

Ekran

1612

Revija za film in televizijo

BLIŽNJI POSNETEK

Diego Luna

TELEVIZIJA

Ženske v glavnih vlogah

KALIBER 50

Prelomne literarne adaptacije

POSVEČENO

Kickstarter in neodvisni film

FESTIVALI

Rotterdam, Berlinale

KRITIKA

Oskarjevski kandidati



9 770013 330005





od
27. marca

Grand Budapest hotel

Wes Anderson

Srebrni medved (velika nagrada žirije) – Berlinale 2014.

Slavostna predpremiéra v Grand hotelu Union 20. marca ob 20. uri!



od
21. marca

Slika, ki je ni

Rithy Panh

Nominacija za oskarja za najboljši tujejezični film.

Nagrada posebni pogled – Cannes 2013.

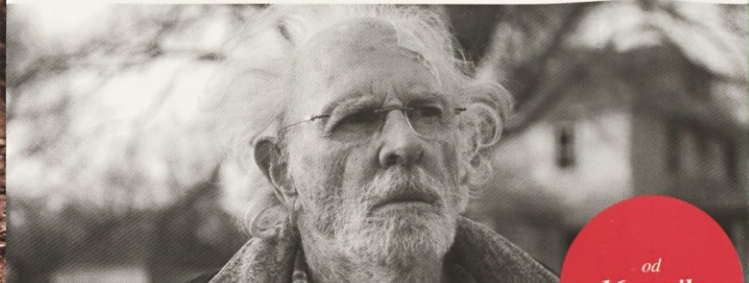


marca
na sporedu

Banditenkinder - slovenskemu narodu ukradeni otroci

Novi celovečerni dokumentarec Maje Weiss.

S Festivala dokumentarnega filma v Kinodvor.



od
16. aprila

Nebraska

Alexander Payne

Šest nominacij za oskarja!

Kinodvor. Mestni kino.

www.kinodvor.org

LE
TO
KI
NA

Diagonale 2014

Festival of Austrian Film
Austria, Graz, March 18 – 23



Tickets & programme: from March 12th at
Kunsthhaus Graz, Café Promenade, on www.diagonale.at/tickets
and on the Infoline 0316 - 822 81 822
from March 13th at the festival cinemas. www.diagonale.at

UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: Kljubovalni klubi
RAZGLEDNICA	3	Hrvoje Turković: 50 let delovanja HFS
BLIŽNJI POSNETEK	4	Matic Majcen: Diego Luna
FESTIVALI	7	Simon Popek: 43. Rotterdam
	9	Simon Popek: 64. Berlinale
	12	Peter M. Jarh: Letošnjemu Berlinalu na rob
	15	Tina Poglajen, Matic Majcen: Filmski koktajl AGRFT
POLEMIKA: SLAVC	18	Igor Kadunc: Osnutek zakona, zamujena priložnost?
POSVEČENO: Nove finančne poti	20	Andraž Jerič: Množično financiranje in neodvisni film
KALIBER	50	24 Matevž Rudolf: Najodmevnejše adaptacije literarnih del
ESEJ	36	Melita Zajc: Steven Soderbergh in zgodovinski subjekt
	40	Marko Bauer: Napumpaj in odvrzi
IN MEMORIAM	43	Dejan Ognjanović: Aleksej Balabanov
	48	Sulejman Ferencak: Ivan Ladislav Galeta
ZFS PREDSTAVLJA	52	Darko Herič: Moj najljubši frejm
TELEVIZIJA	53	Tina Bernik: Pogovor s Petrom Bratušo
	56	Žiga Valetič: Vsak ima svojo travmo
KNJIGARNA	60	Tina Poglajen: Retroseks: Nekoč v Slogi
KRITIKA	62	Anže Okorn: Ona
	65	Matevž Jerman: Ameriške prevare
	68	Bojana Bregar: Klub zdravja Dallas
	70	Anže Zorman: Nebraska
	72	Jasna Vombek: Mlada in lepa
	73	Andrej Gustinčič: Batler
	74	Nina Cvar: 12 let suženj
	76	Ana Jurc: Priseljenka
	77	Tina Poglajen: Z Molièrom na kolesu
	78	Nika Jurman: Krogi
NA SPOREDU	79	Ana Jurc: LEGO film
	79	Dare Pejić: Odiseja 5200
NAJBOLJ BRANA STRAN	80	Philip Seymour Hoffman (1967-2014)

