, po katerih je bil velik del populacije pahnjnjen v brezposelnost in nasilje, film *Pride* nakazuje drugo plat Anglije, tisto, kjer je plavanje v isti mlakuži pomenilo vznik medsebojnega razumevanja opresije.

Filmu je treba priznati še nekaj: *Pride* pove take vrste zgodbo, da se ob njej gledalec večkrat znajde na robu solz. Po ogledu nastopi racionalizacija, in neizogibno vprašanje, kako so mogoče solze ob filmu, ki na trenutke spominja na posladkani muzikal (režiser Warchus je navsezadnje znan po svojem delu na Broadwayu). Od kod ta skorajda nehoteni telesni odziv, ko pa je ob mainstream reprezentacijah emancipatornih gibanj ponavadi mogoče skeptično zamahniti z roko, saj z željo po vsečnosti pač operirajo s stereotipi in z lahkotnimi šalami, kar do neke mere drži tudi za *Pride*? Filmu uspe med plešočimi geji, veganskimi lezbijkami (za rudarsko skupnost naj bi tovrstna prehranska usmeritev v resnici pomenila večji problem od spolne) in nerodnimi rudarji ter njihovimi toplimi ženami povedati zgodbo o tem, kaj pomeni solidarnost navkljub razlikam, ki je trideset let po dejanskih protestih rudarjev še kako aktualna, čeprav sta fizična akcija v prostoru in povezovanja tako različnih skupnosti po treh desetletjih družbenopolitičnih transformacij še vedno težavni praksi. Film se ne izogne prikazom, kako vztrajni so lahko predsodki med različnimi skupinami, hkrati pa že nakaže notranja trenja in drobljenja skupnosti (v svojem humorjem, celo pikro mizoginem stilu), ko se od LGSM odcepi skupina lezbijk in ustanovi svojo manj uspešno skupino Lezbijke proti zaprtju rudnikov (*Lesbians Against Pit Closures*). Filmu uspe ustvariti sentimentalnost, ki jo je mogoče opisati samo kot nekaj med nostalgijo, nemočjo, jezo in upanjem, ki preseka malenkostne cinizme vsakdanjosti, v glavi pa še dneve po ogledu zveni stara pesem: Solidarnost za vedno!



kritika

Žiga Čamernik

Obisk / The Visit, 2015, M. Night Shayamalan

# Nič ni tako, kot se zdi

M. Night Shayamalan je režiser indijskih korenin, ki nam je leta 1999 postregel s fantastično srhljivko **Šesti čut** (Sixth Sense), katere odmevnosti ni kasneje dosegel s prav nobenim od svojih filmov. Še huje: zdi se, da je po njej samo še nazadoval. V tem kontekstu bi za Shayamalana najnovejši film **Obisk** (The Visit, 2015) lahko predstavljal novo prelomnico v karieri.

*Obisk* je opredeljen kot komična grozljivka in v marsikaterem pogledu mu to kategorizacijo uspe upravičiti. Osnovna premisa zgodbe je preprosta: najstnika Becca in Tyler (prepričljiva mlada igralca Olivia DeJonge in Ed Oxenbould) prvič v življenju spoznata svoje stare starše (emotivno večplastno Deanno Dunagan in tavajočega ter odsotnega Petra McRobbieja, ki je sicer edini nekoliko bolj poznan igralec iz zasedbe) v situaciji, ko ju mama (ravno prav nevrotična Kathryn Hahn) pošlje k njima na obisk. Namen materine odločitve je tudi, da želi počasi premostiti staro zamero do staršev, ki traja vse od njenih mladostniških let, ko je – takrat do ušes zaljubljena – pobegnila od doma. Po prvem srečanju z vnuki se upokojenca najprej zdita prikupno zmedena, vendar se postopoma čedalje bolj odkriva njuna »temnejša stran«, ki mulca najprej zabava, nato pa čedalje bolj plaši. Film je v slogu **Čarovnice iz Blaira** (The Blair Witch Project, 2000, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez) pretežno posnet »s kamero iz roke« – posledica tega, da Becca snema dokumentarni film o njunem obisku, kar je s stališča režijskega koncepta seveda čisto sprejemljiva ideja.

Shyamalan tokrat stavi na manj znano igralsko zasedbo, ki pa svojo nalogo prikaza bizarno čudaške družine opravi odlično, kot nekoč poimenovani »mojster suspenza« pa se znova zateče k preverjenim in minimalističnim scenarističnim prijemom, ki zgodbo spretno krmarijo po čereh nadvse zahtevnega žanra grozljivke z namernimi komičnimi vložki. Suspenz deluje naravno in neprisiljeno, ne glede na nekatere naivne, a preverjene dramaturške vložke: da vnuka na primer

nikakor ne smeta v klet ali zapuščati sobe po pol deseti zvečer in podobno. Vedeti moramo, da sta za učinkovitost slednjega potrebni spretna režijska roka, ki diktira vsak premik kamere v ravno pravem trenutku, in uigrana igralska zasedba, ki dosledno uresničuje vizijo režiserja.

Glede *Obiska* pa je nemara najbolj zanimivo, da ga publika občuduje ali pač sovraži. Nekateri grede celo tako daleč, da ga uvrščajo med najslabše filme vseh časov. A dejstvo je, da je Shayamalanu po nekaj katastrofalnih filmskih poskusih uspel korekten filmski izdelek, ki je med drugim učinkovit ravno zaradi preproste filmske naracije, slednje pa ne bi bilo mogoče brez domišljenih filmskih značajev, ki so pač glavna odlika tega filma. Iz prakse tudi vemo, da je preproste zgodbe najtežje ponazoriti brez očitnih igralskih klišejev in patosa, ki je sicer ključni problem podobnih filmov. Z drugimi besedami: tisto, kar naj bi bilo pri *Obisku* grozljivo, tudi je grozljivo, pa če slednje pomeni zgolj odpiranje vrat ob nepravem času ali pač izlet v klet v trenutku, ko je to najmanj potrebno. Podobno je s komičnimi vložki, ki delujejo kot balzam za preživete mučne trenutke in situacije, ko nismo čisto prepričani, kaj se pravzaprav dogaja. Takšne reakcije dejansko delujejo kot pogojni refleksi in so zato več kot dobrodošel ventil. Že najstnika, ki vse skupaj doživljata, ne moreta v nedogled verjeti, da gre pri vsem zgolj za »zopрно demenco« starih staršev, ko »nehote« strašita vnuka s svojimi čedalje bolj nepredvidljivimi izpadi in kasneje tudi resnično absurdnimi predlogi.

*Obisk*, posnet za »pičlih« 5 milijonov dolarjev, je že v prvem vikendu predvajanja na domačih tleh – torej v ZDA – v blagajne prinesel petkrat toliko. Gre za vnovičen dokaz, da za dober film nikakor ni ključen visok proračun, pač pa zgolj izpeljava dobre ideje, kar dejansko pomeni profesionalnost pri delu in obrtniško spretnost filmske produkcije. V vsakem primeru gre za grozljivko, kakršno bomo na domačih tleh pogrešali še kar nekaj časa.



Dust in the Wind

osebno  
Nace Zavrl

# Hou Hsiao-hsien osebno

Za mlajše kritike in občinstva ima sodobni tajvanski film poseben status, primerljiv tistemu italijanskega neorealizma ali francoskega novega vala prejšnjih generacij. Gre za kinematografijo, ki preko stilistične originalnosti in kombiniranja večplastnih zgodovinskih identitet vpeljuje inovativno filmsko senzibilnost, svežo umetniško perspektivo, s tem pa odpira mediju gibljive slike nove avenije za razširitev. Čeprav (že od sredine osemdesetih) Hou Hsiao-hsien – v mnogih pogledih reprezentativni ustvarjalec tajvanskega novega vala – uživa precejšen sloves na mednarodni festivalski in kritiški sceni, pa eliptična pripovedna struktura in zgodovinsko-kulturna specifičnost omejujeta dostopnost njegovih mojstrov in zunaj omejenih krogov *arthouse* distribucije.

Če je mogoče v nekaj besedah povzeti letošnjo Hsiao-hsienovo retrospektivo – na ogledu med drugim v Torontu, New Yorku in Chicagu ter nedavno tudi v londonski BFI kinoteki –, bi lahko rekli, da gre za enega najpomembnejših, a hkrati najbolj izmuzljivih živečih filmskih ustvarjalcev. Preko kompleksnega prepleta estetike dolgih kadrov in omejevanja dramatičnega dogajanja se sooča z vprašanji lastne identitete in narodne identitete tajvanskega otoka, zgodovinsko razpetega med politikami in ideologijami kolonializma, komunizma ter nacionalizma. Kljub odmevnim mednarodnim priznanjem – med številnimi: beneški zlati lev za *A City of Sadness* (*Beiqing shengshi*, 1989) in nazadnje za najboljšega režiserja letošnjega Cannesa s filmom *Morilka* (*Nie yin niang*, 2015) – pa ostaja Hsiao-hsienov opus relativno slabo kartiran, vsaj v angleško

govorečih filmskih študijah.<sup>1</sup> Potujoča retrospektiva tako sovпада tudi z izidom novega zbornika,<sup>2</sup> med enim izmed redkih obiskov Velike Britanije pa je režiser tudi osebno nastopil pred publiko londonskega BFI-ja.

Hou Hsiao-hsien je – z močnim beneškim prehladom – v nekajurnem pogovoru s filmskim zgodovinarjem Tonyjem Rayansom po kronološkem redu razpravljal o svoji filmski karieri, procesu ustvarjanja ter navdihih, motivacijah in estetikah. Najprej je poudaril, da je kariero na začetku osemdesetih pravzaprav začel v industrijski, studijski produkciji, kot režiser popularnih romantičnih komedij in muzikalov. Hsiao-hsienova redko predvajana »komercialna trilogija«, polna tajvanskih pop ikon in prežvečenih romantičnih klišejev, je sicer precejšnja anomalija v luči kasnejše kariere, vendarle pa je – vsaj v lahki komediji *Cute Girl* (*Jiu shi liu liu de ta*, 1980) – razvidna zavzetost za široke plane okolja, pokrajini in narave, ki so pozneje zaznamovali znaten del avtorjevega ustvarjanja.

Kot je dodal, se je estetski preobrat zgodil leta '83 s filmom *The Boys from Fengkuei* (*Feng gui lai de ren*, 1983), kjer začne prevladovati značilna minimalistična estetika dolgih kadrov,

<sup>1</sup> K temu je zagotovo pripomogla tudi nedosegljivost Hsiao-hsienovih filmov širši publiki: le redka režiserjeva dela so namreč izšla na DVD-ju. Vredno pa je izpostaviti monografijo Jamesa Uddena *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-Hsien* (HKUP, Hongkong, 2009) in knjižno študijo filma *A City of Sadness* avtorice Bérénice Reynaud (BFI, London, 2002).

<sup>2</sup> Richard I. Suchenski (ur.), *Hou Hsiao-hsien* (Austrian Film Museum, Dunaj, 2014).

širokih planov in umirjene naracije. Zakaj ta nenadna kreativna sprememba? Po režiserjevih besedah se je vse začelo leto prej med obiskom prijatelja na bližnjem otoku Penghu. »Na avtobusni postaji okrog mene ni bilo nikogar; prostrano okolje in neskončno obzorje tega večinoma zapuščenega dela otoka sta me prevzela.« Da bi brezmejni horizont čim bolje zajel na filmski trak, je direktorju fotografije preprosto rekel, naj pomakne kamero nazaj, daleč stran od igralcev in dogajanja. Hkrati pa je široki plan Hsiao-hsienou omogočil striktno opazovalno estetiko, oziroma po besedah Davida Bordwella, »estetiko omejitev«.<sup>3</sup> Uporaba telefotografskih objektivov, podrobnega pozicioniranja likov in teles, dolgih, širokih, statičnih kadrov ter prikrievanja, izpuščanja in ponavljanja narativnih dogodkov po Bordwellovem mnenju pripomore k estetiki objektivnega, odmaknjenega ogledovanja z razdalje. To pa ne pomeni, da je Hsiao-hsienova estetika nagnjena k odtujitvi medčloveških odnosov. Nasprotno, *The Boys from Fengkuei* je, kot pripomni sam, prvi v vrsti filmov, ki za fabulo vzamejo prav režiserjevo življenjsko zgodbo. Dve leti kasneje je svoje otroštvo in najstništvo na tajvanskem otoku – kot priseljence iz celinske Kitajske – sestavil v delno avtobiografsko pripoved *A Time to Live, a Time to Die* (*Tong nien wang shi*, 1985). »Ko mi je zmanjkalo stvari za pripoved o sebi, sem zgodbe črpal iz izkušnj drugih, večinoma sodelavcev in prijateljev.« *Dust in the Wind* (*Lian lian feng chen*, 1987), zadnji del režiserjeve »trilogije odraščanja«, je tako osnovan na otroških spominih scenarista Wu Nien-jena. Kot pripomni Hou, so avtobiografske pripovedi v njem vzbudile zanimanje za direktnjšo filmsko reprezentacijo realnosti: »Z uporabo osebnih izkušnj sem lahko zajel nešteto resničnih življenjskih aspektov, ki jih v umetno napisanem scenariju ne bi našel. Sama po sebi je resničnost izjemno ganljiva; njeno zajemanje je bistvo mojega filmskega ustvarjanja.«

Podobno je o filmski umetnosti že v petdesetih razmišljal André Bazin, ki je zapisal, da gre pri filmu ravno za »poustvaritev sveta v njegovi lastni podobi – podobi, ki ni obremenjena s svobodo umetnikove interpretacije«<sup>4</sup>; gre za serijo vizualnih podob, ki stvarnosti nič ne dodajo, temveč o njej nekaj razkrijejo. Z zvestim, pozornim opazovanjem resničnosti ter ohranjanjem njene prostorsko-časovne integritete – torej z uporabo dolgih kadrov, večplastne mizanscene in omejevanjem razdiralne montaže – nam lahko film, tako vsaj meni Bazin, pove nekaj o realnosti, v vseh podrobnostih, naključnostih in kontingencah. Povezav med Bazinom in Hou Hsiao-hsienom ni mogoče zgrešiti: režiserjeva opazovalna, na trenutke neorealistična estetika dolgih kadrov, de-dramatiziranega narativnega dogajanja – kjer v ospredje stopi preprostost vsakodnevne, banalne realnosti – in goste, večslojne, podrobno komponirane mizanscene spominjajo tako na Bazinova teoretska razmišljanja kot tudi na umirjeno poetiko japonskega velikana humanističnega filma, Yasujira Ozuja. Ni naključje, da je Hsiao-hsienov *Café Lumière* (*Kôhî jikô*, 2003) posvečen prav Ozujevi *Tokijski zgodbi* (*Tôkyô monogatari*, 1953).

Hkrati pa »objektivno« opazovanje po režiserjevih besedah omogoča svobodnejši pretok čustev med igralsko zasedbo in

filmsko kamero. »Z igralci nikoli ne vadim; preprosto jim razložim svojo vizijo, samo izvedbo pa prepuščam njim. Če pa s posnetim nisem zadovoljen, kadra nikoli ne ponovimo takoj. Vedno počakam nekaj dni, šele nato poskusimo znova.« Estetika dolgih in široki kadrov je za režiserja način neoviranega zajemanja igralskih performansov, brez predsodkov ali vnaprej določenih izidov. V nasprotju z Akiro Kurosawo ali ruskimi formalisti gre pri Hsiao-hsienou za filmsko izražanje, ki zavrača manipulacijo stvarnosti preko montaže. Gre prej za humanistično estetiko, ki igranim likom prepušča svobodno izražanje, nam pa prosto interpretacijo, brez vnaprej določenih sklepov. V *Goodbye South, Goodbye* (*Nan guo zai jian, nan guo*, 1996) na primer dramskih zapletov skorajda ni, kljub hitremu tempu tajvanskega kriminalnega podzemlja; v mreži banalnih pogovorov in brezciljnega tavanja je pletenje kakršnekoli fabule prepuščeno le gledalki.

Hsiao-hsienovo ustvarjanje se istočasno prepleta z zanimanjem za zgodovino in (narodno) identiteto tajvanskega otoka: »Medtem ko sem zgodbe črpal iz življenjskih zgodb prijateljev in sodelavcev, sem opazil, kako močno se posamezne izkušnje prepletajo med sabo, pa tudi z našo politično zgodovino.« Hsiao-hsienovo »tajvansko trilogijo« najbolje pooseblja *A City of Sadness*, intimna raziskava tajvanskega »belega terorja«, predstavljenega skozi osebno perspektivo delavske družine. *The Puppetmaster* (*Xi meng ren sheng*, 1993) in *Good Men, Good Women* (*Hao nan hao nu*, 1995) podobno prikažeta posledice političnih reform in transformacij skozi oči in spomine vsakdanjih državljanek: Hou za analizo političnih in družbenih problematik vedno uporabi prvoosebno prizmo vsakdanjega posameznika.

Pomembno je dodati, da izdaten del režiserjevega opusa – še posebej zadnjih let – v osrednje postavlja ženske like: na primer *Three Times* (*Zui hao de shi guang*, 2005) ter *hommage* tajvanski tehno sceni *Millenium Mambo* (*Qian xi man po*, 2001). V obeh je protagonistka režiserjeva dolgoletna sodelavka Qi Shu, ki v vlogi Nie Yinniang nastopa tudi v prihajajoči *Morilka*. Kot pove Hsiao-hsien, gre ponovno za avtobiografsko potezo: »Pri dvanajstih mi je umrl oče, celotno otroštvo so me pravzaprav vzgajale le ženske – starejša sestra, mama in babica.« Doda še, da so mu ženski liki »pač bolj zanimivi«.