Kljubovalni klubi

Gorazd Trušnovec

Ob zaključku redakcije tokratne številke *Ekrana* se je bilo nemogoče izogniti medijskemu šumu podeljevanja oskarjev, ki je ves čas skrbel za ozadje. Filmska srenja zavzema do tega sejma nečimrnosti raznolik diapazon stališč, od vzvišenega ali zgroženega zavračanja do povsem nekritične fanovske fascinacije. Zanimivo bi bilo ob priliki pretresti in soočiti argumente za vsa ta stališča, predvsem seveda tistih do oskarjev negativnih. Od navajanja, da gre za prazen spektakel z ničelnim vplivom na naša vsakdanja življenja (Ima morda resnejši vpliv na naša običajna življenja kak drug svetovno odmeven dogodek spektakelske narave, na primer olimpijske igre, katerih zimska izdaja v ruskem Sočiju se je prav tako pred kratkim oziroma skoraj istočasno zaključila?), da gre za ritual z vprašljivo legitimnostjo, saj holivudska organizacija pri tem dejansko podeljuje nagrade sami sebi (Aja, za razliko od raznih drugih združb in omrežij, tudi snobovsko kulturniških klik pri nas, ki pa tega ne prakticirajo?), do tistega, da gre pri vsem skupaj zgolj za igro kapitala in potrjevanja pripadnosti neki skupini s podobnimi interesi (glej prejšnji pomislek).

Vendar pri tem sploh nisem imel namena igrati hudičevega odvetnika, vsak naj si do tega fenomena, ki doleti svetovno filmsko sceno (ali pa vsaj njen okcidentalni del) vsako leto približno v istem času, oblikuje lastno stališče. Želel bi samo izpostaviti, da gre za zadevo, o kateri je moč tudi resno premišljevati, oziroma za dogodek, ki lahko ponudi legitimna izhodišča za razmislek tudi onkraj tiste tračarsko-stavniško-preračunljive narave, kdo je nagrado prejel, kdo pa ne ter kako in zakaj ... Gre pravzaprav zgolj za podaljšan uvod v to številko, v kateri naši

avtorji v rubriki kritik strokovno pretresajo večino najodmevnejših oskarjevskih nominirancev, in v številko, katere naslovnica je posvečena letošnjemu dobitniku nagrade za najboljšega igralca, Matthewu McConaugheyju. Oskarji imajo med drugim tudi to lastnost, da nagrajence pogosto doletijo za nek drug izjemen dosežek, ne (le) za tistega, za katerega so formalno podeljeni, in McConaugheyju bi lahko nagrado pripisali (tudi) za vlogo v filmu *Mud* (2012, Jeff Nichols) ali v čisto sveži in odmevni televizijski seriji *Pravi detektiv* (True Detective, 2014–). Kar pa ne ovrže dejstva, da je *Klub zdravja Dallas* (Dallas Buyers Club, 2013, Jean-Marc Vallée) eno najzanimivejših del v letošnjem naboru nominirancev oziroma nagrajencev. Za še zanimivejšega ga dela dejstvo, da gre za tako rekoč nizkoproročansko delo, ki je dve desetletji ždelo v predprodukcijskem limbu, pa še od nastanka leti bolj ali manj pod radarji (razen z opazno fizično transformacijo obeh protagonistov – zabeležiti velja, da je oskarja za stransko vlogo v tem filmu pričakovano prejel tudi McConaugheyjev *sidekick* Jared Leto). Pri nas, recimo, je *Klub zdravja Dallas* v kinodvoranah zabeležil povsem zanemarljiv obisk in skromen odziv.

Kar je škoda, ker se zdi, da *Klub zdravja Dallas*, če postrgamo pod površje njegove priprave, govori prav o našem prostoru in času. Govori o tem, če naj bom neposreden, da je država človeku sovražna in njegovemu zdravju škodljiva tvorba – sploh tista, v kateri živimo mi tu danes. *Klub zdravja Dallas* lepo prikaže, kako je »država« preko parastruktur in vzvodov oblasti (agencije, regulatorji, uradi, davkarja, represivni aparat) do te mere sprijeta in zlizana s korporacijami, da sama deluje kot najbolj skorumpirana

mafija, katere prva naloga je predvsem zatiranje konkurence oziroma ustvarjalnih, uspešnih posameznikov in vsakršne zasebne pobude, ki pa je dejansko (in metaforično) tista, ki rešuje življenja ... Če zveni to kot prazno teoretiziranje, naj samo spomnim na v Sloveniji nedavno klavirno zatrtio iniciativo za spremembo odnosa do konoplje.

Filma *Volk z Wall Streeta* (The Wolf of Wall Street, 2013, Martin Scorsese) in *Ameriške prevare* (American Hustle, 2013, David O. Russell) sta hektični karikaturi, tako zelo pretirani, da je ob njunem relativno zabavnem pristopu k poskusu razkrivanja sistemskih anomalij moč zlahka odmahniti z roko (in podeljevalci oskarjev očitno tudi so), *Klub zdravja Dallas* pa se zdi zanimiv prav zaradi svoje sposobnosti, da z letenjem pod radarjem učinkoviteje zbujata dvom v avtoritete, čeprav je posledično medijsko manj razvpit. Obstaja skušnjava, da bi znotraj splošnega okvirja spektakelske forme uporabil primerjavo termitov in belih slonov, ampak bi raje prestopil ta okvir in opozoril vsaj še na eno pomembno temo v tej številki *Ekrana*, in sicer na fenomen množičnega financiranja oz. *crowdfundinga*. Tudi tega lahko namreč razumemo v smislu svojevrstnega »klubskega« odpora posameznikov proti lomastenju sistemskih belih slonov ...

Klub zdravja Dallas krasno zajame duha časa s svojim utelešenim opozorilom, da se ne kaže ravno zanašati na predstavnike oblasti, vsakršnih institucij in njihove kvazistrokovne podrepnike, ki jim v teh umazanih rabotah »držijo štango«. Sicer pa, zakaj bi se ponavljal, saj navsezadnje vse to doživljamo vsak dan in na vseh ravneh kar v živo.

50-letnica delovanja Hrvaške filmske zveze

Zgodba filmsko kulturnega faktotuma

Mrvoje Turković, prevod: Renata Zamida



Če bi se pisanja o razvoju Hrvaške filmske zveze (HFS) lotil kateri od bolj populističnih medijev, bi jo zlahka predstavil kot zgodbo o uspehu, o vzponu neke marginalne »administrativne zaznambe« s področja filmskega amaterizma do ene od osrednjih filmsko kulturnih ustanov na Hrvaškem.

Današnja Hrvaška filmska zveza je nastala leta 1963 in sprva delovala pod nazivom Center za filmski amaterizem Hrvaške (Centar za kinoamaterstvo Hrvatske), nato pa so jo preimenovali v Filmsko zvezo Hrvaške (Kinosavez Hrvatske). Zasnovali so jo z namenom, da poenoti in koordinira delovanje več različnih filmskih klubov (t. i. kinoklubov), večinoma tako, da je organizirala skupne (zvezne in republiške) revije, na katerih bi se srečevali filmski amaterji in kjer bi prikazovali in nagrajevali filme, posnete v okviru kinoklubov.

Tako združevanje je sledilo tedanjim postulatam socialistične politike, saj je bilo nepojmljivo, da bi obstajale neke samostojne enote brez višjega tako hierarhičnega kot ideološkega nadzora. Tudi sicer so volonterske predsednike te institucije izbirali po »političnem ključu«. Na srečo pa področje amaterizma ni veljalo za politično odločilno, zato tudi nadzor ni bil prestrog. Filmarji v kinoklubih so ustvarjali bolj ali manj svobodno, žirije na revijah amaterskega filma pa so jih svobodno ocenjevale in pogosto

nagrajevale modernistične, pozneje tudi eksperimentalne izdelke, ki so prihajali iz tistih klubov, kjer so kot člani dominirali ambiciozni študenti. Tako je bila družbenoizobraževalna vloga Filmske zveze pomembnejša od tiste skrite, nadzorne. Zveza je počasi postajala tudi nosilka različnih avtonomnih iniciativ, izdajali so občasne biltene, ki so prerasli v časopise, natisnili monografijo katerega od posebej izstopajočih mojstrov filmskega amaterizma (naziv, ki ga je podeljevala zveza) ali filmskih klubov.

Čeprav je razpad Jugoslavije marsikje za seboj potegnil tudi razpad tovrstnih zvez in klubov, se to – zdaj na novo poimenovani – Hrvaški filmski zvezi ni zgodilo, prav tako ne sceni filmskega amaterizma na Hrvaškem. Delno, ker je zveza uspela ohraniti državno financiranje preko svoje matične institucije, Hrvaške zveze tehnične kulture. A ključno vlogo pri njeni ohranitvi je imela Vera Robić-Škarica, sekretarka zveze, ki je s svojo vizijo postopno širila avtonomne aktivnosti HFS. Po njeni zaslugi se je Zveza opremila s sodobno tehnologijo in je lahko nudila storitve montaže, postprodukcije ipd. za vsa AV-dela, nastala v filmskih klubih in šolah po vsej Hrvaški, kar je bil temelj za nastanek kasnejše samostojne filmske produkcijske hiše v okviru HFS. Z državnim zavodom za šolstvo je nadaljevala z organizacijo seminarjev in delavnic za učitelje in pedagoge,

leta 1999 pa obudila tudi program nekdanje Filmske šole (ki jo je Filмотeka 16 ob izbruhu vojne nehala organizirati).