*Morilka* je Hsiao-hsienov prvi celovečerec po osmih letih. Značilna estetika dolgih, širokih kadrov se očitno nadaljuje, le da tokrat – v skladu z estetiko žanra – Hou posveča dodatno pozornost vizualni dovršenosti dihal jemajoče barvitih podob. Čeprav gre za *wu xia pian* – torej film o vitezih borilnih veščin –, primanjkuje akcije, spektakla in izrazitejšega dogajanja. Gre prej za vizualno meditacijo s potezami Hsiao-hsienovega observacijskega realizma. Kot v veliki večini režiserjevega opusa je dogajanje pomaknjeno v preteklost, tokrat daleč v preteklost – natančneje v čas dinastije Tang med sedmim in devetim stoletjem. Zdi se, da se Hou ne zna (noče? si ne upa?) soočiti s sedanostjo: najšibkejša člana filmske kariere sta prav *Millenium Mambo* in zadnji del triptiha *Three Times*, oba zasidrana v hitrosti in hipermodernizaciji tretjega milenija. Če je Hsiao-hsienova umetnost boljša, večja ko je časovna zamaknjenost pripovedi, je tisočletna zgodovinska razdalja do *Morilke* dober znak. »Gospod Hou, bi mogoče povedali še kaj o vašem novem filmu, *Morilka*?« Po nekaj trenutkih premisleka odgovori preprosto: »Dober je.«

3 David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley: University of California Press, 2005), 213.

4 André Bazin, »Mit totalnega filma«, v *Kaj je film?* (Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, Ljubljana, 2010), str. 28.





po FSF-ju  
Tina Bernik

»Idila ima neke elemente tega žanra, ker jih pač mora imeti. Temu se reče klasika, in če te klasike ne upoštevaš, je enako, kot da ne bi poznal zgodovine. Neupoštevanje neke klasike ali zgodovine pa se mi zdi največja napaka pri marsikaterem avtorju,« je ob svojem filmu, prvi pravi slovenski grozljivki, povedal njen režiser in scenarist Tomaž Gorkič, ki meni, da nosi tudi kakšno sporočilo.

Če smo se bali, da bomo dvajset let po Morani dobili novo Morano, je zdaj končno jasno, da **Idila** (2015) ni Morana 21. stoletja in da filmu Tomaža Gorkiča res lahko rečemo prva prava slovenska grozljivka. Ne samo zato, ker je dobila štiri vesne na Festivalu slovenskega filma, ampak tudi zato, ker glede na odziv gledalcev kaže, da bo v njej uživala celo kolosejevska publika. Gre torej za grozljivko, ki se zaveda pravil žanra in jim tudi zvesto sledi (zaradi česar se na drugi strani nikoli ne dvigne nad povprečje, kakor je to pred štirimi leti na primer uspelo **Koči v gozdu** Drewa Goddarda), hkrati pa tudi takšno, ki se ne jemlje pretirano resno in ki, tako Gorkič sam, ne odkriva tople vode. Slednje je jasno vidno tako v konfliktu urbanega in ruralnega, ki se srečata med fotogeničnimi slovenskimi gorami, kot v močni temnolasi glavni junakinji, kakršne v horor filmih praviloma preživijo vsaj do naslednjega nadaljevanja, če ne še dlje. A nič manj niso žanrska pravila izpolnjena ob stereotipni vreščeci blondinki, za katero si v vsaki grozljivki želimo, da bi čim hitreje umrla, in v mutiranih hribovskih hilbilijih počasne pameti, ki živijo samo zato, da morijo mestne snobe. Kri šprica, a bi lahko špricala še bolj, predvsem pa z večjim učinkom na gledalca,

## Ni vse idilično, kar se sveti

če bi Gorkič v 83-minutnem filmu pristrigel kako pretirano razvlečeno sceno, ki ubije vsakršen suspens. Bolj pa bi nas prestrašil (ali, če hočete, nasmejaj) tudi, če bi se odpovedal neumestnemu karikiranju likov, na primer histeričnemu smehu hribovcev med prodajo žganja, in nekoliko več ali vsaj toliko pozornosti kot scenografiji (Gregor Nartnik), fotografiji (Nejc Saje) in uvodni špici namenil še dialogom.

### Z elementi žanra, pa tudi s kakšnim sporočilom

A pustimo, kaj bi bilo, če bi bilo, saj je Gorkič, kot je videti, izpolnil to, kar je želel – posneti film za gledalce. »Mene bolj zanima, ali bo to ljudem všeč, ker filma nisem delal sam zase in zato, da bi se trkal po prsni, ampak zato, da ga ljudje vidijo. Konec koncev je vsak film narejen zato, da ga vidi čim več ljudi. Ali jim bo všeč ali ne, pa ne vem, ker sem že izgubil občutek. Film sem gledal že tolikokrat, da ne vem več, ali je to to ali ni. Vsak, ki se ukvarja z neko umetnostjo in izdelek stotisočkrat obrne, izgubi občutek zanj. A sodeč po odzivih bi rekel, da je kar v redu,« je Gorkič razmišljal po projekciji na Grossmannovem festivalu fantastičnega filma in vina. Ali bodo temu pritrile tudi številke, pa bo pokazal šele obisk



v kinodvoranah. *Idila* je po osmih žanrskih kratkih filmih (*Zadovoljstvo, Sendvič, Žrtev, Zeleni dim, Dvigalo, Veriga mesa, Med tabo, mano in bogom, Sekvenca smrti*), zaradi katerih je v zadnjih desetih letih prišel na radar poznavalske filmske srenje, Gorkičev prvi celovečerec. Da je *Idila* tudi prva slovenska grozljivka, pa, kot pravi, ni povzročalo pritiska, enako kot *Idile* ne dojema le kot film, ki bo vseč zgolj fanom horor žanra oziroma *slasherjev*: »Ima neke elemente tega žanra, ker jih pač mora imeti. Jaz tukaj ne odkrivam tople vode. Temu se reče klasika, in če te klasike ne upoštevaš, je enako, kot da ne bi poznal zgodovine. Neupoštevanje klasike ali zgodovine pa se mi zdi največja napaka pri marsikaterem avtorju. Izhodiščna točka pri filmu je seveda, da prihaja iz žanra, se mi pa zdi, da ta film lahko gleda tudi človek, ki ne pozna grozljivk, saj ima tudi druge elemente. Osebnost se mi zdi, da v filmu ni toliko krvi, nekomu drugemu pa je veliko preveč. Meni je še vedno zanimivo, da tega ne bi gledali samo fani grozljivk, ampak se ta žanr mogoče lahko približa tudi drugim, na primer tistim, ki večinoma gledajo komedije in druge žanre. Še vedno se mi zdi, da ima film tudi kakšno drugo sporočilo od tega, da nekomu odsekajo glavo.« Denimo to, da kljub enakopravnosti, ki je značilna za moderni čas, še vedno prevladujejo moški. Zato v njegovi *Idili* vlada ženska: »Ne zdi se mi recimo v redu, da greš na menedžerski sestanek in so tam samo moški. In tudi ne, da se ženske vedno prikazuje kot nekakšen seksualni objekt in predmet poželenja. Sam imam ogromno ženskih prijateljic in sodelavk, ki so ljudje tako kot moški, ampak žal naša družba tega ne razume. Če greva malo ven s tega obljudenega območja, je ženska še vedno samo v kuhinji ali v pralnici, zato je v *Idili* prikazana na malo drugačen način.«

### Idilično okolje, strašna maska

V *Idili* pa drugače ni prikazana samo ženska, ampak tudi okolje, v katerem se dogajajo grozljive stvari. Scena je glede na to, da smo v grozljivkah vajeni teme in grozeče narave, s svojo sončnostjo in navideznim optimizmom, ki ju je Gorkič našel okoli Jezerskega, Tolmina, Bovca, pa tudi Ljubljane in Medvoda, prava osvežitev za horor žanr. Seveda ne gre za naključje. »To sem naredil namenoma, da je čim bolj tako, kot da bi se tam snemala Sneguljčica. Zdi se mi zanimivo, da

imajo ljudje tam, kjer se počutijo najbolj sproščene, največje težave. Ti imaš neko lepo okolje, v resnici pa je malo drugače. Dejansko je tako, da greš lahko v hosto in dobiš klopa, pa imaš zaradi tega lahko hude težave,« idilično okolje utemeljuje Gorkič, ki je, tako kot v primeru svetle scene, ves čas vedel tudi, kaj hoče od uvodne špice, ki je nastala iz starih anatomske knjig: »V Nuku (Narodna univerzitetna knjižnica, op. a.) so imeli razstavo anatomske knjig, skic, starih 300, 400 let, in smo se zmenili, da so nam dovolili uporabo. Najprej smo te stvari hoteli kupiti, ampak jih je zelo težko dobiti, potem pa smo jih dobili prek njih.« In tako kot ni mogoče spregledati uvodne špice, s katero Gorkič prek starih anatomske skic pri gledalcu (z nizkimi stroški) povzroči občutek dodelanosti in inovativnosti, tako v filmu ne moremo mimo maske, zaradi katere sta igralca Jurij Drevenšek in Lotos Vincenc Šparovec kot Vintlr in Francl, gonilni sili spopada podeželja z mestom, tako rekoč neprepoznava. Maska je veliko dela zahtevala v postprodukciji, ki je trajala skoraj eno leto, od lanskega oktobra do maja letos. Bila pa je fizično naporna tudi za igralce. »Snemanje je bilo najtežje za Lotosa in Jurija. Za lik Francla so v maski potrebovali tri ure, za Vintlrja pa štiri. Poleg tega smo snemali, ko je bilo vroče, maska pa po osmih urah začne razpadati. Če smo imeli dispozicijo ob sedmih zjutraj, je Lotos moral biti v maski ob treh,« je napore med snemanjem filma opisal Gorkič. Niso bili edini. Kaskaderka, ki je v zahtevnejših prizorih nadomeščala Nino Ivanišin, nosilko glavne vloge, fotomodela Zine, si je na snemanju na primer zlomila nogo. Lotos Vincenc Šparovec, ki je kot vojak, športnik in nekdanji mornar vajen fizičnih prijemov, je svoje scene obvladal sam, drugi, denimo v vlogi svetlolaske Mie izstopajoča Nika Rozman in Sebastian Cavazza kot fotograf Blitzc, pa do akrobacij po sili horor razmer sploh niso prišli.

### Priprave s Predatorjem

Gorkič je z ekipo snemal po 12 ur na dan in film posnel v 19 dneh, kar je približno tri minute in pol filma na dan: »Nekaterih stvari si ne moreš privoščiti in moraš sklepati kompromise. Upam, da se filmu ne vidi, da je bil poceni,« pravi, ob tem pa omeni veliko prostovoljnega dela in to, da je ogromno ljudi sodelovalo le za tretjino honorarja: »Saj ni vse v denarju, stvar je v tem, kako jo znaš zapakirati. Midva lahko posnameva film o najinem pogovoru za mizo, ni vse samo v efektnih in eksplozijah.« Imamo pa v *Idili* namesto eksplozij špricanje krvi pod orodji hribovcev, ki jim je možgane skisalo s človeškimi primesi zvarjeno žganje, in meščank, ki, ko vrag vzame šalo, udarijo nazaj. Seveda po scenariju in navodilih Gorkiča, sicer ljubitelja *Stvora* Johna Carpenterja (*The Thing*, 1982) in režiserja, ki je ekipo na snemanje v gozdu pripravljaval z gledanjem *Predatorja* Johna McTiernana (*Predator*, 1987), »ker je tam zalo veliko džungle in je bilo nekaj primerov, kako je treba te stvari narediti.« »Jaz bom rekel tako: primerjati se je treba s tistimi, ki so dobri,« konča pogovor Gorkič, s producentom Zoranom Dževerdanovičem iz Blade produkcije po novem tudi lastnik vesne za najboljši film. Trenutno že pripravlja nov, kratki film *Apoptoza*, znanstvenofantastični triler, ki bo »spet imel ogromno zastoj stvari in ga je prav tako financiral Slovenski filmski center«. Še prej pa bo, tako kot mi, opazoval, kaj se bo po Sloveniji in drugih državah bivše Juge dogajalo z njegovo *Idilo*.



po FSF-ju  
Tina Poglajen

# Še več filmov, kot je *Utrip ljubezni*!

Režiser in scenarist Boris Petković je bil doslej najverjetneje znan predvsem po dokumentarističnem ustvarjanju, zlasti po glasbeno-dokumentarnem filmu o hiphopovski in raperski subkulturi *V letu hip-hopa* (2011), vendar je že prej snemal tudi igrane filme, predvsem kratke. Njegov najnovejši celovečerec, *Utrip ljubezni* (2015), je ljubezenska zgodba o raperju Brunu (Jernej Gašperin) in violinistki Nini (Judita Franković). Ljubezen med dvema človekoma, ki pripadata povsem različnim ali celo medsebojno nasprotujočim okoljem, seveda ni ravno revolucionarna zamisel, tudi če gre za antagonizem med t. i. visoko umetnostjo in glasbenimi subkulturami, ki imajo med seboj, kot kaže, lahko prav tako srdito sovražnen odnos kot Capuleti in Montegi. A vendar je v svojem ustroju *Utrip ljubezni* za slovenski filmski prostor dobrodošla novost – ali vsaj redkost; namesto kritike tokrat pet razlogov, zakaj.

## Ker je posnet na Metelkovi.

Metelkova je največje ljubljansko (in slovensko) središče alternativne, underground kulture, ki je posebnost celo v mednarodnem merilu. Poleg tega je njena vloga politična, saj nudi prostor za udejstvovanje in izražanje marginaliziranih družbenih skupin in gibanj, je torej mesto odpora, kjer vznikajo in soobstajajo različne subkulture, politični aktivizmi, prevratniške umetnosti in tako naprej. Čeprav igra tako pomembno vlogo v slovenskem javnem

in kulturnem prostoru, je v slovenskih filmih običajno skrivnostno odsotna – in to kljub temu, da so ti (po osamosvojitvi) v veliki večini postavljeni prav v Ljubljano. Zdi se, da je v teh filmih naslikano le »olepšano« in oprano površje podobe mesta in življenja, kjer so družbeni problemi prikriti. Gre za nekakšen provincialni elitizem, v katerem ni prostora za nič urbanega, gverilskega, underground ali alternativnega (kar je nekako simptomatično za slovensko kinematografijo v institucionalnem smislu nasploh). *Utrip ljubezni* v nasprotju s tem slikovite, cinematične Metelkove ne izrabi le za barvito ozadje, temveč jo poimenuje, vključno s kluboma Gala Hala in Channel O, ter vanjo trdno zasidra svojega protagonista, ki je (z nekoliko umetniške svobode) rojen metelkovec. V istem duhu je vredno omeniti tudi filmsko glasbo, ki, prav tako neznačilno, ni napisana posebej za film: na primer »Sirni & mesni« z Ali Enove *Leve scene*, ki je ob svojem izidu močno razburila tedanji glasbeni prostor in pri nas velja za nekakšno utemeljitev hiphopovske subkulture.

1 Majcen piše o izrazito dominantni umeščenosti slovenskega poosamosvojitvenega filma v Ljubljano (57 % filmov), s pripadajočo dominantnostjo osrednjeslovenskega narečja (65 % filmov). Glej Matic Majcen. 2013. *Konstrukcija nacionalne identitete v slovenskem poosamosvojitvenem filmu: doktorska disertacija*. Ljubljana: M. Majcen.



### **Ker pripoznava, da v Sloveniji obstaja tudi delavski razred, vendar ga hkrati ne pomiluje.**

Včasih se zdi, da v slovenskih filmih obstajata dve vrsti likov: nekakšni *petit bourgeois*, polikane junakinje in junaki, živeči v že omenjeni oprani Ljubljani, ki se ukvarjajo predvsem z anomalijami v medosebnih odnosih, pri čemer se pogosto izkažejo za kupček hodečih (predvsem spolnih) stereotipov, a se ves čas vseeno izdajajo za nekaj vsakdanjega; po drugi strani pa marginalizirani »reveži«, nekakšne režiserske zamisli tega, kako naj bi bil v Sloveniji videti delavski razred, z vso grozovito patetiko in pripadajočim izsiljevanjem sočutja, ki je problematično predvsem zato, ker so te upodobitve grozovito eksplozivne in mejijo na nekakšno naslajanje – kot nad plemenitimi divjaki, le da gre za plemenite reveže. Medtem ko je Nina v *Utripu ljubezni* »centrašica«, violonistka na glasbeni akademiji, ki očitno prihaja iz bogatejše ali pa vsaj visoko izobražene zagrebške družine, je Bruno njeno pravo nasprotje. Zaradi deprivilegiranosti ga je ob Nini sprva sram, a nato se izkaže, da je svojo (subkulturno, glasbeno) identiteto, ki iz nje izvira, sprejel, hkrati pa ga ta opolnomoči na subverziven način.

### **Ker se ne boji biti romantičen (v okvirih svojega žanra, pa tudi sicer).**

V slovenskem filmskem prostoru je vsak žanrski film dobrodošla osvežitev in letošnje leto je v tem uspešnejše od običajnega (na primer tudi z *Idilo* [2015, Tomaž Gorkič]). *Utrip ljubezni* se označuje za »mladinski« film, a gre, sodeč po zgodbi, kljub vsemu predvsem za romantično komedijo. Ta verjame v ljubezen, ne le romantično, temveč tudi ljubezen med prijatelji, med starši in otroki, med tetami in nečaki, med starejšimi in mlajšimi in tako naprej. Ne nazadnje je romantičen tudi v svoji ljubezni do režiserjeve specialitete, hiphopovske glasbe, kar je še posebej očitno v glasbenih in plesnih vložkih, ki so videti kot iz svojevrstnega muzikala. Zanimivo je, da se zazdi celo, da so slovenski filmi najmlajše generacije kljub veliko bolj zapletenemu ekonomskemu položaju, v katerem nastajajo, morda manj cinični in črnogledi od tistih, nastalih v času »razcveta«, denimo v poznih devetdesetih in zgodnjih dvatisočih.