Po razpadu Jugoslavije se je HFS pridružila iniciativi za ustanovitev filmskega kulturnega centra in po štirih letih organiziranja poskusnega filmskega programa v dvorani Kinoteke je od mesta Zagreb dobila v uporabo stavbo Hrvaških kinematografov v Tuškancu z dvorano vred, se preselila tja in začela z živahno in raznovrstno dejavnostjo. Vodenje filmskega programa je prevzela Agar Pata in začelo se je predvajanje tako starih kot novejših celovečercov, pa tudi kratkih in eksperimentalnih filmov, ves filmski program pa so začeli distribuirati tudi po kulturnih centrih drugih hrvaških mest (Split, Reka, Pulj). Ekipi se je pridružila kritičarka Diana Nenadić, ki je zasnovala zbirko filmoloških izdaj (do danes 39 naslovov), s čimer je HFS postala največji založnik filmskih knjig v zgodovini države in izdaja tudi osrednjo revijo za film *Hrvatski filmski ljetopis*, ki ga je v času Jugoslavije izdajal Zagreb film. Od leta 2000 vodi tudi lastno produkcijo kratkometražnih in eksperimentalnih filmov (do danes jih je bilo več kot 90, tudi dva igrana celovečerca) in skrbi za njihovo distribucijo ter prikazovanje na festivalih. Nadaljuje tudi tradicionalno vlogo, da v sodelovanju s Hrvaško kinoteko arhivira svoje in filme drugih filmskih klubov. Z vsemi temi dejavnostmi je postala vpliven dejavnik v domačem okolju (ima na primer tudi zakonitega zastopnika v svetu HAVC ter tako vpliv na njegovo delovanje) in trenutno pod svojim okriljem združuje kar 45 različnih filmskih združenj in iniciativ. Vse dejavnosti HFS opravlja z osmimi zaposlenimi, ki za sredstva kandidirajo in jih črpajo skozi razpise mesta Zagreb, ministrstva za kulturo, znanost, HAVC in drugih.

A na to bleščečo sliko Zveze, ki se je vzpostavila kot eden ključnih filmskih kulturnih centrov na Hrvaškem, danes padajo temne sence – zaradi širjenja dejavnosti je operativna obremenjenost ogromna, koordinacija vse bolj zapletena, finančne omejitve z rezi v kulturni politiki vse bolj akutne. Le upamo lahko, da bo uspela zadržati trenutno visoko raven dejavnosti še naprej.



Letošnji Berlinale je postregel z nenavadnim prispevkom k trenutnim družbenim vrenjem. Mehiški režiser in igralec Diego Luna (1979) je posnel biografski film o Césarju Chávezu (1927–1993), mehiško-ameriškem aktivistu in vodji množičnega delavskega gibanja v Kaliforniji v 60. letih. Ta se je tudi z odrekanjem hrani postavil za izkoriščane delavce na kmetijah premožnih ameriških lastnikov in s tem motiviral celo generacijo podrejenih priseljencev. V Chávezovo kožo se je v filmu vživel Michael Peña (*Usodna nesreča, Zadnji obhod, Ameriške prevare*), v njem pa nastopajo še America Ferrera, Rosario Dawson, John Malkovich in drugi. Z vidika pripovednih in estetskih postopkov gre za film, kakršnega bi na televiziji zlahka gledali na ležerno nedeljsko popoldne, saj ga ne krasijo artistične pretenzije ali prizori nasilja in spolnosti, ničesar ni, kar bi štrlelo iz konvencionalnega koda glavnega produkcijskega toka. Pa vendar je že tematika izkoriščanih mehiških delavcev za ameriško občinstvo dovolj neprijetna, da film vsebuje kanček subverzivnosti, s čimer tvori intrigantno zmes komercialnega in aktivističnega.

Diego Luna je mednarodno prodrli, ko je ob svojem velikem prijatelju Gaelu Garcíi Bernalu zaigral v Cuarónovem filmu *Jaz pa tebi mamo* (*Y tu mamá también*, 2001), kar mu je odprlo vrata odmevnih filmov kot so *Frida* (2002, Julie Taymor), *Terminal* (2004, Steven Spielberg), *Mister Lonely* (2007, Harmony Korine), *Milk* (2008, Gus Van Sant) in nenačadnje *Elizij* (*Elysium*, 2013, Neill Blomkamp). Medtem se je uveljavil kot producent in režiser – *Cesar Chavez* (2014) je njegov četrti celovečerec – njegov plejbojevski stas pa je postal globalno prepoznaven, ko je nastopil ob Katy Perry v njenem videospotu *The One That Got Away* (2011), ki ima ob zaključku redakcije na YouTubu 216 milijonov ogledov.

Bi za človeka, ki se zabava s Katy Perry, pričakovali, da bo imel žilico posneti film, ki apelira na globalno sprejetje delavskih pravic in zagovarja družbene spremembe? Verjetno ne, ampak eden temeljnih motivov Diega Lune je preseganje stereotipov, ta pristop pa je moral še kako uporabiti tudi pri subjektu svojega filma.

Diego Luna v filmu *Terminal*

»Pošast, proti kateri se borimo, je brezbržnost«

Diego Luna, igralec in režiser

Matic Majcen

Koliko je sploh znana zgodba o Césarju Chávezu v Mehiki in v priseljski skupnosti v ZDA?

Mehiško-ameriška izkušnja ni dobro poznana ne v Mehiki ne v ZDA. Američani, ki tudi sicer nimajo stikov s to skupnostjo, zelo malo vedo o teh ljudeh. Tudi za Césarja Cháveza se večinoma misli, da je bil Mehičan. Pa je bil Američan, rojen v ZDA, in to je ameriška zgodba. Preseneča, da niti Mehičani ne vedo veliko o lastnih ljudeh v ZDA. Meja nas je razdrobila in ločila, nenehno gradijo višje in višje zidove, mi pa dovoljujemo, da nas to razdružuje. Ta film je zato tudi poskus ponovne združitve teh skupnosti in razumevanja stvari tako, kot so jih delavci iz filma v svojem času. S pripovedovanjem zgodb se moramo zavedati, da vsi pripadamo nečemu večjemu, da smo skupaj močnejši. Tudi glede tega, kakšne zgodbe bomo gledali v kinu. Danes sploh ne moremo videti filmov, ki predstavljajo to, v ZDA vsak dan večjo skupnost. To krasi kompleksnost, ki ni v javnosti nikoli zastopana, po drugi strani pa hitro pade v stereotipe. Igralci v mojem filmu (večinoma predstavniki latinskoameriške skupnosti v ZDA, op. a.) se zato še posebej zavedajo pomembnosti filma zanje. Vsa ekipa se je zavedala tega.

Kako do sredstev za tak film v ZDA? Predstavljal bi si, da vse prej kot lahko.

Bilo je zelo, zelo težko. Najprej smo šli k enem izmed studiev v ZDA in rekli: »Poglejte, to je zgodba o Ameriki, herojska zgodba o gibanju, ki je doseglo nekaj velikega v tej državi in to zgodbo bi morali z veseljem posredovati gledalcem.« Oni pa so odvrnili: »Nam je čisto okej, če ti pripoveduješ to zgodbo, a mi nikakor nečemo biti del tega.« Lahko bi

povedal veliko groznih anekdot. Po drugi strani nam je tedaj veliko ljudi reklo, naj najprej posnamem film, pa bodo financirji že vskočili, ko si ga bodo imeli možnost ogledati. Zato smo šli nazaj v Mehiko, kjer smo dobili večino financiranja, potem pa le dobili prave partnerje v ZDA – Participant Media, Pantelion Films itd. Dali so nam ustvarjalno svobodo in na koncu smo bili zelo srečni, da smo lahko snemali v Mehiki, kjer smo našli najboljše lokacije in podporo zvezne države Sonora, kjer smo snemali. Vseeno si je veliko več ljudi želelo, da bi film nastal v Mehiki kot pa v ZDA.

Torej je na koncu nastala koprodukcija?

Da, a vseeno gre za precej neodvisen film. Na začetku sva bilo samo jaz in moj producent Pablo Cruz, trkala sva na različna vrata, obenem pa Chávezovi družini obljubila, da bova na vsak način posnela ta film. Ko se je pokazal interes, da bi ga financirale tudi ZDA, nismo hoteli nazaj v Mehiko, ker smo bili tako zagreti za idejo, da bi ga predvajali v kinih po ZDA. Večkrat je bilo že videti, da nam ne bo uspelo priti do konca, ampak sedaj smo tu, ponosni.