### **Ker ima ljubezenski zaplet, za katerega lahko navijaš.**

Bruno in Nina sta, če že ne ravno najbolj »življenjska«, napisana in interpretirana tako zanimivo in hkrati nasprotno-komplementarno, da ne moremo drugega, kot da navijamo zanju (in za to, da pristaneta skupaj, pri čemer ima zagotovo pomembno vlogo tudi neznanska očarljivost glavnega igralca). Ko Nino Bruno prvič osvaja v Channelu, je pri tem tako smešno sluzast, da je povsem jasno, od kod mu vsi zapleti in vse težave. Ampak takšen pač je, nagnjen k petelinjenju, hkrati pa romantičen ter predvsem pogumen in samosvoj (kakšna sprememba od zaporedja neodločnih, nesamozavestnih, depresivnih, bolezensko ciničnih alkoholikov, za katere se včasih zdi, da bi jih prav lahko kam izvezli kot emblem slovenskega poosamosvojitvenega filma!). Tudi Nina je ena izmed strašno redkih žensk v slovenskem filmu, ki ni definirana zgolj v okviru svojega odnosa z moškimi (možem, ljubimcem, fantom, sinom, bratom, očetom, sosedom ...) in ji je privoščeno celo lastno, neodvisno zanimanje za glasbo, torej poklic, ki ni le nujno zlo, ampak je nekaj, kar opravlja z navdušenjem in strastjo. Nina ima tudi svoj lasten značaj – je razsodna in nesebična, a tudi zadržana in odrezava. Eden izmed najbolj učinkovitih prizorov v *Utripu ljubezni* je tisti, v katerem se Brunu najprej pride opravičiti, nato pa se spreta o tem, komu od njiju je v življenju (in v dani ljubezenski situaciji) huje. Njun dialog je tako lepo napet, živahen in zvoneč, da prepriča vsak od njunih argumentov, vsaj dokler ga ne nasledijo nasprotni, v čemer od daleč vse skupaj spominja celo na pretanjene dialoge v ključnih ljubezenskih prizorih *Jane Eyre* ali *Prevzetnosti in pristranosti*.

### **Ker je mlad in ima srce.**

Kljub temu da ima *Utrip ljubezni* svoje pomanjkljivosti, je mestoma okoren in morda celo nekoliko nedodelan, je vse to filmu, ki deluje sveže, nepretenciozno ter ima značaj in srčnost, zelo lahko oprostiti. V Ekranu smo že pisali, da se v slovenskem filmu v tem smislu, pa tudi kar se tiče žanra in komičnosti, v zadnjih letih nekaj prebuja, in zdi se, da je *Utrip ljubezni* še en korak v pravo smer.



po FSF-ju  
Tina Pogljajen

# Sošolki

Dve šolarki se spreta in v ozadju kadra, zunaj fokusa, je razbrati, da je ena od njiju, po nesreči ali ker jo je druga porinila, priletela v vrsto šolskih omaric. Prolog v **Sošolkah** (2015), kratkem igranem filmu Slovenjgradčana Darka Sinka, je prvi znak, da bo film spominjal na **Masaker** (Carnage, 2011) Romana Polanskega, v katerem živčna vojna štirih staršev zaradi spora in pretepa njihovih sinov preraste v psihološko izživiljanje drugega nad drugim (in se ravno tako začne s prologom, ki otroke spremlja zgolj od daleč). A *Sošolki* gresta od tu drugam: tokrat ne gre toliko za zlom skrbno zgrajenih zunanjih podob arogantnih poslovnežev, nevrotičnih umetnic in tako dalje, temveč je poudarek predvsem na družbeni dimenziji podobnih dogodkov, na nasprotjih med »enakimi pravicami« privilegiranih in deprivilegiranih (vsi smo enakopravni, vendar so nekateri še bolj enakopravni kot drugi), posledicah retorične samozavesti in občutka (ne)upravičenosti pri enih in drugih ter za samo-izpolnjujočo se prerokbo družbenega razreda, ki se vedno znova – kot je tarnal že Althusser – odvija še posebej v šolah, torej izobraževalnem sistemu, ideoloških aparatih države, ki od vseh delujejo najbolj učinkovito. V tem pogledu film Darka Sinka precej bolj kot na *Masaker* spominja na novi danski film, ki v izčiščenih, minimalističnih dramah svoje junakinje in junake iz vsakdanjosti vedno znova postavlja pred »katastrofe«, ki imajo za posledico predvsem moralne in etične dileme;

hkrati pa ves čas deluje prav na nasprotjih med centrom in periferijo, privilegiranimi in marginaliziranimi.

Takšna Sinkova junakinja je učiteljica Sonja, ki jo z vso resnostjo, pristnostjo in prepričljivostjo upodobi Maruša Majer. V nevihti čustev in interesov, ki se razvije iz na videz nedolžnega dogodka, med razžaljeno mamo dekllice iz bogate družine, oportunistično šolsko psihologinjo, ravnateljico, ki rada naredi dober vtis, tudi za ceno pometanja resničnih težav pod preprogo, in ne nazadnje neizobraženo mamo druge dekllice, bivšo ženo alkoholika, se zdi, da je Sonja s svojo zadržano zaskrbljenostjo in moralnim čutom, ki bi se morda zunaj tega konteksta zdel čisto nekaj navadnega, zadnji branik pred v nebo vpijočo krivico pristranskega obravnavanja bogatejše dekllice. Maruši Majer in Darku Sinku je pri tem uspelo ustvariti zares prvovrstno filmsko junakinjo, vsakdanjo žensko, ki ni nič zares posebnega, a se naenkrat vseeno znajde postavljena pred težaško nalogo, ki zahteva nevsakdanji pogum in za seboj potegne izredno odgovornost. Gre, skratka, za junakinjo, za katero trepetamo in zadržujemo dih ves čas kratke in napete zgodbe, prav do samega konca, ki v filmu, kakršen je *Sošolki*, ne bi mogel biti drugačen. In če ga je žirija na Festivalu slovenskega filma za vse to nagradila z vesno za scenarij, lahko dodamo le še – zasluženo.



# Antropomizanscena

prevod: Marko Bauer

film in antropocen  
McKenzie Wark

To je torej antropocen<sup>1</sup>: zgodovinski, morda celo geološki čas, v katerem se usodi človeškega in naravnega, ki ju mislimo kot ločeni entiteti, prepleteta. Kar je bilo nekdanj ločena narava oziroma okolje, ni v položaju, da bi nas utemeljilo kot nas.

Ne le da je Bog mrtev, mrtva je tudi ekologija, ta panteistični kraj, v katerega se je Bog skrnil. Biosfera ni več samopopravljajoče se, homeostatično božanstvo. Poznejše civilizacije, je dejal

<sup>1</sup> Antropocen, dobesedno vroča tema tako naravoslovja kot družboslovja, je hipotetična geološka doba, v kateri naj bi človeške dejavnosti pričele odločilno vplivati na Zemljine ekosisteme. Njegov začetek nekateri postavljajo v čas industrijske, drugi neolitike revolucije oziroma pojava kmetijstva (pred 12.000 leti), revija Nature spet stavi na leti 1610 ali 1964 ... Izraz, že v 60. letih naj bi ga uporabljali sovjetski znanstveniki, je skoval ekolog Eugene F. Stoermer, populariziral pa atmosferski kemik Paul J. Crutzen (op. prev. ali prosto po wikiju).

Valéry, vedo, da so smrtne. Ta, zadnja civilizacija, ve, da je smrtna tudi Zemlja.

Ko govorim takšne reči, se počutim kot Nietzschejev blaznež na tržnici. Dejansko nihče noče vedeti, da je svet, ki smo ga nasledili, svet naših prednikov, že nekaj nerealnega. Ljudje se ne zmenijo za to, spremenijo temo. In vendar, kot se je nekoč nepozabno izrazil kanadski nacionalni pesnik Leonard Cohen: *everybody knows*. Vsakdo ve, da stvari ne morejo iti naprej.

Film to ve. Ena izmed stvari, zaradi katerih film obstaja, je, da najde neke vrste *objektivni korelat* občutjem, ki ne morejo biti priznana. Morda v filmu sploh ne gre za željo ali celo tesnobo. Morda gre za zapeljevanje, morda nas odvrta od nepriznanih občutij ter nas potisne v svet objektov in relacij, ki nadomestijo ta občutja z nečim drugim. Torej: morda je zdaj ves film o

antropocenu. Gre za občutek, da to ni *Neskončna zgodba*.

Domača obrt, ki film bere kot film o antropocenu, se že zaganja. Preden se pridružim tej majhni delavnici, bi rad dodal še en kader. Morda film ni le o antropocenu, temveč *od njega*. Film je iz iste snovi kot preostala civilizacija. Je sestavni del tiste iste stvari, ki je lahko in bo spremenjena v nekaj drugega.

Poleg arhitekture je film morda največji porabnik virov med umetnostmi. V nasprotju z arhitekturo je tisto, kar je zanj zgrajeno, začasno. Njegove kulise in rekviziti in vozila so izdelani, da bi se prikazovali, ne da bi bili. Včasih pride do resničnega potlača vseh teh čudovito, a začasno izdelanih reči, uprizorjenih za sam film. Avtomobili se zaletavajo, stolpi eksplodirajo v ognjenih kroglah. Film je alegorija za ognjevite konce sveta. Včasih se filmsko scenerijo

prepusti, da strohni. V nevadski puščavi so arheološki ostanki starodavnih mest.

Film je tudi velikanski porabnik energije. V New Yorku in, predstavljam si, tudi v Torontu lahko pogosto vidite na ulici parkirane mobilne generatorje, ki ustvarjajo trifazni tok, da šov lahko teče. Film je, kakor bolj ali manj vse drugo, koagulirano fosilno gorivo.

Globoki čas Zemlje se izkopava precej dobesedno, da bi se lahko delalo *quick-time* filme naše ere. Medijska tehnologija, tako Jussi Parikka v knjigi *The Anthroscene*, porabi 36 % vsega kositra, 25 % kobalta, 15 % paladija, 15 % srebra, 9 % zlata, 2 % bakra in 1 % aluminija. Kot pravi, »viri iz globokega časa Zemlje so tisto, kar omogoča tehnologijo«.

Vladajoči razred našega časa, ki mu pravim vektoralni razred<sup>2</sup>, nas je privadil, da o informaciji razmišljamo kot nečem breztežnem, a posebnem; zlahka dostopnem, a vselej v lasti nekoga. Ne mara govoriti o tem, koliko energije ali infrastrukture terja, o čudnem nakupovalnem seznamu elementov, ki jih je treba pridobiti iz Zemlje, da bi zadeva tekla naprej. Če niti ne omenjamo odpadov, kjer končajo vse naše naprave. Daleč od oči, daleč od srca. Film je kot kratkotrajno svetlo digitalno svitanje, ki preči površino naprav, katerih usoda je, da bodo znova prestale eone, zakopane v analogni noči.

Film je torej tako o antropocenu kot od njega. Med gledanjem napovedi filmov naslednje sezone se zdi, da vsi pripadajo žanru antropocena. Zdi se, da gre pri vseh za naracijo o civilizaciji, spopadajoči se z mejami, ki so njeno lastno delo. Filmi kot **Spomladanske žurerke** (Spring Breakers, 2012, Harmony Korine) se odzovejo tako, da poudarjajo veličastno porabo energije, kurijo jo s podobami hitrih avtomobilov, hitrih letal, hitrih žensk. In strelnega orožja, veliko orožja.

Drugi izberejo apokalipso. Če se sedanjost ne more raztezati v neskončnost, potem se lahko le sesuje. V narativni obliki si ni mogoče zamisliti

nobene kvalitativne spremembe. Za nami potop: podemokratena napoved Sončnega kralja. Film težko uide ponavljanju.

**Na robu jutrišnjega dne** (Edge of Tomorrow, 2014, Doug Liman) je zanimiva variacija. Da, gre za akcijski sci-fi zvarek s Tomom Cruisom, toda ti niso brez čarov. Tomov obraz priskrbi mašinski lesk, ob katerem se roboti in alieni zdijo topli in nekako človeški. Znova in znova se vrača srhljivi posnetek njegovega desnega ušesa s čudaškimi strijami, kot bi nekdo v plastično folijo zavil ročno bombo.

Če odmislimo Cruisa, je *Na robu jutrišnjega dne* zanimiv zaradi nekaj razlogov. Mehanika zgodbe je čista video igra. Cruise in njegova sozvezdnica premoreta posebno lastnost – po naključju jima jo podelijo vpadajoči alieni –, s katero, vsakič ko umreta, vnovič začeta akcijo. *Na robu jutrišnjega dne* izživlja [lives out] – in ugaša [dies out] – željo po loti-se-znova, po digitalnem času. Čas programov za video editiranje kot tudi čas video igre, kjer je merjeni, reverzibilni čas realni čas in kjer je trajanje nerealno, kot bi Bergsona obrnili na glavo.

*Na robu jutrišnjega dne* gre za čas video igre, kjer smrt ni finalna, ni konec, temveč prej začetek, loti-se-znova. Tom in njegova sozvezdnica se časa lotevata znova in znova, poskušata premagati aliene, napredujeta s stopnje na stopnjo, se vračata iz slepih rokavov, vse do stopnje boss, končnega obračuna z glavnim nasprotnikom. Toda čas, s katerim tekmujeta znotraj te video igre, ni trajanje, temveč prej zgodovinski čas antropocena. Je človeški val, ki z najnaprednejšo tehnologijo-ki-je-meso-postala te civilizacije napada tiste meje, ki jih je ustvarila sama.

Ne pretiravamo, če temu zgodovinskemu času filma rečemo čas civilizacije. Alieni so zavzeli Evropo. Rusija in Kitajska jih zadržujeta. Odločilna bitka je ponovna uprizoritev dneva D, prek angleškega kanala. Film očarljivo predstavi Britance kot nič več kot fasado ameriške imperialne moči. Toda na neki način se vse aktualne različice kapitalizma, tj. civilizacija, soočijo z istim sovražnikom.

Fantazira se torej o tem, da digitalni čas te civilizacije – naj bo to še vedno kapitalizem ali kaj hujšega – premore možnost premagati amorfnost, brezoblično, mrgolečo lovcasto nadlogo antropocena, katere kuriozitet je, da ima neke vrste mimetično moč. Podvaja nas in bega. Plane iz zemlje ali iz morja, ali se pojavi iz ničesar na nebu.

Antropocen je malodane molekularni sovražnik. Je tehnicističen kot mi, in hkrati ne. Morda je senčna podoba naših lastnih produkcijskih sil, posredujočih med zemljo in zrakom in vodo ter prinašajočih ogenj. Je nadvse strašen, razen v tistih trenutkih, ko filmarje zajame panika in mu dajo obraz.

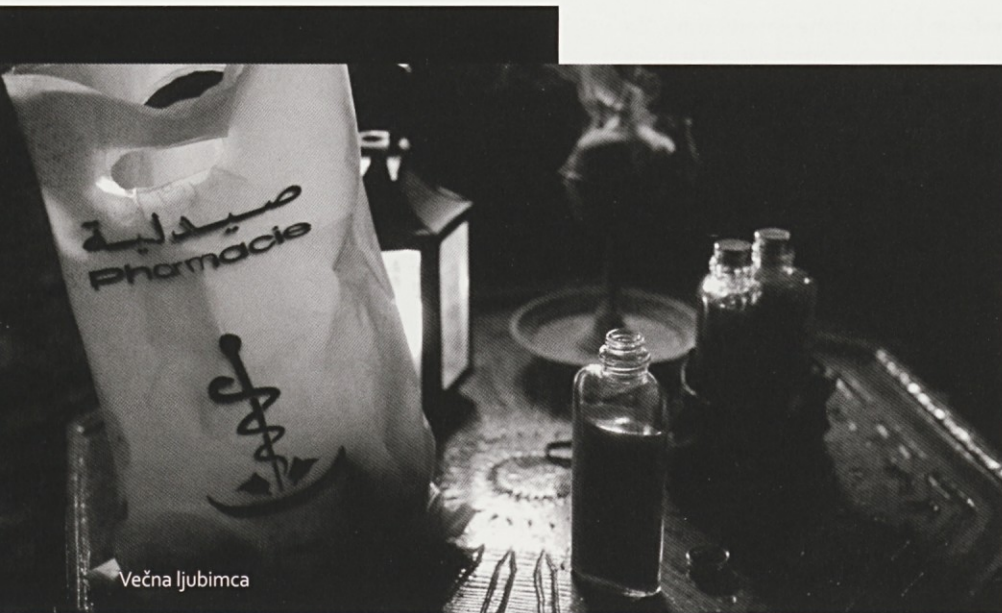
Tom in sozvezdnica se z antropocenskim alienom spopadeta z digitalno močjo časa loti-se-znova. Sozvezdnica je Emily Blunt, popolno utelešenje oborožene, v orožje spremenjene ženske. Medtem ko izvaja sklece v črnem šik topu, ki se poda k skrivnim operacijam<sup>3</sup>, vidimo njene zagorele in naoljene roke, kamera vztraja tik nad njeno ritjo. Kasting je mojstrski. Bluntova igra globalni arhetip Britanca s stisnjenimi zobmi, pomešanega z dodatkom nedostopne angleške lepote. Izvedba Bluntove je tako na mestu, da se Cruise ob njej zdi skorajda človeški, tako kot se alieni ob Cruisu zazdijo, kot bi bili dejansko mi.

Ne bom izdal, kje se spopadejo z glavnim alienom, a gre za pokrajino pod vodo. Čudno vreme kot posebnost številnih filmov antropocena. Lahko ga povzroči karkoli, razen emisije toplogrednih plinov, ki so kolektivni produkt te civilizacije. To je ključno. Film antropocena je o čemerkoli razen o vzrokih antropocena. A je zelo odkrit glede učinkov.

Tako se z glavnim alienom spopadejo v stari Evropi, kjer je vzniknil produkcijski način te civilizacije. Vidimo staro Evropo pod vodo, kakršna na neki način že je, v prihodnosti, že predoločeni zanjo. *Na robu jutrišnjega dne* na skrivaj hrepeni po času loti-se-znova, da bi uporabil

<sup>3</sup> *Black operation* oziroma *black op* je skrivna operacija vlade, vladne agencije ali vojaške organizacije, pri kateri slednje prikrivajo svojo vpletenost in/ali ustvarijo vtis, da je zanjo odgovoren nekdo drug (op. prev.).