Moto »Sí, se puede«, ki si ga je César Chávez zamislil med gladovno stavko, že takoj vzbudi vzporednico z Obamovim »Yes, we can«. Obstaja povezava med njima?

Seveda. Obama je celo govoril o Chávezu na enem izmed dogodkov v La Pazu njemu in njegovi zapuščini v čast. Chávezovo gibanje je prvo uporabilo ta slogan, da bi navdihnilo ljudi, in da, Obama ga je vzel od tam.

Zanimiv je čas nastanka filma. V Evropi se eden za drugim odvijajo množični protesti

v različnih državah. So tudi dogodki na naši celine navdihnili vaš film?

Vsekakor. To gibanje se je odvijalo v 60. in 70. letih, ko so se v ZDA dogajale tudi mnoge druge stvari. Danes se to odvija na bolj globalni ravni in zdaj je čas, da spravimo na dan zgodbo, ki navdihuje ljudi k spremembam, naj bodo sami njihovo gonilo in njihov del. Če vam rečem, da v Mehiki poteka vojna in da je bilo v zadnjih osmih letih ubitih že več kot 100.000 ljudi, boste rekli: »V redu, ta številka je res velika.« In šli boste naprej. Če pa vam povem zgodbo o nekaterih žrtvah, o bolečini in o razdrtih družinah z brazgotinami, ki jih je nemogoče zaceliti, boste bolj začutili, kaj se dogaja v moji državi. Verjamem, da lahko skozi osebne, intimne, konkretne zgodbe dosežemo spremembo perspektive in pripravimo ljudi do reakcije. Tako so tudi Chávezovi ljudje pripravili oblasti v ZDA, da reagirajo. Šli so ven, v samopostrežno trgovino, kjer so ljudje na veliko kupovali sveže paradižnike. Chávezovi privrženci so jim na licu mesta rekli: »Ne, pogledajte, za tem, da ta paradižnik pride sem, je delo sedemletnikov, med njimi tudi delo mojega sina, ki je zato pred letom zapustil šolo in ne zna brati, niti jaz ne znam brati, a hočem to spremeniti, ker nočem, da bo naslednjo generacijo doletelo isto. Prepričan sem, da niti vam ne bi bilo všeč, če bi se to zgodilo vašim otrokom.« In ljudje so reagirali zaradi teh konkretnih zgodb, stika delavcev s potrošniki. Všeč mi je ideja gibanja, ki je promoviralo nenasilje kot orodje sprememb. Starši, ki jim gre za izboljšanje pogojev za njihove otroke. Temu nihče ne bo rekel ne. Tista velika pošast, proti kateri se borimo – in o tem govori pesem na koncu filma – je brezbržnost.

Diego Luna na snemanju filma *Abel*

Ponavadi imajo današnji filmi o družbeni spremembi močne marksistične konotacije, tu pa tega ni. Še več, v filmu imate celo prizor, v katerem Cháveza in njegove pristaše oblasti obtožijo, da so komunisti, a samozavestni uradniki zardijo, ko jim Chávezova družina doma pokaže kopico svetih pisem in katoliških križev.

Res je, bili so katoliki. Zanimivo, da ljudje njegovo stavko kar naprej označujejo za gladovno. Pa ni bila – bil je post, smisel tega pa je očiščenje, zelo povezano z vero. Ne gre za to, da bi rekel: »Nehal bom jesti, dokler ne naredite tega in tega.« Postil se je, ker se je čistil, skoraj kot neka vrsta samokaznovanja. Moram se očistiti, ker se osebno sramujem, da sem del tega nasilja. Tudi sam sem mislil, da je gladovno stavkal. Zato sem vključil prizor, v katerem reče bratu, da se odreka hrani, ker mu je spodletelo kot voditelju. Opazil je nasilje, ki se dogaja zaradi njegovih prizadevanj, in se ni mogel vrniti k družini ter jim pogledati v oči. Čutil je, da mora skozi ta proces. Ljudje pa so vseeno začeli reagirati in šele nato je to postalo uspešno orodje organizacije. Ljudje so ga klicali in

mu priznali, da se tega lotevajo na napačen način. Naenkrat so vsi spremenili odnos do gibanja. Vse je v tem čutu za odgovornost. Sam nisem veren, a tudi v Chávezovem času so njegovo gibanje podprli vsi. Nikogar niso odtujili. Ko smo snemali film o Harveyju Milku, sem med pripravami bral in gledal dokumentarec o Césarju Chávezu. Takrat sem izvedel, da so na enem od protestnih pohodov Chávezovi kmetje sodelovali z Milkovimi ljudmi. Šlo je preprosto za to, da so rekli: »Okej, tudi vi se borite za svojo stvar, podprli vas bomo in prišli na vaš shod.« In res so prišli. Katoliki, ki marširajo za gejevske pravice!