<sup>2</sup> [https://www.academia.edu/182789/A\\_Hacker\\_Manifesto](https://www.academia.edu/182789/A_Hacker_Manifesto)



Večna ljubimca

to magično časovno sposobnost in se soočil s točno tistim produkcijskim načinom, v katerem je bil ustvarjen.

Cruise, furanje, in Blunt, tòp: popolni imeni za naša junaka, za dva afekta, ki obvladujeta akcijo. In seveda zmagata. V tem je morda poanta. Če bi lahko predvideli vse permutacije narativnih virov te civilizacije, jih vse preigrali, vnaprej opravili z vsemi našimi prihodnostmi, bi lahko opravili s to celotno narativno formacijo. Morda moramo igrati to igro, dokler se je ne naveličamo. Morda se je bomo naveličali dovolj zgodaj in odkrili, da nje digitalni čas ne ustreza zgodovinskemu času antropocena. Ta drugi čas je tam zunaj – kot brezoblični alien.

**Gravitacija** (Gravity, 2013, Alfonso Cuarón) si antropocen zamišlja precej drugače. Je film mehurčka, kakor **Izgnubljeno s prevodom** (Lost in Translation, 2003, Sofia Coppola), le da je v tem primeru mehurček popolnoma dobeseden: mehurček vesoljske obleke ali vesoljske kapsule. Več kot enkrat vidimo samo Zemljo, biosferični mehurček, kot bi bilo gledalcu nežno namignjeno, da je težava z mehurčkom [bubble-trouble] Sandre Bullock pravzaprav naša lastna. Vesoljska obleka postane objektivni korelat občutij glede mehurčkov, tako razsežnih, da zajamejo

občutek,« reče George Clooney. Vi imamo ta občutek.

Mehurčki začnejo v *Gravitaciji* pokati kot nehoteni stranski učinek. Rusi so sestrelili enega izmed svojih satelitov, kar sproži plaz kaosa. Kot v odličnem eseju o filmu<sup>4</sup> pove Stephanie Wakefield: »Ne le da infrastrukture, ki naj bi obvladale in izpopolnile svet, tega ne zmorejo, še več, do katastrofe vedno bolj prihaja ravno znotraj teh mrežno povezanih infrastruktur.«

Ali kot George Clooney pove Sandri Bullock: »Precej strašno sranje, če tukaj zgoraj nisi na povodcu, mar ne?« Gre za romantično zgodbo, le da se naša romantična lika v nerodnih rokavicah ne moreta prijemat za roke. Kakor v **Titaniku** (Titanic, 1997, James Cameron) se bo on žrtvoval zanjo. Kot da moškost na svetu ne bi bila več za nobeno rabo, a bo še vseeno morala zganjati spektakel iz lastne neuporabnosti.

*Gravitacija* je dobra novica v tem, da – spoiler alert – Bullockova najde način, kako končati antropocen. Najde način, kako vzpostaviti stik z Zemljo, izplavati iz mehurčka v vodo in se na kopnem, z obrazom, potisnjanim v ilovico, znova roditi. Clooney, stari vojaški prdec, ji da

zaupanje vase. Ni tako težko pilotirati plovila Sojuz za ponovni vstop v atmosfero. Clooney pravi: »Presneto stvar usmeriš proti Zemlji. Ni raketna znanost.«

In vendar se je Bullockova v simulatorju rešilne kapsule Sojuz vsakič ponesrečila, ko je še lahko vadila v digitalnem času loti-se-znova. Film rad reinscenira nesrečo, znova in znova. *Gravitacija* vztraja na upanju, da nam bo, ko bomo morali dejansko ponovno vstopiti, uspelo. Sandra se bo izvlekla, se otresla krivde, žalovanja, želje po smrti, odvrtnosti, kompulzivnega skrivanja v specializiranem delu – v trenutku, ko se je bo trening prijel, bo vedela, kaj ji je storiti.

Trening – simulator – je film. Vrsta filma, ki še ne obstaja povsem, a katerega namig je *Gravitacija*. Film za antropocen. Ne o njem, zanj. Zgodbe o pogumu, o hekerski prilagodljivosti. Za vsak slučaj. Sandra: »Naj bo, kar bo, vožnja bo od hudiča. Pripravljena sem.«

»Kaj zdaj?« reče Sandra, ko njen drugi izmed treh možnih mehurčkov preživetja izgine v plamenih. Ko vesoljski šrapnel pridrvi, se ekran spremeni v breztežnostno različico zaključnega prizora **Doline smrti** (Zabriskie Point, 1970, Michelangelo Antonioni), le da tokrat eksplodirajoči drobir ne bo padel nazaj na zemljo in obnovil statusa quo. Ni fiksne točke. Ni gravitacije. Vse se bo še naprej vrtele izven nadzora. Bog znova vzpostavljenega ravnovesja je mrtev. To je tisto, za čimer Sandra žaluje. Njen mrtvi otrok je objektivni korelat melanholije nepredstavljive [unfigurable] izgube, ki daje osnovni ton [ground tone] časom.

Sandro vidimo dvakrat sleči vesoljsko obleko. Prvič se zdi, kot bi bila fotorealistična Jane Fonda v **Barbarelli** (1968, Roger Vadim) sredi breztežnostnega striptiza, za trenutek varna, vsaj v mehurčku vesoljske kapsule. Drugič, pod vodo, nazaj na Zemlji, ko se življenju na ljubo na vse pretege trudi otestiti njene teže.

»To je torej tvoja divjina. Detroit,« Tilda Swinton poreče Tomu Hiddlestonu v **Večnih ljubimcih** (Only Lovers Left

<sup>4</sup> [https://www.academia.edu/9093684/Man\\_in\\_the\\_Anthropocene\\_as\\_portrayed\\_by\\_the\\_film\\_Gravity\\_](https://www.academia.edu/9093684/Man_in_the_Anthropocene_as_portrayed_by_the_film_Gravity_)



Alive, 2013, Jim Jarmusch). Vampirski žanr prek narativnega okvira antropocena razreši poglavitni problem. Nihče ne živi dovolj dolgo, da bi dejansko izkusil geološki čas. Ti liki ga. Tilda glede Tomovega Detroita: »Toda ta kraj bo znova vstal. Tu je voda. In ko bodo mesta na jugu gorela, bo ta kraj cvetel.«

Tom v Detroitu pelje Tildo gledat ruševine gledališča Michigan, ki je bilo med drugim kino in je zdaj parkirna hiša. Vampirjem so ljubi artefakti industrijske civilizacije, njene plošče, avtomobili, kitare in predvsem nje umetnost, njena literatura in glasba, še zlasti romantična umetnost. Kot bi bil občutek romanticizma, po katerem je realno vselej nekje drugje, nit, ki kaže na tisto, kar bo nekega dne ostalo živo. »Trdoživa sem, bejbi,« pove Swintonova, ko ližeta lučko krvne skupine O Rh-negativna. Medtem rdeče mušnice poganjajo izven sezone, ti objektivni korelati »se precej čudno vedejo«.

Resnica *Večnih ljubimcev*, na katerega se včasih gleda kot film o resnični ljubezni, se nahaja v njegovih zadnjih sekundah. Potem ko sta ostala brez virov hrane s črnega krvodajalskega trga, vampirja pokažeta podočnike in naskočita mlada ljubimca v tihi slepi ulici Tangierja. Vampir je tu hkrati figura umetnosti, ki bo vselej našla način, da ostane živa, a tudi figura belega zahodnjaškega vampirja vektoralnega razreda, ki si rad domišlja, da je spremenil svoja pota, a jih morda ni.

T. S. Eliot si je drznil kritizirati Shakespearjevega *Hamleta*<sup>5</sup>, češ da Hamlet postane prečustven. Njegovi intenzivnosti manjka objektivni korelat, objekt ali situacija, ki bi zmogla sestaviti in omejiti afekt, ga spremeniti v umetnost. Kate Zambreno v knjigi *Heroines* vztraja pri nujnosti, da se kot del projekta feministične obuditve to razveljavi, s čimer bi se v kader ali na stran priklicalo surovost in kolobocijo čustvovanja, brez estetskega izmikanja. Zambrenova skuša priklicati ženska življenja: življenje Ofelije ali Eliotove dolgo trpeče žene Vivienne.

Morda gre za smer poizvedovanja, ki bi se ga dalo tukaj še razširiti. Če opravimo z žensko kot muzo, lahko morda opravimo tudi z naravo kot ozadjem, prizoriščem, scenerijo, nečim, čemur je treba odrediti mesto, sicer postane besneča pošast. Morda je čas za nove poglede na svet. Ali nove stare. Morda gre za vprašanje, kako re-editirati način, kako vidimo svetove.

Ter kako vidimo film. V tem primeru bi šlo najprej za preusmeritev fokusa od ospredja k ozadju, za uvid, kaj ima film povedati o temelju namesto o figuri. Lahko bi začeli z genialnim delom Thoma Andersena *Los Angeles Plays Itself* (2003) ali se umaknili še dlje.

In drugič, kazalo bi se vprašati glede filma, te tako prakse kot reprezentacije energije, ki uporablja sisteme. Morda obstaja določena homologija: kako film rad kaže porabo in je obenem odvisen od nje.

*Besedilo, prvotno objavljeno na publicseminar.org, temelji na predavanju, ki ga je imel avtor na konferenci medijskih in filmskih študij z naslovom »Imagining Crisis« na univerzi York v Torontu konec novembra 2014.*



Na robu jutrišnjega dne

<sup>5</sup> Eliot, T. S.: »Hamlet«, v Gledališkem listu SNG Drame, letn. 92, št. 6 (2012/13), str. 25-27. Prevod: Valerija Cokan. 2013, Ljubljana.



skratka

Bojana Bregar

# Person to Person

Za inavguralni zapis v novi rubriki Ekрана, namenjeni refleksiji in kritiki kratkega filma, se zdi primerno na kratko predstaviti prakso, ki prča o aktualnosti in relevantnosti te dolgo časa zapostavljene forme. V tem trenutku kratki film svoj potencial najboljše izkorišča na internetu, recimo na Youtubu in Vimeu, kamor se praviloma preselijo filmi, ko zaključijo svoj festivalski obhod. Poleg obeh najpopularnejših kanalov obstaja še lepo število strani, ki se usmerjajo v kuriranje in predstavljanje novih uspešnic ali starih klasik, na primer spletna portala Mubi ter Shorts of the Week. Skratka, na spletu (vsaj angleško govorečem)

je prostora za kratki film dovolj. Kar pa bi radi tu posebej predstavili, je zanimivo zato, ker se je začelo odvijati na platformi, ki je prvenstveno namenjena pisani besedi. Legendarni ameriški mesečnik *New Yorker* je na svoji spletni izpostavi z letošnjim letom začel objavljati serijo kratkih filmov, v sklopu rubrike, ki so jo poimenovali *The Screening Room*<sup>1</sup>. Doslej se je v seriji zvrstilo devet kratkih filmov, ki jim je skupno, da imajo njihovi režiserji na domačih policah ugledne festivalske trofeje (ali pa so si z zlatimi medvedi in palmami vsaj zrl iz oči v oči). Bolj kot

<sup>1</sup> Projekcijska soba.

nagrade pa se zdi pomemben družbeni komentar, ki ga filmi promovirajo, s tematikami, ki segajo od animiranih futurističnih vizij prihodnosti prek dokumentarnih ekspedicij v preteklost, do intimnih »slice of life« epizod. Slednji kategoriji pripada film, ki mu posvečamo prvi zapis v pričujoči rubriki.

## Person to Person

Nekega jutra se Bene zbudi in ugotovi, da v njegovem stanovanju na tleh spi neznana ženska. Bene si misli, da je verjetno preveč popila na zabavi, ki jo je organiziral večer pred tem, zato

jo pusti spati in se odpravi v bližnjo špecerijo po kavo in sendvič z jajcem. Med kratkim izletom po brooklynski soseski, ki se kopa v svetlobi jesenskega jutra, ga s stopnišč pred idiličnimi stavbami iz rdečih opek pozdravljajo sosedje. »V mojem stanovanju na tleh leži punca, nimam pojma, kdo je! Nesem ji sendvič z jajcem!« jim zakliče Bene, in jim pokaže sendvič, da mu bodo verjeli. »Kdo pa je?« mu kličejo sosedje. »Nimam pojma!« ponovi Bene in odhiti domov. Dekle se naposled zbudi, poje sendvič, toda noče oditi. »Dal sem ji sendvič, pojedla ga je, a potem ni hotela oditi!« razlaga naslednji dan prijateljem v prodajalni plošč, kjer dela.

Tako teče pripoved filma **Person to Person** (2014) od trenutka, ko se zabava konča, pa do zadnjega prizora, v seriji retrospekcij, skozi katere protagonist Bene prijateljem obnavlja nenavadne dogodke prejšnjega dne. Če je pri tem videti kot mlad Woody Allen, je to najbrž prej posledica gledalčeve napol refleksne, s filmskim znanjem pogojene asociacije, ki pride skupaj s teritorijem, kot pa avtorjeva namerna referenca. A vseeno ga imamo pred seboj, Brooklynčana s svetlimi kodrastimi lasmi in zlatimi očali z okroglimi lečami, ki si ne more kaj, da ne bi v dani situaciji (dekle kar noče in noče oditi) odreagirano nekoliko nevrotično. Kaj ta ženska hoče? Kdo ve!

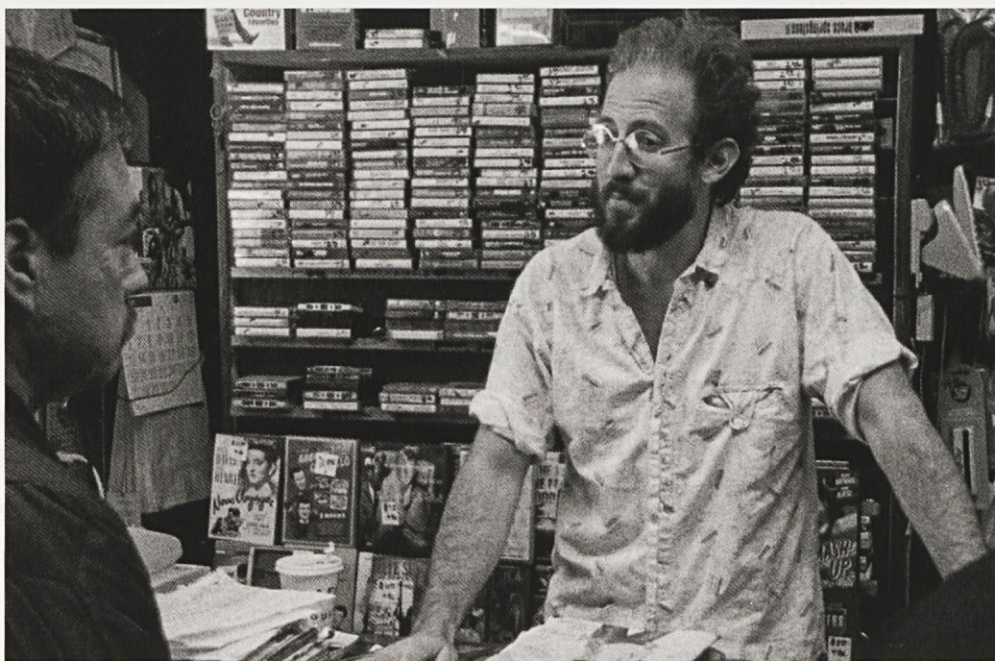
Režiser Dustin Guy Defa se kompleksne narave odnosa, ki vzbrsti med dvema neznancema, loti z varljivo preprostostjo, ki pa na najlepši način poudari mojstrsko obvladovanje forme. Brezhibno tempiran se film gladko preliva iz prizora v prizor, kamor mu sledi tudi glasba, ki si jo Bene izbira za spremljavo skozi dan – *soul* iz sedemdesetih. Ta se kot grški zbor razlega po prostorih in po mestu, ujetem v fotografijo filma, ki prav tako kar diši po sedemdesetih, če ta dišijo po porumenelih ovitkih vinilnih plošč, po prahu in neoprani volni, po sveže odpadlem listju in po sendviču s pečenim jajcem na oko. Hkrati brezskrben in tesnoben, komičen in tragičen, se v osemnajstih minutah do konca odvrti *Person to Person*, čeprav imamo občutek, da smo s

protagonistoma preživeli skupaj ves dan, in da je ta v nas pustil nekaj trajnega.

### O režiserju

Dustin Guy Defa pripada mlajši generaciji ameriških neodvisnih režiserjev. Njegovo filmografijo sestavlja osem kratkih filmov, tako igranih kot dokumentarnih, ter mikroproračunski celovečerec **Bad Fever** (2011), s katerim je debitiral na festivalu SXSW. Film *Person to Person* naj bi po lastnih besedah napisal, ker je želel, da v njem nastopi Bene Coopersmith, njegov nekdanji cimer in »človeški ekvivalent mesta New York«<sup>2</sup>. Zanj je prejel posebno nagrado žirije na festivalu

SXSW ter nominacije za najboljši kratki film na festivalih v Sundanceu, Berlinu ter na festivalu AFI Fest. Trenutno pripravlja svoj naslednji celovečerni film. Omeniti velja še, da je *Person to Person* produciral David Gordon Green, ki ga poznamo po filmih, kot so **George Washington** (2000), **Zadetki: Ananas ekspres** (Pineapple Express, 2008) ter **Joe** (2014). Eden njegovih sodelavcev pa je tudi Sean Price Williams, ki se je doslej proslavil kot direktor fotografije pri filmih Alexa Rossa Perryja **The Color Wheel** (2008), **Listen Up Philip** (2014) in drugih.



2 <http://www.vice.com/read/im-short-not-stupid-person-to-person-456>



Show Me a Hero, 2015, David Simon, William F. Zorzi

TV serija  
Primož Krašovec

# Junak nima časa

S kratko nadaljevanko **Show me a hero** (2015) se po relativno neuspešnih **Generation kill** (2008) in **Treme** (2010–2013) vrača David Simon, avtor kulturne **Skrivne naveze** (*The wire*, 2002–2008), svojevrstni junak HBO preporoda televizije na začetku dvatisočih. *Skrivna naveza* je bila, poleg vsega ostalega, prelomna tudi ali predvsem zato, ker, z izjemo precenjenega Omarja Littla, ni imela standardnih junakov hollywoodskega tipa; v prikazu revnega, postindustrijsko opustošenega, kriminalnega in dilerskega Baltimora je silila k misli, ker se temu ni bilo mogoče izogniti ne z identifikacijo z junaki ne s sočutjem.

Deheroizacija pripovedne strukture *Skrivne naveze* je bila hkrati defetišizacija družbenih razmerij (rasizma, *policing*, kriminalnosti), ki se (kot rasa, korumpiranost, določene psihološke značilnosti kriminalcev) kažejo kot notranje, družbeno naravne lastnosti posameznih filmskih teles filmskih junakov. Družbena razmerja, ki določajo življenje v postindustrijskih, rasno segregiranih getih današnje Amerike, so s tem postala vidna, kar, če upoštevamo, da se film sooča z enako težavo kot delo sanj, tj. kako prevesti misli v podobe, ni enostavno. Tradicionalne hollywoodske filmske junake za junake dela ravno to, da

so prepolni fetišiziranih lastnosti (poguma, podjetnosti, drznosti, družinskih vrednot), ki jih morajo skozi dramoidne zaplete in obrate realizirati, medtem ko je umik drame in njenih junaških figur v *Skrivni navezi* ravno omogočil prikaz nečesa drugega, mikrofizike igre [*the game*]. Če klasični hollywoodski filmi, tudi ko poskušajo prikazati kriminal in politiko v ZDA, igre ne razkrijejo, temveč jo projicirajo v notranjost junakov, je *Skrivna naveza* pokazala igro samo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kar pa, če smo iskreni, ni ekskluzivni uvid *Skrivne naveze*: zasluge za uvid vse je igra/vse je v igri si mora Omar Little deliti vsaj še z glasbeno skupino Sound attack.

Obenem je *Skrivna naveza*, s tem ko je suspendirala junake v filmskem, iz svojega avtorja naredila junaka v zunajfilmskem svetu. David Simon se je znašel pod pritiskom pričakovani nenehne revolucioniranja televizijskih nadaljevank, a jih v vmesnih poskusih ni uspel izpolniti. Prijel se ga je status javnega intelektualca, a se je diskreditiral s pozivom nemirnežem v Baltimoru, naj gredo domov. Tudi njegov najnovejši projekt, *Show me a hero*, vsaj na začetku razočara s prikazom mestne politike v Yonkersu, kjer se novi mladi župan Nick Wasicsko spopada s problemom stanovanjske desegregacije in vzpostavitve javno-zasebnega in rasno-razrednega partnerstva; sprva deluje kot cenzurirana, disneyjevska različica *Skrivne naveze*: politika brez korupcije in geto brez kriminala.

A nadaljevanka postane zanimiva takoj, ko premestimo gledišče od primerjav s slavno predhodnico k problemu junaka in junaštva. Ta, morda tudi avtobiografski naslovni motiv – naslov je sicer citat Fitzgeralda – je v ospredju *Show me a hero. A hero*. Junak kot tak. Junak brez posebnosti. *Show me a hero* kljub mnogim tematskim in pripovednim premetitvam nadaljuje *Skrivno navezo* na ključni točki. *Skrivna naveza* pokaže, da so junaki učinek igre in da moramo, če hočemo razumeti igro, zanemariti junake, medtem ko gre *Show me a hero* v nasprotni smeri, od igre nazaj k junakom (oziroma junaku): ukvarja se z mehanizmi formacije junaka ter pokaže, da je junak samoumevna in trivialna reč le na prvi pogled.

Kot v nekem intervjuju poudari Simon, je izbira teme nove nadaljevanke, prikaza mestne politike kot nečesa povsem nespektakularnega, skoraj dolgočasnega, namerna. V prikazu trgovine z mamili v getu (*Skrivna naveza*), vojne (*Generation kill*) ali postravmatske obnove New Orleansa (*Treme*) je še vedno mogoče formacijo junaka razumeti preveč dramsko, medtem ko *Show me a hero* uprizarja kariero malega župana malega mesta (Yonkers). Nick Wasicsko začne kot kandidat simulant, ki na volitvah tekmuje z izkušenim večnim županom in presenetljivo zmaga z obljubo, da

se bo boril proti načrtu stanovanjske desegregacije, ki jo od Yonkersa zahteva zvezno sodišče. Yonkers je namreč razdeljen na bogatejši, pretežno belski vzhodni del, kjer prevladujejo zasebne hišice in stanovanja, ter revnejši, pretežno črnski zahodni del, kjer prevladujejo javne stolpnice. Ker je takšna stanovanjska segregacija nezakonita, bi morale mestne oblasti zgraditi nove enote javnih stanovanj v vzhodnem delu Yonkersa.

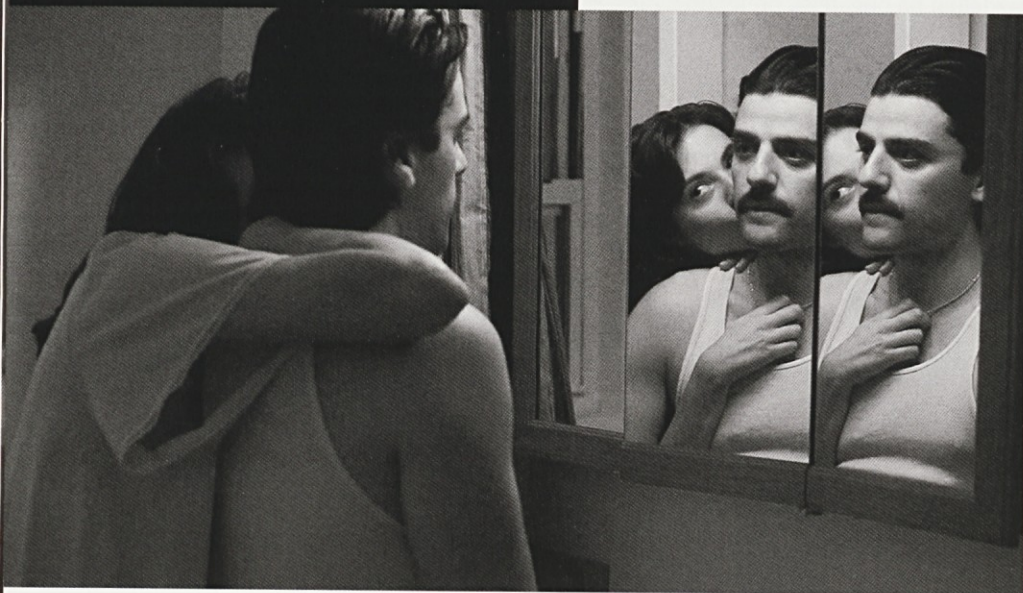
Wasicsko zmaga z aktivacijo rasne tesnobe malomeščanskih malih ljudi, ki pa jih mora takoj nato razočarati. Desegregacije, ki jo terja zvezno sodišče, ne more preprečiti, saj je zvezni sodnik le orodje zakona, torej ne gre za politični boj dveh oseb ali skupin, temveč za delovanje sile (zakona), ki šele določa tako prostor možne mestne politike kot njene meje. Wasicsko se sicer kmalu spreobrne in začne zagovarjati; poskuša organizirati izvedbo stanovanjske desegregacije, a se mu upre tako malomeščanski del volilnega telesa kot mestni svet. Kljub političnemu mestu in nazivu je povsem nemočen, ujet med pritisk zveznega sodišča (to Yonkersu naloži finančne kazni, zaradi katerih mestu preti bankrot) in nedisciplinirani mestni svet ter proteste meščanov, ki trmasto zavračajo začetek izvajanja desegregacije.

Wasicsko sicer pride na mesto, kjer bi lahko postal junak, a je povsem desubjektiviran. A tudi uporniški meščani, ki protestirajo proti desegregaciji, nimajo veliko več politične izbire. V pogovorih z njimi, ko jih Wasicsko s sodelavci skuša naivno odrešiti rasnih predsodkov, mu ves čas odgovarjajo, da ne gre za rasno vprašanje oziroma za problem individualnega, psihološkega rasizma. Vsaj večinoma, četudi se pojavijo pomisleki proti življenjskemu slogu temnopoltih prebivalcev javnih stanovanj, se malomeščani ne bojijo črncev kot takih, temveč padca vrednosti svojih nepremičnin. Standardni odgovor v polemikah o desegregaciji je, da gre za ekonomsko, ne rasno temo, saj je rast cen nepremičnin neposredno povezana z življenjskim standardom ameriškega srednjega razreda. Če je nepremičnina zavarovanje za

hipotekarna posojila, rast njene tržne cene deluje kot avtomatični pribitek na preostale dohodke malomeščanskih gospodinjstev, medtem ko desegregacija pomeni tveganje kriminala in upad povpraševanja po nepremičninah ter s tem padec njihovih cen v določeni soseski po čisto objektivnih tržnih mehanizmi, torej ne glede na to, ali stanovalci določene soseske dejansko intimno verjamejo, da so določene rase bolj nagnjene h kriminalu. Tisto, česar se bojijo malomeščani Yonkersa, je degentrifikacija, vdor ljudi brez dodane vrednosti.

Wasicsko je ujet med dve objektivni sili, ki mu preprečujeta subjektivacijo, moč zakona na eni in moč denarja na drugi strani. V situaciji, ko si nasprotujeta, ne more storiti ničesar. Ne more ne ovreči ekonomsko-samoohranitvenih zadržkov malomeščanov ne obiti vladavine zakona (v nekem prizoru v soočenju z nasprotniki lahko le skrušeno ponavlja: zakon je zakon). Vseeno da prednost zakonu in poskuša nastopati kot trezni in pragmatični izvrševalec objektivne nujnosti nove stanovanjske politike, a izgubi naslednje volitve. V nadaljevanju gre njegova kariera le še navzdol in zaseda vedno nižje položaje v hierarhiji mestne uprave. Vrhunec svoje politične kariere doseže na začetku, v prvih dveh delih te kratke (šestdelne) nadaljevanke, kasneje je mestni svetnik, na koncu pa obupano išče vsaj delovno mesto področnega uradnika.

Če politični oportunistem razumemo kot igranje politične igre brez subjektivne investicije, ki bi izvirala od drugod (subjektive notranjosti, moralne integritete, političnega prepričanja, interesov zatiranih in politično utišanih), Wasicsko pravzaprav ni oportunist. Sicer nima ravno trdne etične drže ne političnega prepričanja, zlahka prehaja med ljudskostjo in tehnokratstvom ter med nasprotovanjem in zagovarjanjem desegregacije – a vseeno poskuša vsaj nekako, iz dela v del čedalje bolj obupano, postati subjekt, odločati vsaj o nečem, po kakršnihkoli načelih že. Prelomi s stereotipno filmsko



prezentacijo političnih (anti)junakov, ki so ali idealistični borci za svobodo in pravico ali pa cinični realpolitiki, ki svojo subjektivnost uglasijo z igro in v tej usklajenosti vidijo ravno svoj največji osebni dosežek, opazke, kot je »svet je pač tak«, pa uporabljajo ravno kot potrditev lastne subjektivne izjemnosti in izvzetosti iz sistema, ki naj bi obvladoval le tiste, ki vanj (v pravico, svobodo, demokracijo) iskreno verjamejo.<sup>2</sup>

Wasicskova težava je drugačna; četudi se obupano trudi, ne more postati junak, ne more se dovléči do subjektivne pozicije, kjer bi sploh lahko sprejel preliminarno odločitev, ali bo realpolitik

ali idealist. Problem političnega junaštva se premakne korak nazaj. Kaj če dispozitiv vladavine zakona in denarja sploh ne dopušča mesta, na katerem bi subjekt lahko šele vzniknil? Kaj če je biti realpolitik ali idealist le retroaktivna iluzija subjektivnosti, le racionalizacija?

Ko Wasicsko politično in osebno vedno bolj tone, postajajo njegove strategije in poteze vedno bolj obupane. Drobec politične moči, ki mu kot mestnemu svetniku ostane, izkorišča za samovoljne kadrovske menjave, a mu igra zamenjane kadre izpljune nazaj. Ko skuša brezvestno manipulirati in le igrati igro, se mu upre šest sodelavcev, a ne v obliki velikih obćih idealov, temveč v obliki drobnih preostankov iluzij subjektivnosti. Hkrati z njegovim osebnim propadom gre novi stanovanjski politiki, v spretnem kontrastu, vse bolje, nove stanovanjske

enote so zgrajene in vanje se vseljujejo novi stanovalci, ki so prej prebivali v getoiziranih javnih blokkih. Ko projekt zares steče, Wasicska nihče več ne prepozna, nekaj redkih preostalih kolegov pa se ga izogiba, saj so z njegovim imenom povezani nekdanji protesti in mestna proračunska kriza. Kot nadomestek subjektivnosti mu preostane le tisto, kar se v jeziku ameriških filmov imenuje drama, iracionalna spontanost kot nadomestek iluzije subjektivnosti tistega, ki je iz igre izpadel, vse do samo-smrti na mestnem pokopališču.

<sup>2</sup> Zarotniški mežiki v kamero Franka Underwooda v *House of cards*; ljudska modrost Laibacha, da politični manipulaciji ni podvržena le tista umetnost, ki govori v jeziku te manipulacije.



TV serija  
Jela Krečič

# Politični robot

Mr. Robot, 2015, Sam Esmail

Pojem kvalitetne televizije, ki se je že pred dobrim desetletjem razvil ob številnih izzivalnih TV-serijah ponudnikov, kot so HBO, AMC in Showtime, morda šele postaja zares relevanten. Zdi se, da celo bolj kot informativni programi ali dokumentarni filmi (mainstream hollywoodska produkcija je v glavnem izgubila stik z odraslimi) sodobne TV-serije naslavljajo ključne probleme našega časa, odpirajo prava vprašanja, odkrivajo svetove, ko nas soočajo z marginaliziranimi skupinami, znanstvenofantastičnimi distopijami ali bizarnimi premisami.

V podobah sveta, kot nam jih nizajo sodobne TV-serije, lahko že vidimo določeno politično gesto. Dovolj odprto nam približujejo svet istospolnih partnerstev, raznih spolnih usmeritev in identitet, ženskam namenjajo herojske vloge ali pa kritizirajo politično ureditev ter problematizirajo aktualno razporeditev bogastva v rokah peščice (zanimivo je, kako hitro so se TV-serije odzvale na krizo leta 2008 in vsaj skicirale tegobe posameznikov ter opustošenih mest po njej).

Če je torej pretežni del razvejane televizijske produkcije dovolj liberalen in se giblje v okviru politične korektnosti ter jo mestoma tudi problematizira, pa je manj tistih del, ki bi bila direktno in eksplicitno politična – del torej, ki bi si za temo neposredno vzela obstoječi politični sistem in ga tudi direktno kritizirala. To poletje je za tak intriganten izdelek poskrbela kabelska mreža USA, ki sicer ne slovi po najbolj drznih TV-izdelkih. Samu Esmailu je dala proste roke pri scenariju in delno tudi pri režiji serije **Mr. Robot** (2015).

Deset delov dolga prva sezona je navdušila predvsem kritike (manj gledalce) in s svojo radikalno zastavljeno zgodbo terja premislek, predvsem o možnostih in izteku revolucionarnega vrenja.

Gre namreč za zgodbo o hekerski skupini fsociety, ki načrtuje velik vdor in sesutje sistema E Corpa (ali Evil Corpa), megakorporacije, ki posluje s sedemdesetimi odstotki globalnega dolga. Ideja revolucionarjev je, da bi s svojim vdorom ta dolg izbrisali, uničili korporacijo, z njo pa tudi temelje kapitalizma danes. Glavni junak v veliki

spletke je Elliot Alderson (Remi Malek), nesocializirani in osamljeni računalniški genij z resnimi psihičnimi težavami, ki ob vsem tem jemlje še morfij. Dela za podjetje, ki E Corp oskrbuje z varnostnimi programi. Serija je osrediščena okoli Elliota in njegovih misli (v *offu*), ki spremljajo pripoved in usmerjajo gledalca.

Njegov politični program ali manifest spoznamo v prvem delu serije, ko v pogovoru s svojo psihoterapevtko Kriste zgolj v mislih – torej v *off* glasu – poda odgovor na njeno vprašanje, kaj ga tako moti v družbi: »Ah, ne vem. Ali me moti to, da smo vsi mislili, da je Steve Jobs velik človek, pa čeprav smo vedeli, da je milijarde služil na hrbtih otrok? Ali pa me moti, da so vsi naši heroji sleparji? Svet sam je ena velika prevara. Omrežje smetimo s svojimi komentarji, ki jih prodajamo kot velike uvide, naši družbeni mediji se pretvarjajo, da so prostor intimne. Ali pa je problem, da smo glasovali za to? Ne na naših prirejenih volitvah, ampak z našimi stvarmi, lastnino, denarjem. Saj ne pravim nič novega. Vsi vemo, zakaj to počnemo – ne zato, ker nas knjiga *Igre lakote* osrečuje, ampak zato, ker hočemo biti omamljeni. Ker se je boleče ne pretvarjati. Ker smo strahopetci. F society.«

Takoj izvemo, da je Elliot doslej prek digitalnih orodij vohunil za svojimi najbližjimi, pa tudi razkrival kriminalce, ki so puščali zločinske sledi na spletu. Fsociety vodi človek, imenovan Mr. Robot (Christian Slater), ki z Elliotom naveže tesen stik, ga vseskozi spodbuja in mu sproti pomaga odpravljati dvome. Med moškimi junaki je tu še Tyrell Wellick, eden glavnih menedžerjev E Corpa kot nekakšno poosebljenje vseh patologij in zla najbogatejšega razreda – v eni od epizod brezdomcu plača 300 dolarjev, da ga potem skoraj do smrti pretepe. Tyrell že zelo zgodaj opazi Elliotov programerski talent in ga poskuša zvabiti v E Corp, a do zaključka sezone zdrzne v anksioznost, celo v zločin, ko si želi priti na eno vodilnih mest v podjetju.