To verjetno pomeni, da film ni apel proti kapitalizmu nasploh, temveč zgolj singularen primer, za katerega nočete, da postane alegorija nečesa večjega?

Vse, kar hočem, je do potankosti zadeti zgodbo o samem Chávezu.

Kakšna je bila vpletenost njegove družine v ta projekt in reakcija na končen film?

Dobili smo se s Helen Chávez, njegovo ženo.

Naš kontakt je bil Paul Chávez, najmlajši sin, in pa Marc Roseman, ki je dolga leta deloval ob Chávezu in mu pisal govore. Poslali smo jim osnutek scenarija, upoštevali njihove napotke, mnogokrat sem jih intervjuval, pogovarjali smo se o podrobnostih Chávezovega življenja. Ko sem opravljal raziskave, sem se vedno obrnil nanje, kaj si mislijo o tem in onem. Film smo pokazali Paulu in njegovim sestram. Reakcija je bila neverjetna, jokali so in se nam zahvaljevali, zanje je bilo, kot bi podoživljali stare spomine. Helen nam je dala ogromno materiala o drobnih, intimnih zadevah, ki so nam pomagale podoživeti njegovo življenje, kar ni zapisano v uradni zgodovini. Tam smo tudi našli nekaj humornih detajlov. Tudi Chávez je imel svoje napake. Znal je biti ljubosumen, ni vedel, kako se pogovarjati z otrokom, ipd. Bil je tudi zelo zanimiv človek, kar je bilo zame super, ker tako v filmu nisem padel v stereotipe. Oboževal je jazz in jogo, bil je vegetarijanec. Nekega Mehičana si na filmu vsekakor ne bi tako predstavljal ... Prevladujoča podoba je še vedno tista o *rancheru* (kmetu op. a.) s tekilo v rokah, ki poje *mariachi* napeve in neprestano je svoje *chorize* (mehiške klobase op. a.) ...

... še vedno?

Še vedno. Na festivalih si predstavljajo, da boš prišel s svojim *burrom* (oslom op. a.) in da boš imel s seboj kitaro in boš kaj zapel. César Chávez pa ne bi mogel biti dlje od tega. Po drugi strani pa je vedel, da se mora povezovati s kmeti in z delavci, zato se je nenehno učil špansko, saj se je samo tako lahko pogovarjal s tistimi, ki niso govorili angleško. Helen nam je povedala, da ko se je boril za pravice, je govoril špansko, doma pa so med sabo govorili angleško. To dobro ponazori kompleksnost ljudi v teh manjšinskih skupnostih, ki jih ponavadi ne vidimo.



Cesar Chavez



Cesar Chavez



Cesar Chavez



Rotterdam 2014: Paberkovalci in jaz

43. Mednarodni filmski festival Rotterdam (22. 1.-2. 2. 2014)

Simon Popenk

O rotterdamskem festivalu je bilo od nekaj zahtevno pisati artiklirano; hočem reči, težko je pisati o festivalu, ki bi rad bil obenem izviren, ekskluziven, eliten – poln svetovnih in mednarodnih premier – obenem pa imponiral popularnemu formatu »festivala festivalov«, ki ponavlja najvidnejše filme preteklega leta. S čimer ne mislim le canske ali beneške fešte, temveč tudi presežke nižje kotiranih festivalov tipa Locarno, San Sebastian ali Viennele.

Drži, lokalnega gledalca zanimajo predvsem dober film, raznolik program, kakovostne projekcije; z vidika festivalskega nomada, producenta, kritika, selektorja ali kuratorja pa Rotterdam (p)ostaja kaotična zbirka vsega in vsakogar, neke vrste »svaštarnica«, ki v elitnem, premiernem delu ponuja preobilico premier brez strožjega izbora, v repriznem pa napaberkovano selekcijo lanskoletnih festivalskih hitov. Kar je nenavadna programska odločitev, sploh za manifestacijo z večmilijonskim proračunom, ki se rada razglša za največjo med B-festivalskimi dogodki.