Na poti do velikega dogodka, računalniškega vdora, zgodba poteka skozi vrsto digresij: eno predstavlja Elliotova prijateljica Angela, ki še vedno poskuša zašiti E Corp, ker je v neki izmed podružnic vede zastrupljal svoje zaposlene, med drugim njeno mamo in Elliotovega očeta. Eden od odvodov je ljubezensko srečanje med Elliotom in njegovo sosedo Shaylo, povezano s kriminalnim podzemljem, ki jo naposled zaradi povezav z Elliotom tudi umorijo. Od ženskih junakinj je ključna tudi Darlene, nekakšen povezovalni člen med Elliotom in ostalimi člani sicer ozkega kroga fsociety.

Čas si kreator serije vzame tudi za sliko patološkega razmerja med Tyrellom in njegovo nosečo ženo. Mr. Robot torej zgradi celo tkivo medčloveških odnosov okoli Elliota, fsociety. Vse linije zgodbe se odvijajo v distopičnem, temačnem vzdušju, kar gre seveda pripisati predvsem temu, da nas skozi zgodbo pelje utrjeni, črnogledi in depresivni glavni junak.

Morda je najbolj presenetljivo, da se dogodek, digitalna revolucija, uničujoči vdor v sistem E Corpa, zgodi in tudi uspe, a seveda ne enoznačno. Dojamemo namreč, da vizualna podoba serije, ki se načrtno sklicuje na film **12 opic** (12 Monkeys, 1995, Terry Gilliam) in še bolj morda na **Klub golih pesti** (Fight Club, 1999, David Fincher), tam ni po naključju. Izkaže se, da Mr. Robot ni le Elliotov alter ego, ampak njegova

halucinacija že davno preminulega očeta. Vodja fsociety je torej sam Elliot. Avtor se v predzadnji epizodi, ko se Elliot snide s Tyrellom, tudi čisto neposredno skliče na kulturni film Davida Fincherja – v ozadju slišimo priredbo pesmi »Where is My Mind« skupine The Pixies, ki je pospremila veličastne eksplozije na koncu *Kluba golih pesti*.

Drug zanimiv poudarek je, da gledalci, ki do dogajanja pristopamo prek vodilnega junaka, ključnega dogodka, samega vdora v E Corp in izbriša dolga, ne vidimo. Skupaj z Elliotom, ki se je nazadnje spajdal z norim in izgubljenim Tyrellom, se v revolucionarno vrenje zbudimo tri dni po ključnem destruktivnem dejanju. Glavni junak se ga ne spominja niti ne ve, kaj se je dogajalo zadnje dni, kar kulminira v njegovem psihičnem zlomu.

V seriji torej predvsem preseneča, da zastavljeno nalogo – uničiti enega največjih kapitalističnih igralcev ali kar sam kapitalizem – pripelje do konca. Revolucija se zgodi, po svetu ljudje zanosno protestirajo in slavijo fsociety, družba, kot jo poznamo, je v ruševinah – vsaj po besedah junakov in reakcijah ljudi –, svetovni politiki se sestajajo, da bi rešili, kar se rešiti da. A namig je, da se tokratnega vdora ne da zaceliti.

Resnično presenetljivo in tudi intrigantno v zadnjem delu, ko smo dejansko soočeni z dnevom po velikem prelomnem dogodku, pa je to, da je skoraj premalo spektakularen. Kot da je še prezgodaj za vse posledice, ki jih tovrsten digitalni vdor prinaša, in družba še ni zašla v popoln kaos. Vznemirljivo je tudi, da skupino, ki izvede veliki napad in bi jo ameriško pravosodje verjetno umestilo med najbolj iskane teroriste, avtor prikaže benovelentno, s simpatijami – kot nekakšno digitalizirano verzijo Robina Hooda in njegove klape.

Namig konca prve sezone je torej v tem, da je v predstavi ljudi velika kataklizma precej bolj spektakularna kot v realnosti. Seveda pa lahko v tem, da se je avtor odrekel upodobitvi velikega dogodka in se osredotočil na njegove odzvene, vidimo določeno deziluzijo – kot bi angažiranemu gledalcu sugeriral, da se je treba osredotočiti predvsem na

življenje po veliki evforiji rušenja, na realne probleme, ki pridejo z veliko osvoboditvijo.

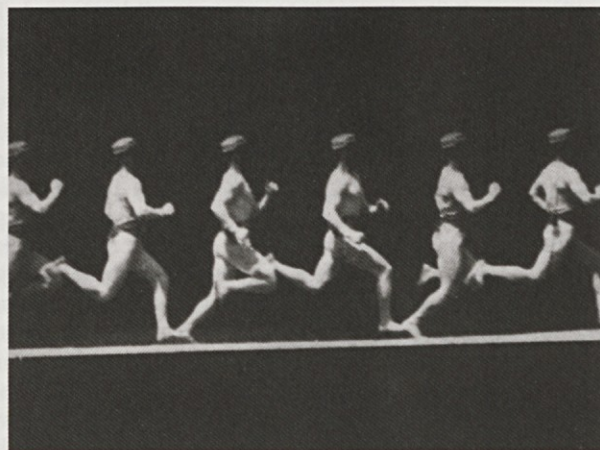
V tej podobi konca sveta, kot ga poznamo, se vendarle zdi nekaj momentov problematičnih. V prvi vrsti to, ali destrukcija ene korporacije zadošča za zrušenje kapitalizma in njegovih anomalij. Je dovolj zrušiti digitalno ogrodje podjetja – je dejansko mogoče revolucijo izvesti zgolj na digitalnih platformah? Ali je problem dolga, ki ga serija prikaže kot ključno patologijo sistema, res mogoče odpraviti z računalniškim virusom? Ali ni dolg nekaj, kar je bolj inherentno vpisano v sistem, kjer samo življenje v kapitalizmu od rojstva dalje ustvarja zadolževanje (za šolanje, zdravstveno oskrbo, stanovanjsko problematiko in kasneje za vzgojo otrok), predvsem zato, ker si vse večji delež prebivalstva takšnih storitev ne more več privoščiti? Ali torej obstaja osnovna diskrepanca med velikimi dobički manjšine ter vse slabšimi dohodki velike večine, ki od globalnih dobičkov nima nič?

Serija se pred temi očitki dobro zavaruje, tako da vso zgodbo gradi na zelo nezanesljivem glavnem junaku in njegovem pripovedovanju, da torej njegove halucinacije vseskozi prepleta z dozdevno resničnostjo in te meje vztrajno briše. A po drugi strani drži tudi, da nobena od teh okoliščin – rahlo nor glavni junak, vprašljivi domet velikih digitalnih vdorov – ne more izničiti učinka in osnovne naperjenosti serije. Namreč: ali ni tudi ta marginalizirani, osamljeni, depresivni posameznik natanko proizvod obstoječega sistema? Ali ni prav Elliot sam dokaz, da je v ustroju sveta nekaj v temelju narobe?

Čeprav serija sproža mnoge kritične pomisleke in bo lahko svoj sloves upravičila šele z nadaljevanjem v drugi sezoni, pa se zdi vseeno spektakularno, da so takšen izdelek, s tako prepričljivo igralsko zasedbo, z ustreznim portretom hekerske kulture, z vizualno dovršenostjo mračne atmosfere in halucinatornih mostov, sploh posneli. Kot nas uči zgodovina filma in popularne TV-produkcije, je treba razne oblike alternativ, novih možnosti in emancipatornega potenciala vselej najprej preveriti v okviru fikcije. Šele potem se odpre možnost, da se ljudje v realnosti obnašajo skladno s tako predstavljenimi načeli in ideali, ali pa da se vsaj izognejo napakam revolucionarnih zanesenjakov.



JEAN-LOUIS COMOLLI



**FILM PROTI SPEKTAKLU**  
& TEHNIKA IN IDEOLOGIJA

**KINO!**

branje

Ciril Oberstar

Film proti spektaklu

avtor Jean-Louis Comolli  
prevod Nil Baskar, Katja Kraigher  
Spremna beseda Nil Baskar  
Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, Ljubljana, 2014

# Ideološki aparat filma

Knjižna zbirka *Društva za širjenje filmske kulture KINO!* se s prevodom Jeana-Louisa Comollija vrača k francoski filmski kritiki in teoriji, ki jo je v svoj knjižni program prelomno vpeljala s prvo knjigo, s prevodom zbirke tekstov Andreja Bazina, zbranih pod naslovom *Kaj je film*. Bazin, kritični oče celotne povojne generacije francoskih cinefilov, je hkrati ena izmed ključnih referenc Comollijevih tekstov in tudi točka, h kateri se nenehno vrača. Bazinove koncepte povzema, še pogosteje pa z njimi polemizira.

Knjiga *Film proti spektaklu* je sestavljena iz dveh besedil, ki sta nastali v dveh zelo različnih obdobjih. Tekst, ki je v knjigi objavljen prvi, je izšel kasneje, leta 2009, in je knjigi posodil tudi naslov: *Film proti spektaklu*. V drugem delu knjige je pod skupnim imenom *Tehnika in ideologija* zbranih šest prispevkov, ki so v reviji *Cahiers du Cinéma* izhajali med letoma 1971 in 1972.

Jean-Louis Comolli je pripadal tisti uredniški generaciji *Cahiers du Cinéma*, ki je bila sopotnica maja '68 in vseh

sočasnih političnih gibanj (tako na ulici kot v teoriji), zato ne preseneča, da je v njegovem pisanju prepoznaven levi odklon, ki se je prav v tistem obdobju zgodil v uredništvu, ko je v duhu časa prevzel mesto odgovornega urednika od bolj umirjenega Jacquesa Rivetta. Za kako pomembno in vplivno generacijo kritikov in teoretikov gre, pove že preprosta ugotovitev, da je po Pascalu Bonitzerju in Sergeu Daneyju Jean-Louis Comolli že tretji sodelavec iste uredniške ekipe (z začetka sedemdesetih), ki je preveden v slovenščino ... (in slovenščina

ni ravno jezik, ki bi se lahko pohvalil z veliko prevodi filmske teorije).<sup>1</sup>

Tekst *Tehnologija in ideologija* je utemeljen na poskusu, da bi v filmsko teorijo in metodologijo vpeljal takrat aktualne koncepte Althusserjeve teorije – neenakomerni zgodovinski razvoj (proti tehnicističnemu pojmovanju linearnega razvoja filmske tehnologije) in naddoločenost (tehnološkega področja s politično, ekonomsko in ideološko sfero). Predvsem pa, in nemara je bil to celo Comollijev osrednji namen, je film poskušal vpisati med ideološke aparate, kakor jih je opredelil Althusser. Če je po Bachelardu aparat ime za vrsto institucionalnih praks in tehnik, ki opredeljujejo določeno družbeno polje (na primer znanstveno), pa je Althusser v teoretizacijo aparatov vnesel perspektivo razrednega boja, institucionalna polja: šolstvo, pravo, kulturo ... je na primer opredelil za *ideološke aparate države*, te pa po drugi strani razlikoval od represivnega državnega aparata. Comolli poskuša

1 Kratak uvid v duha časa tiste generacije je mogoče dobiti že z nekaterimi avtobiografskimi refleksijami zgodovine, omenjenimi v prvem delu knjige, ki ponekod izdajajo absolutno zvestobo pozicijam filmske teorije iz sedemdesetih – »Film je bojišče, naj bo.« (58) –, na drugih mestih pa ponujajo v branje nekakšno upravičenje kapitulacij pred radikalnostjo starih zaobljub. V uredništvu smo bili »proti kulturi, ki izdeluje ... kulturne dobrine,« pravi Comolli, »zato smo si prepovedali ..., da bi izdajali knjige«. Ko je Daney ta tabu kot prvi prekršil in leta 1983 izdal zbirko besedil, ki jih je v sedemdesetih objavljval v *Cahiers du Cinéma*, »sem si rekel,« pravi, »da je imel prav« (63). Morda je danes težko razumeti nenavadne samoomejitve, na primer zavezo širšega kroga uredništva, da dogodkov maja '68 ne bodo snemali, ali kolektivne uredniške odločitve, da ob tekstih v reviji (namenjenih filmu!) ne bodo objavljali nobenega slikovnega gradiva več. A zelo verjetno je, da dosti bolj razumljive niso bile niti takrat. Prav zato pa se zdi, da v sebi nosijo avtentični naboj časa in prizadevanj, da poskusom politične prekinitve z obstoječim družbenim stanjem omogočijo dostojanstvo zgodovinskega trenutka.

slediti Althusserjevi zastavitvi in ji dodati analizo »ideološkega aparata filma« kot mikro aparata kulture in preučiti njegovo delovanje, vlogo, zgodovinski razvoj, skratka, njegovo konstitucijo skozi zgodovino.

Eden izmed glavnih ciljev Comollijevega podvzeta je presekat z naivno predpostavko filmske teorije, da razvoj filmske govornice temelji na linearnem razvoju posameznih »kinematografskih figur«. Tako kot zgodovinarji idej, ki analizirajo le zaporedni razvoj in spreminjanje posamezne ideje, ne pa njenih vsakokratnih materialnih družbenih pogojev, tudi zagovorniki estetske avtonomije filmskega jezika zagrešijo isto teoretsko napako. Ko na primer analizirajo stilistične rabe bližnjega plana od Méliésa in Griffitha naprej, pri tem spregledajo, da filmske rabe velikih planov hollywoodskih zvezd več dolgujejo »pogodbenim določilom zvezdniškega sistema« kot pa velikim planom Griffithovih igralcev in da sta bila »tako njihovo število kot njihova kvaliteta pogodbeno določena že pred snemanjem« (147).

Druga velika zmeta je, trdi Comolli, da razvoj filmske govornice temelji na tehnološkem napredku (153), ki z večanjem arzenala različnih filmskih tehnik in izumov ustvarjalcem omogoča vedno večji nabor filmskih izraznih sredstev. V nasprotju s tem poskuša pokazati, da je tehnološki razvoj neenakomeren in da je pomembno naddoločen z ekonomijo in ideologijo. Predvsem pa, da napreduje po zakonih kapitalistične akumulacije, kar pomeni, da ne napreduje linearno (niz zaporednih tehničnih inovacij), ampak kot akumulacija tehničnih rešitev, ki je lahko ovirana in zavrtta (ali, po drugi strani, pospešena) s strani različnih ideologij in ekonomskih dejavnikov (patentnih bojev, iskanja dobička ...). Podrejena skratka težnjam, ki so zunanje samemu tehnološkemu razvoju po eni strani in zunanje razvoju filmskega jezika po drugi.

Tako je na primer znano, da je pri vpeljavi zvoka prišlo do zamud, in da je bila pri tem bolj kot tehnična izpopolnjenost odločilna njegova komercialna uspešnost, tj. možnost

ustvarjanja dobička. Da se je Western Electric, kakor razlaga Comolli, ki mu je prvemu uspelo razviti reprodukcijo zvoka v filmu, ustrašil za svoje globalno poslovanje (tesno povezano z delovanjem banke Morgan), saj naj bi »zvočni film z neizogibnim poudarkom na specifičnosti jezika spodjedel njihovo hegemonijo, ogrozil ekspanzijo njihovih interesov in znatno podražil stroške produkcije« (170). Nasprotno pa se je z zvočnim filmom na trg podal manjši Warner Bros, družba, ki je bila skoraj na robu propada, naposled pa ji je uspešen preboj s *Pevcem jazza (1927)* vsaj za kratek čas prinesel primat na področju zvočnega filma. Zgodovinsko dinamiko vpeljave zvoka v film je v tem primeru torej bolj kot tehnološki razvoj določala ideologija trgovcev s filmskimi patenti.

Ne glede na to, da se Comolli na kratko ustavi pri velikem planu in tudi pri izjemno zanimivi analizi *travellinga*, pa za osišče analize izbere globino polja, ne toliko zaradi povezave s tehničnimi zmožnostmi filmskih aparatov kakor zaradi specifičnega zgodovinskega pojava, ki ga ne tehnicistična ne na fenomenologiji utemeljena zgodovina filma nista uspeli pojasniti. Raba globine polja je namreč po tistem, ko so bili dani že vsi tehnični pogoji zanjo in so jo režiserji približno do leta 1925 tudi veliko uporabljali, za okoli petnajst let izginila iz filmov, da bi se potem leta 1941 s filmom Orsona Wellesa *Citizen Kane* v vsej svoji izrazni moči zopet vrnila na filmska platna. V vmesnem obdobju pa je bila globina polja zreducirana na (sicer neobvezni) dekor v »pejsažnih vesterna in pustolovskega filma« (161).

Comolli ta nepojasnjeni mrk globine polja, ki ga občasno imenuje tudi potlačitev globine polja (164), vzame za simptom dotedanjih branj filmske zgodovine in estetike, ki so zaton globine polja pripisovala prehodu iz ortokromatskega v pankromatski filmski trak. Ta naj bi omogočal bistveno boljše zajetje sivin v črno-belem filmu, zahteval naj bi daljše osvetlitve in spremembe objektivov ter s tem posledično tudi izgubo globine polja. Paradoks, ki ga ta razlaga, vsaj delno sicer ustrezna, ne uspe razrešiti, pa je, zakaj bi ena tehnologija, ki prispeva k

realizmu filmske podobe (boljše zajetje barv), izpodrinila drugo, prav tako realistično značilnost podobe (globino polja). Tekme konkurenčnih filmskih tehnologij, trdi Comolli, ni mogoče razumeti brez ideologije realizma, tako zelo značilne za Hollywood, ki jo je dokončno zakoličil prihod zvoka. Šele ta novi prišlek je odločil posamezne konkurenčne spore med različnimi tehnikami in jim odredil nova mesta v strukturi prenovljenega filmskega realizma, ki ji je načeloval. Govorjena beseda je postala nova filmska globina, globina polja pa je bila za nekaj časa porinjena na obrobje filmske zgodovine. V pozabo so bile potisnjene tudi montažne tehnike nemega filma, ki se je ravno naučil shajati brez zvoka. A hkrati se je odločalo tudi o naravi filmskega gledalca: med gledalcem kot bralцем, ki so ga promovirale različne montažne prakse (predvsem, a ne samo sovjetskega filma), in med gledalcem kot nekom, ki se pasivno predaja filmu kot spektaklu. S prevlado slednjega pa je postalo jasno tudi, ugotavlja Comolli na koncu *Tehnike in ideologije*, da cilj hollywoodskega realizma »ni kognitivna prilastitev realnega, temveč ojačanje kredibilnosti spektakla, ki se ponuja kot reprezentacija realnega« (170).

Za razliko od *Tehnike in ideologije*, kjer so novi filmsko-kritičski koncepti v grobih formulacijah in z muko izborjeni v živi polemiki s takratnimi kritiki, teoretiki in zgodovinarji filma, je slog štirideset let kasnejšega *Filma proti spektaklu* bistveno bolj esejističen, umirjen, skorajda bolj zrel. Kar pa ne pomeni, da s svojo teorijo ni na okopih proti, kakor pravi sam, »sveti aliansi kapitala in spektakla« (66). Le da se je v vmesnem obdobju fronta boja prestavila, postala je mehkejša in bolj vijugava. Comolli je v *Filmu proti spektaklu* veliko bolj pozoren na notranje prelome, ki se odvijajo v posameznih filmih in filmskih tematikah (denimo pri vprašanju, kako posneti katastrofo, kako na novo iznajti film), in ki označujejo nekakšne žepe upora proti spektaklu. Film spektakla bi na hitro lahko definirali kot film, ki si na platnu prizadeva čim bolj neopazno reproducirati neko predpostavljeno zunajfilmsko realnost. Cilj, ki ga lahko dosega z omejitvami tehničnih

zmožnosti ali z njihovim izkoriščanjem (vpeljava realističnega zvoka, barv in globine polja, ki vse prispevajo k povečani realnosti filmske podobe). S tem učinkom realizma pa gledalca spreminja v pasivnega sprejemnika podob na platnu.

A veliko bolj kot s samim razmerjem med tehniko, ideologijo in teoretsko formulacijo njunega razmerja se tu ukvarja s konkretno analizo konkretnih filmov, kritik, teorij. Tako lahko na primer beremo lucidno analizo Chaplinovega prvega filma, v katerem je nastopil kot potepuh. Gre za kratki film z naslovom *Kid Auto Races at Venice* (1914), v katerem se Chaplinov lik nenehno trudi nastaviti objektivu kamere, ki snema nedeljsko avtomobilistično dirko. Vrinja se med kamero in prizor, ki ga hoče režiser posneti. Film je filmski kritiki sicer znan že po sijajni Chionovi analizi Chaplinove komike »vrinjanja«, ki ima dolgo zgodovino in je še najbolj izpostavljena v *Lučeh velemesta* (*City Lights*, 1925, Charlie Chaplin)<sup>2</sup>.

Comolli analizo vodi v drugi smeri. Film označi za eno izmed prvih filmskih zavedanj robov kadra. Medtem ko poskuša snemalec posneti avtomobilsko dirko, skuša potepuh Charlie ujeti imaginarne robove kadra in se postaviti znotraj njega. Le snemalec, ki gleda skozi objektiv svoje kamere – občasno sicer tudi mi gledalci, ki gledamo posnetek –, vidi, kje natanko teče rob kadra. Chaplin, ki s prepoznavnim sukanjem palice in popravljanjem klobuka koketira s pogledom onstran kamere in osvaja filmsko občinstvo, pa lahko o robovih kadra le ugiba in se hitro nerodno premakne, ko začuti, da je zunaj vidnega polja. Comolli se tu opira na koncept »zunanosti polja« nekdanjega sodelavca Pascala Bonitzerja.

<sup>2</sup> »Charlie vrine«, kakor napoveduje mednaslov Chionovega teksta, je Chaplin kot nekdo, ki moti pogled: v uvodnih prizorih filma pogled zbranega občinstva, ki čaka na razgrnitev spomenika, da bi potem v kamnitem naročju ugledalo spečega potepuha; ali Chaplina potepuha, ki se kot vrinek znajde med slepim dekletom in bogatašem, tako da ga dekle zamenja zanj; ali ko se trdovratno vrine med samomorilca in reko ter mu prepreči samomor.

Comollijeva ambicija v tekstu *Film proti spektaklu* ni več toliko teoretska, kolikor je zgodovinsko kritična. Njegov namen ni, kakor v *Tehniki in ideologiji*, razviti nov teoretski aparat, s katerim bi bilo mogoče na novo analizirati zgodovino filma oziroma razmerje filma do družbe, ampak pokazati, na katerih konkretnih filmih ali celo delih filmov, ali preprosto v katerih trenutkih zgodovine filma ... poteka ločnica med filmom spektakla in filmom, ki emancipira. Tako se med analiziranimi filmi znajde tudi fragment sicer povsem spektakelskega *Zmagoslavja volje* (1934) Leni Riefenstahl, ki v enem samem segmentu vendarle deluje resnično (in žalostno), in sicer v delu, kjer prikazuje marionetno naravo nacističnega spektakla, in ko za trenutek celo Fuehrer z »mlahavo iztegnjeno roko« deluje kot lutka.

Čeprav je Comolli ponudil »le« očrt neke materialistične zgodovine filma in ne njene izpeljave, kakor pravi pisec odlične spremne besede, Nil Baskar, je to vseeno eno pomembnejših v slovenščino prevedenih del, ki na pertinenten način povezuje filmsko zgodovino, filmsko estetiko ter predvsem tehniko. In čeprav je dvomljivo, da bo knjiga našla vseh petsto bralcev, kolikor jih predvideva njena naklada, si jih nedvomno zasluži še mnogo več.

# Kratek pregled londonske (arthouse) kino scene

Nace Zavrli

Sprva se zdi dinamični teren londonskih (art) kinematografov preveč razvejan, preveč razpršen za sistematično kartiranje. Če ljubljansko kino sceno lahko grobo poenostavimo kot dihotomijo »komercialne« in »arthouse«, Koloseja in Kinodvora – vsakega s svojo ustaljeno publiko in specifično programsko politiko –, v Londonu podobnega nasprotja ni. Prej kot za enosmerno »komercializacijo art kina« (ki jo je na primeru ljubljanskega Kinodvora nakazal Matic Majcen) gre tu za križanje in medsebojno prepletanje »mainstream« in »art« filma, »popularnih« in »resnih« kinodvoran, in sicer do točke, ko samo nasprotje postane vprašljivo.

Začne se s precej preprostim oligopolom. V Londonu (in splošneje v Veliki Britaniji) levji delež prihodkov od kinopredstav poberejo tri orjaške verige z multipleksi: Vue (755 dvoran po državi), Cineworld (853) ter Odeon (947) skupaj predstavljajo okrog sedemdeset odstotkov celotnega dohodka od prodanih vstopnic.<sup>1</sup> Kot bi pričakovali, so najbolj predvajani filmi večinoma anglo-ameriški zvezdniški *blockbusterji*. Na dan pisanja so najave vseh treh franšiz enotne: **Marsovec** (*The Martian*, 2015, Ridley Scott) z Mattom Damonom, **Everest** (2015, Baltasar Kormákur) z Joshom Brolinom in **Legenda** (*Legend*, 2015, Brian Helgeland) z dvojnimi

Tomom Hardyjem, ter seveda prihajajoči **007 Spectre** (2015, Sam Mendes) – za katerega so karte naprodaj že od konca avgusta.

Ekskurzije mainstream multipleksov v nekoliko bolj arthouse vode niso redke: lansko **Veliko Lepoto** (*La grande bellezza*, 2013, Paolo Sorrentino) je bilo mogoče ujeti v stranski dvorani Covent Garden Odeona, predlansko LIFF-ovko **Adelino Življenje** (*La vie d'Adèle*, 2013, Abdellatif Kechiche) pa v sosednjem minipleksu Panton Street. Večje število manjših dvoran – v mestnih kinih večinoma med 50 in 150 – očitno odpre nekaj prostora alternativni produkciji. Podobno se je v enem izmed najbolj prometnih londonskih kinematografov – Veuje na Picadilly Circusu – do začetka oktobra odvijal festival neodvisnega in nizkopračunskega filma *Raindance*, na katerem smo lahko letos gledali tudi slovenski film **Pot v raj** (2014, Blaž Završnik), lani pa dokumentarec Damjana Kozoleta **Projekt: rak** (2013).<sup>2</sup>

Pri (samooklicanih) »art kinih« se kartiranje nekoliko bolj zaplete. Tudi tu največji delež namreč predstavljajo tri verige (minipleksov): Picturehouse (s 67 platni po državi), Curzon (39) in Everyman (36). V vseh treh si Hollywood – **Marsovec**, **Everest**, **Legenda** – deli dvorane z evropsko alternativo – canski

**Mia Madre** (2015, Nanni Moretti) ter britanska **45 let** (*45 Years*, 2015, Andrew Haigh) in **Macbeth** (2015, Justin Kurzel) z Michaelom Fassbenderjem in Marion Cotillard. Hkrati pa se večji neodvisni kinematografi diverzificirajo v nove oblike filmskega predvajanja: Curzon poleg lastne distribucijske veje Artificial Eye ponuja tudi spletno platformo Curzon Home Cinema, kjer si proti plačilu lahko predvajamo izbor filmov, sočasno z njihovim izidom v kinih.

Večji del zanimivejše art produkcije predvajajo v nešteti manjših neodvisnih (nefranziznih) kinematografih. Tu je situacija še bolj zapletena. Eden izmed najpomembnejših je Britanski filmski inštitut – BFI –, ki v štiridvoranskem kompleksu združuje arthouse kino, arhivsko kinoteko, mediateko, nekaj restavracij in kavarn ter največjo knjižnico filmske literature v Veliki Britaniji.<sup>3</sup> BFI je hkrati kinoteka, art kino in komercialni kino, če je kategorije sploh še smiselno tako ločevati. V treh sosednjih dvorinah smo lahko spomladi gledali **Solaris** (Andrej Tarkovski, 1972), **Stric Boonmee se**

1 Nekakšnega *outsiderja* »velikemu trojčku« predstavlja veriga Empire, ki sicer vrti precej konvencionalno zmes hollywoodskih filmskih uspešnic, vendar zaradi pomanjkanja kinov v prestolnici predstavlja le majhen odstotek letnih dohodkov.

2 Izmed slovenskih koprodukcij so se letos zvrstili še **Naš vsakdan** (*Naša svakodnevna priča*, 2015, Ines Tanović), **Kosec** (*Kosac*, 2015, Zvonimir Jurić) ter **Postali bomo prvaki sveta** (*Bičemo prvaci sveta*, 2015, Darko Bajčić).

3 BFI je obenem pomemben distributer in soproducent številnih britanskih produkcij, močna založniška hiša – med drugim revije *Sight & Sound* – skrbnik britanskega filmskega arhiva ter ne nazadnje organizator londonskega filmskega festivala LFF, spomladi pa še festivala LGBT filma Flare. Po ukinitvi filmskega sklada UK Film Council leta 2011 pa je BFI prevzel še vlogo državnega financiranja filmske produkcije. Za pridobitev javnih sredstev zahteva določeno mero umetniške in avtorske vrednosti, ter vsaj nekaj »britanskosti«, tako v produkciji kot v sami filmski pripovedi – glej, na primer, *45 let in Gospod Turner* (*Mr. Turner*, 2015, Mike Leigh).

**spominja** (*Loong Boonmee raleuk chat*, 2010, Apichatpong Weerasethakul) ter **Ritem norosti** (*Whiplash*, 2015, Damien Chazelle). Čeprav je osrednji program BFI kina še vedno kinotečne narave, ga nenehno dopolnjujejo sodobnejše art in mainstream projekcije.

Eden izmed zanimivejših neodvisnih kinematografov je brez dvoma ICA, Institute of Contemporary Arts, ki poleg dveh platen premore še nekaj galerij, studiev in gledališko dvorano. Filmski program je podobno razdeljen na sodobni art film, nekaj sezon in avtorskih retrospektiv, le da se ICA uspešneje izogiba komercialnemu programu velike večine kinematografov: namesto *Everesta* in *Marsovca* tako trenutno predvaja **Horse Money** (2014, *Cavalo Dinheiro*) Pedra Coste ter **The Dance of Reality** (*La danza de la realidad*, 2013) Alejandra Jodorowskega, obenem pa tu že nekaj mesecev poteka retrospektiva Chantal Akerman. Zraven večjih »art« produkcij prostor tako dobi manjši in nezahodnoevropski art film. Hkrati pa ICA tu naleti na programske težave. Številni izmed filmov na tedenskem sporedu namreč nimajo zagotovljene redne distribucije, tako da se na kino programu lahko pojavijo le za nekaj dni ali par projekcij. **Dear White People** (2014, Justin Simien), ameriška satira o črnski študentski skupnosti na univerzitetnem kampusu, se je zaradi pomanjkanja zanimanja večjih kinov in nestabilne distribucije v ICA-ju pojavila le za sedem dni, preden je simultano izšla na DVD-ju in ameriški verziji internetnega Netflix. Prav spletne distribucijske platforme (Amazon Instant Video, Hulu, Netflix) so fizičnim kinematografom vedno večji tekmeč.<sup>4</sup>

Manjši neodvisni kinematografi – med drugim *Genesis*, *Rio*, *Prince Charles* ter novi *Regent Street Cinema* (vsi z eno ali dvema dvoranama) – se na tem mestu soočajo s hudo konkurenco. Vsak kino se tako specializira v določeno kombinacijo »komercialnega« in »art« filma (če imata oznaki tu sploh še kakšen

pomen), hkrati pa s številnimi nižnimi festivali, nefilmskimi dogodki (koncerti, predstavami, predavanji ter obiski ustvarjalcev) iz tedna v teden variira program ter privablja nova občinstva. V *Regent Street* kinu te dni poteka Festival gruzijskega filma, v sosednjem kinu *Prince Charles* pa serija 70-milimetrskih projekcij grozljivk Johna Carpenterja (sočasno z retrospektivo Yasujira Ozuja).

Morda najzanimivejši del londonske alternativne filmske scene predstavljajo kolektivi eksperimentalne produkcije, ki z enkratnimi projekcijami (večinoma kratkih filmov) v pop-up prostorih, galerijah ter manjših kinih skrbijo za dinamično subkulturo londonskega avantgardnega filma. Neprofitna organizacija LUX – hkrati tudi distributor umetniškega filma in videa – z občasnimi predavanji, diskusijami in projekcijami (kratkih in celovečernih) eksperimentalnih filmov tako ponuja platformo samostojnim, nizkoproročnim britanskim in svetovnim ustvarjalcem. Podobnih enkratnih projekcij v galerijah (denimo *Whitechapel*, *Tate Modern*, *Camden Arts Centre*) ter kolektivnih projektnih prostorih (večinoma v vzhodnolondonskem *Dalstonu*) ne manjka, dogodki pa so večinoma neprofitni, izrazito nizkoproročni, pogosto kolektivno vodeni in nepromovirani.

Nekoliko posplošeno lahko londonsko (art) kino sceno tako razdelimo na štiri različne, a med seboj prepletene kategorije: (1) oligopol komercialnih multipleksnih verig – *Odeon*, *Vue*, *Cineworld*; (2) skupina »arthouse« minipleksnih verig – *Picturehouse*, *Curzon*, *Everyman*; (3) raznovrstni (manjši) neodvisni kinematografi – *ICA*, *Prince Charles*, *Regent St.* in drugi (z mejnim primerom *BFI*); (4) galerije, *pop-up* prostori in kolektivi eksperimentalne produkcije (*LUX*, *Whitechapel* in drugi). Programska shema in izbor filmov posameznih kinematografov sta torej raznolika, vendar z nekaj osnovnimi vzorci: multipleksne verige se zanašajo večinoma na hollywoodski popularni film z občasnimi izleti v nekoliko bolj umetniške vode, medtem ko *arthouse* verige kombinirajo popularni film z

zahodnoevropsko in ameriško neodvisno produkcijo.<sup>5</sup> Strategije manjših samostojnih kinematografov so težje opredeljive: da bi bil program čim bolj unikaten, vsak kino izbira med širokim naborom tako sodobnih kot kinotečnih filmov, ki jih dopolnjuje s tematskimi sezonami, retrospektivami ter enkratnimi dogodki (pogovori z ustvarjalci, koncerti, festivali). Avantgardni filmski kolektivi pa z galerijskimi projekcijami manj dostopnega (novega in starega) filma skrbijo za vitalnost londonske eksperimentalne kino scene.

Za konec se je vredno obrniti k ekonomskim vprašanjem. *Odeonova* vstopnica v petek zvečer bo odraslo osebo stala okrog 18 funtov (25 evrov), v *Curzonu 15*, v *Picturehouse* funt manj, *Barbican* in *BFI* pa zaračunata med 10 in 12 funtov.<sup>6</sup> Cene se spreminjajo glede na film, lokacijo kina ter del dneva, pod 8 funtov (10 evrov) pa vstopnico za odraslo osebo težko najdemo kjerkoli. Čeprav je za boljše razumevanje predvajanja sodobnega umetniškega filma potrebno še mnogo strokovne analize,<sup>7</sup> je zaenkrat očitno, da distribucija in predvajanje art filma nikoli nista ločena od zahtev dobička in ekonomije, ki pogosto narekujeja programske sheme kinematografov. Ali gre pri sodobni londonski kino sceni za komercializacijo art kina ali, z druge smeri, za »artizacijo« komercialnih verig, morda sploh ni ključnega pomena. Če lahko iz te kaotične scene potegnemo kakršen koli koherenten sklep, je to morda ta, da ločitev »komercialnih« in »art« kinematografov ne drži več, vsaj ne v preprosti binarni obliki. Nasprotje »komerciale« in »arta« brez dvoma ohranja pomen in uporabnost, vendar nam pri kartiranju ene izmed najbolj dinamičnih filmskih scen v Evropi ne pomaga kaj dosti.

5 Hkrati oboji poleg sodobnega filma predvajajo še posnete predstave gledališča *National Theatre* ter opere *Royal Opera House*. V zadnjih letih ta del programa zavzema vse večjo vlogo: André Gaudreault in Philippe Marion, *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age* (New York: Columbia University Press, 2015), 127–151.

6 V »luksuznih kinih« (mešanicah med kinom, restavracijo in koktejl barom) se vstopnice gibljejo med 30 in 50 funti.

7 Za eno izmed pomembnejših sodobnih študij, glej Ramon Lobato, *Sive ekonomije filma: kartiranje neformalne filmske distribucije* (Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2014).

4 Težko je preceniti popularnost in vpliv spletnih filmskih (in televizijskih) platform: v ZDA sta leta 2010 *Netflix* in *Hulu* skupaj zavzela tudi do šestdeset odstotkov celotnega dnevnega internetnega prometa: John Belton, »If film is dead, what is cinema?« *Screen* 55, št. 4 (2014), st. 470.

# Proti eskapizmu

Odgovor na prispevek Koena van Daela *Ne v mojem imenu!*

Matic Majcen

Ker se v odgovoru Koena Van Daela na moj članek *Kinodvor in komercializacija art kina* pojavlja vrsta oznak, kot so »zavajanje«, »poenostavljenje«, »nerodni poskusi«, »trhla mnenja«, »agresivno«, »obtožbe«, »zasmeh«, če jih omenim le nekaj, bi želel razgrniti nekatere podrobnosti o načinu nastajanja izvirnega članka iz revije *Ekran* št. maj-junij-julij 2015. Da bi ponazoril, koliko preverjanja podatkov, prepričevanja argumentov in določanja ustreznosti dikcije je bilo vloženi v njegov nastanek, naj povem, da je bila v reviji objavljena šele 11. različica teksta, saj smo tako jaz kot drugi pri reviji *Ekran* želeli, da bi bil tekst premišljen do zadnje podrobnosti. Članek namreč predstavlja povzetek večmesečnega raziskovanja, ki je trajalo od novembra leta 2014 do maja 2015, v tem času pa sem se ta v namen pogovarjal z več kot 20 osebami z različnih položajev v filmskih ustanovah, ki so preko sodelovanj s Kinodvorom povezane z obravnavanim problemom. Naj torej izrecno poudarim, da besedilo ne temelji na poljubnem, poenostavljenem ali temperamentnem podajanju arbitrarnih mnenj, temveč na dolgotrajnem, premišljenem in racionalno argumentiranem raziskovanju in prepričevanju obravnavane tematike. Danes, ob časovni distanci štirih mesecev po končanju članka, ko se tam zapisani argumenti še naprej soočajo z vsemi vrstami odzivov, lahko ravno zaradi omenjene skrbnosti, ki je bila vložena v nastanek članka, znova rečem, da ne bi v njem spreminjal ničesar in da je bila intervencija te vrste v tem konkretnem trenutku nujna.

Van Daelov očitek, da pogovora z Nino Peče Grilc v svojem članku ne omenjam, spregleda, da omenjeni prispevek ni novinarska reportaža, temveč rezultat večmesečnega filmskokritičkega raziskovalnega dela s samostojnimi tezami, ki so podprte in argumentirane z uradnimi podatki in skrbnim preverjanjem tez pri intervjujancih. Direktorica

Kinodvora ima zato v tem kontekstu povsem enak status kot vseh ostalih 20+ sogovornikov: bili so dragocen vir podatkov in mnenj, iz katerih sem sestavil celotno sliko o današnjem stanju na področju art filma v Sloveniji. Veseli me, da je Van Daele dobesedno zapisal moja vprašanja direktorici, saj daje jasno sliko o tem, da sem do nje pristopil odkrito in sem jo neposredno soočil s svojimi argumenti, o katerih sem kasneje razpravljal tudi v končnem članku.

Očitek, da sem v svojem članku »hkrati razsodnik in udeleženec«, deloma drži. Na srečanje Art kino mreže v Velenju in Topolšici 16. in 17. aprila letos sem formalno prišel kot vodja filmske vzgoje pri celjskem Mestnem kinu Metropol, na njem pa sem podal predvsem svoja stališča, kot nekdo, ki je že vseh 10 let, odkar poklicno delujem kot filmski kritik, aktivno udeležen tako kot konzument, kasneje pa tudi organizator in vsebinski izvajalec filmskega izobraževanja. Skrbi me stališče, da takšnemu profilu filmskega delavca Kinodvor ne pripisuje legitimnega mnenja na srečanju, na katerem se odloča o prihodnosti nacionalnega programa filmske vzgoje. Diskreditacija v smeri, da je moje argumente treba zavreči, ker z njimi primarno zastopam interese in stališča zavoda Vizo, kaže na nepoznavanje stanja na področju kulturnih delavcev. Praksa, da bi izrecno zagovarjal ali deloval znotraj enega samega zavoda v polju samozaposlenih v kulturi praktično ne obstaja več, ker si večina nas zaradi podrejenega materialnega statusa ne more privoščiti, da bi si na tak način zaprli vrata pri preostalih institucijah, ki nas vzporedno honorarno zaposlujejo. Izraženo mnenje na srečanju je plod samo in izključno lastnega znanja in miselnosti, kakor tudi objavljeni članek ni mnenje revije *Ekran*. V zadnjih letih smo se kulturni delavci lahko na lastne oči prepričali, da se zaradi krize in oslabitve kulturnih institucij odvija postopen padec tovrstnega

pripadniškega mišljenja in Kinodvor je, po izjavah sodeč, ena zadnjih oaz izražanja takšne izključne institucionalne zvestobe na filmskem področju. Iz izkušenj lahko povem, da takšne oznake o tekmovalni pripadnosti določeni instituciji venomer prihajajo iz ust in izpod peres uslužbencev v javnih zavodih, ki imajo ugoden zaposlitveni status ter še vedno ne razumejo danes nastajajočih subjektivitet, značilnih za prekerizacijo kulturnih delavcev.

Kakšne so »vrednote«, na katere se nanaša moj članek? Zaskrbljujoče je – in to je pokazalo tudi omenjeno srečanje, na katerem se je odvila okrogla miza z naslovom *Kaj je art kino?* –, da med filmskimi delavci obstaja opazna zmedenost okrog tega, kakšna je naloga art oziroma mestnih kinematografov, katerih dobršen del je podprt z javnimi sredstvi. Bistvo art filma in art kina ne temelji na natančni definiciji, kateri film lahko označimo kot »art« in katerega kot »komercialnega«, temveč prav na vrednotah, ki jih ta filmska sfera zastopa. Bistvo javno podprtega polja art filma je, da institucije, vpletene v financiranje in prikazovanje tovrstne produkcije, z neprofitnimi sredstvi dajejo priložnost zanimivi, drugačni in drzni produkciji, ki v tržnem toku ne bi imela priložnosti in sredstev, da bi prišla na platna kinodvoran. To lahko zajema celo vrsto različnih tipov filmske produkcije: v art kinih to najpogosteje pomeni določen odstotek neodvisnih filmov, filmov manj odmevnih kinematografij (Vzhodna Evropa, Azija, Južna Amerika, Afrika), vsekakor pa predvsem filme, ki svoje estetske dosežke podajajo brez zvezdniških obrazov in bogatih multinacionalnih financierjev. Argument moje raziskave ni to, da bi ti filmi morali predstavljati večino programa mestnih kinov, temveč da se dogaja opazna degradacija opisanih vrednot in da je tovrstnih filmov v programu vse manj. Močni mestni filmski prikazovalci, kakršen je Kinodvor, se kljub neizmerni bogatosti in širini svetovnega filma vse

pogosteje zatekajo k najbolj udobnim bližnjicam in konsistentno odstopajo prostor komercialnim vsebinam iz centrov moči. To, da v letu 2015 Kinodvor še ni zavrtel niti enega kulturno drugačnega filma z Daljnega Vzhoda, čeprav gre za tradicionalno eno najbolj vznemirljivih regij svetovnega filma, ter da se v tem času na naslovnici Kinodvorovega novičnika pojavi obraz Johnnyja Deppa iz filmskega izdelka enega največjih *mainstreamovskih* filmskih studiev na svetu, podaja zgovoren znak, da se pri nas preko te ustanove dogajajo vidne spremembe v pojmovanju art kina. Kot filmski delavec in gledalec, predvsem pa kot davkoplačevalski državljan te države se ne strinjam, da se javna sredstva in javni prostori porabljajo za financiranje in prikazovanje vsebin, ki so že same po sebi komercialne in bi tudi brez pomoči te podpore privabile gledalce v kino.

Ob tej priložnosti naj se na kratko obrnem še na diskurz o definiciji pojma cinefil, ki ga je načel Van Daele, saj se ne zaveda, da v svojem odgovoru na paternalističen način posreduje zelo ozko definicijo tega pojma. Ne verjamem, da v začetku 21. stoletja obstaja enotna definicija cinefilstva, to pa zaradi očitnega vzroka, da se razmere na vseh področjih kroženja in gledanja filmov izredno hitro spreminjajo. Van Daelove besede, da je kino »v izvorno zamišljenih pogojih kinodvorane (...) bistveni del gledalske izkušnje«, je trditev, ki je v zadnjih letih z novimi rodovi filmskih gledalcev postavljena pod vprašaj. Naša generacija morda še ima nekakšno navezanost na prostor kinodvorane, a nas je obenem ta prostor v času velikih hollywoodskih mladinskih spektaklov 80. let že naslavljal na historično nov način. Film je bil za mnoge izmed nas nekaj, kar nas je na prvi pogled začaralo, v resnici pa zagrabilo, trajno ugrabilo in nas grobo potisnilo v potrošniško kolesje. Kot bi povedal Serge Daney, je film videl nas in ne mi njega. Prav kasnejše poklicno ukvarjanje s tem področjem mi je omogočilo prepoznati ta zahrbtna naslavljanja družbenih subjektov in vzpostaviti distanco do filma kot družbenega pojava. S hitro menjavajočimi generacijami in dojemami filma je danes vsako tovrstno determinirajočo izjavo mogoče označiti kot nedovzetno za spremembe, ki so se dogajale in se z digitalno revolucijo še toliko bolj intenzivno dogajajo v načinih gledanja filmov. Povsem

logično je, da bo programski direktor kinodvorane zagovarjal mnenje, da so te spremembe izključno slabe. Vsak trgovec bo v strahu za svojo službo rekel, da je njegova roba najboljša. Če ne bi znal ubrati argumentiranih trditev, bi na tem mestu brzkone uporabil kar vašo izjavo, da zaradi svoje vpletenosti o tem problemu tako ali tako ne morete biti hkrati razsodnik in udeleženec. A tega ne bom storil, ker se mi zdi pomembno, da različne poglede združujemo v korpus znanja o tem, kaj vse lahko v določenem zgodovinskem trenutku pojmuje pod besedo »film«, in ta zakladnica pogledov nam trenutno govori, da pogled, kakršen je vaš, spada predvsem v preteklo stoletje, v trenutnem obdobju pa moramo biti dovzetni za in pozorni na presenetljiva in včasih šokantna stališča, ki prihajajo z novimi generacijami in tehnologijami. Ti novi pogledi so vsekakor vznemirljivi in ne nujno slabi, predvsem pa iz filma delajo tako zanimivo področje poklicnega ukvarjanja.

Priznati pa moram, da me je najbolj od vsega zmotil diktat o tem, da bi me pri kritičnem delu morala voditi »ljubezen do filma«. Kot sociolog bom težko prepričan, da je treba »ljubiti« stvari, ki so tako močno vpletene v sfero multinacionalnih studiev, financerskih skladov in politike javnih proračunov. Ne zatiskajmo si oči pred dejstvom, da je dandanes tudi art film industrija. Sam si bom uporabo besede »ljubezen« raje pridržal za izražanje občutkov, ki jih imam do ljudi in živali, za ostale predmete in družbene pojave pa uporabljam drugo izrazje. Da mnogi ljudje tiste, ki ljubijo film, dojemajo kot romantike, tiste, ki ljubijo avtomobile, pa kot materialiste, je zgolj ena izmed mnogih dvoličnosti današnje družbe. Le kakšna je ljubezen, za katero je treba plačati 5 evrov, da bi jo sploh lahko videl? Tovrstno pisanje predvsem kaže vse znake poskusa domestifikacije filmske kritike, da bi ta ostala na varni razdalji in sluga institucij, ki jo obkrožajo. Takšno pojmovanje našega poklica je grozljivo in ga je treba odkrito zavrniti, še posebej zato, ker se degradacija vrednot v našem nacionalnem prostoru ne odvija samo na področju prikazovanja filma, ampak zavoljo ošibljenja velikih medijev tudi na področju filmske kritike. To, da v Sloveniji nimamo raziskovalnega novinarstva na področju filma, je dandanes brez težav sprejeto kot samoumevno. Največji dnevni časopisi, še vedno

prvi vir informacij najpomembnejšega dela Slovencev, film pokrivajo slabo in preskromno ter ne presegajo občasnih recenzij in kolumen. Prispevke iz filmske zgodovine v dominantnih medijih dojemajo že kot vrhunec filmskega novinarstva. Ni težko videti, da je to stanje marsikomu v interesu – filmski kritik je ob financerjih, producentih, ustvarjalcih, prikazovalcih in distributerjih edini člen v verigi kroženja filma, ki mu ne bi smela biti v interesu promocija filmov, temveč bi moral o filmu govoriti svobodno, brez cenzure, ter ga tako umeščati v različne ideološke, zgodovinske, estetske in druge tokove. Ne samo film, tudi filmska kritika ima svoj eskapizem, če se izogiba opisovanju realnosti. Z žalostjo ugotavljam, da je tudi recenziranje in pisanje o filmu pri nas pogosto podložno profitnemu filmskemu krogotoku.

Na srečo ima ob vseh materialnih slabostih *freelancerstvo* tudi nekatere pozitivne strani, ki jih je treba po mojem nujno pripoznati in negovati. Prva izmed teh je, da lahko kot *freelancer* svobodno govorim o teh temah, ne da bi se bal pritiskov podjetij, ki bi me zaposlovala. Veseli me spoznanje, da v mnogih medijih, med njimi je zagotovo tudi revija *Ekran*, kljub finančni oslabeledosti še vedno ostaja visoko zavedanje o tem, da je takšno raziskovanje dela javnih institucij dobro za družbo kot celoto ter da je takšno pisanje nasploh še mogoče objavljati, za kar izražam vso zahvalo urednikom, ki so se pripravljeno odkrito soočiti s perečimi vprašanji na filmskem področju. Odgovor na moj članek, ki je bil s strani Kinodvora objavljen v reviji *Ekran*, pa predvsem kaže, da ta prikazovalec o pojmih, kot so »komercializacija« in »regionalno preferiranje«, do objave te raziskave kljub nesporni strokovni podkovanosti zaposlenih sploh še ni razmišljal. Ali gre za takšno samozaverovanost v lastno delo ali pa za namensko zatiskanje oči, je stvar ugibanj. S tem, ko vso krivdo še naprej prenašajo name kot glasnika teh problemov, se zdi, da se bo to zatiskanje oči nadaljevalo še naprej. Kot novinar, filmski kritik in delavec v filmskem izobraževanju lahko zagotavljam, da bomo film tako v medijih kot v izobraževalnih dejavnostih še naprej brez cenzure obravnavali in prevpraševali v vseh pojavnih oblikah in da ne bomo podlegali diktatom o tem, kako je treba film dojemati ali o njem pisati.

revija za film in televizijo

# ekran



Naslednja številka Ekran izide 15. decembra

Ekran lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo preprosto naročite. Cena za 6 dvojnih številk znaša 25 EUR + poština (4 EUR za 6 številke, 12 EUR za tujino). Naročite se zdaj! Pošljite izpolnjeno naročilnico na naslov: EKRAN, Metelkova 6, 1000 Ljubljana. Naročila sprejemamo tudi na [info@ekran.si](mailto:info@ekran.si) ali po telefonu na 01/438 38 30.

## Naročilnica

Na dom želim prejemati revijo Ekran.  
Letna naročnina znaša 25 EUR in ne vključuje poštne. Naročnina velja do preklica.

### Fizične osebe

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

datum in podpis .....

### Pravne osebe

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

Odprodaja starih letnikov Ekran: revije letnikov 2006-2010 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred, letnik 2011-2014 pa za ceno 20 EUR. Naročnina na [info@ekran.si](mailto:info@ekran.si).



# 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](http://www.mladina.si/trgovina)

المطلى بين جشنواره  
लियब्लियना आंतरराष्ट्रीय  
Ljubljana Nemzetköz  
Internationale Filmfestspiele Ljubljana  
Festival international du film de Ljubljana  
ljublanski mednarodni filmski festival  
Mezinárodní filmový festival v Lublani  
Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Λιουμπλιάνας  
Ljubljana Nemzetköz  
リュブリアナ国際映画祭  
Liublianan kansainvälinen elokuvajuhlata  
International Film Festival Ljubljana  
میدزینارودوی فستیوال فیلمی لوبلانی  
Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Lublanie  
Ljubljanan kansainvälinen elokuvajuhlata  
卢布尔雅那国际电影节


NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIZNICA  
DS  
186 642 2015  
920153186,5  
COBISS

# 2011 Liffé

11.-22. 11.

 **cankarjev dom**  
liffe.si

Glavni pokrovitelj/Main sponsor


 **Telekom Slovenije**

Medijski pokrovitelj/Media sponsor

 **DELO**

Spletni medijski pokrovitelj  
Online media sponsor

 **RTV SLO**  **MMC**

 **REPUBLIKA SLOVENIJA**  
MINISTRSTVO ZA KULTURO