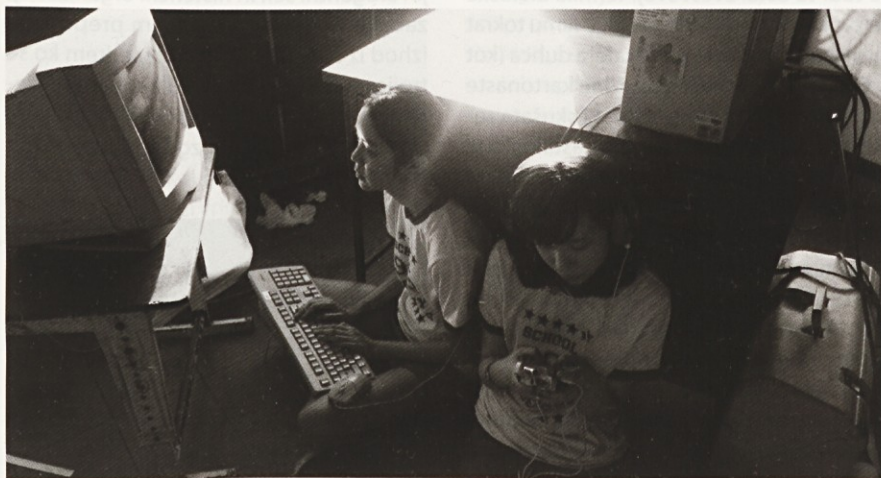
Kakor koli, razpoloženje med mednarodno poročevalsko srenjo je bilo letos še posebej pesimistično, mnogi so bili mnenja, da festival ne opravlja osnovne naloge (kritična selekcija filmov) ter da ločevanje zrnja od plev prepušča končnemu uporabniku, gledalcu, ki se mora prebiti čez morje več kot tristotih celovečernih filmov in vsaj še stotih programov kratkega, srednjemetražnega in eksperimentalnega filma. »Dandanes se posname preveč filmov in festivali preveč teh filmov potem prikažejo,« se je glasilo zelo plastičen komentar enega izmed razočaranih kolegov. Prvo (in zanesljivo) vodilo pa

je izogibanje tekmovalnemu programu, ki vsako leto naplavi natanko en dober film.

Letos je ta čast pripadla brazilskemu prvcu *Casa Grande* (2014, Felipe Barbosa). Spolnost, rasizem in razredne razlike so redko tako potentne kot v celovečernem prvcu, postavljenem v razkošno in ograjeno hišo v elitnem delu Ria. Tam živi družina nekdanjega bankirja, zdaj nezaposlenega *pater familias* v finančnih težavah. Sedem-najstletni sin, ki išče prve romantične stike in spolno neizkušenos kompenzira z obiski pri hišni pomočnici, se bo moral odločiti, kakšen študij ga zanima, medtem ko mlajša hči še uživa brezskrbno mladost. V to na videz mirno, urejeno in strpno skupnost pa se z vsakim prizorom naseljuje več negotovosti, konfliktov, začutiti gre celo latentni rasizem nekdanjega privilegiranega očeta, ki denimo nasprotuje ravnim kvotam v brazilskem univerzitetnem izobraževanju. Oče zaradi

dolgov najprej odpusti družinskega šoferja, mati zaradi »škandala« z golimi fotografijami odpusti služabnico, ti incidenti pa vplivajo predvsem na sina, ki v sodelovanju z novo punco, temnopolto vrstnico iz proletarske družine, prevzame skrajno kritično držo do očetove dekadence in socialne nepravilnosti. Barbosa brez dvoma obeta, njegov skoraj dve uri trajajoči film je dramsko perfekten in nevsiljivo angažiran, predvsem pa – kljub osredotočenosti na elito – spregovori o širšem socialnem in moralnem kolapsu brazilske družbe.

Med presežki premierne rotterdamske ponudbe najdemo le še prgišče filmov, tri med njimi sta podpisala avtorja, ki ju je festival odkril pred kratkim. Od Katalonca Sergia Caballera, ki nas je pred tremi leti odpuhnil s prvcem *Finisterrae* (2010), smo pričakovali največ. Predstavil je dva filma, projekciji obeh smo zapustili z mešanimi ob-



Mary Is Happy, Mary Is Happy



La distancia

čutki; potrdil je prepričanje, da spremljamo zgodnjo fazo povsem unikatnega cineasta, ki pa bo moral storiti korak naprej, sicer bi utegnil postati ujetnik lastnih slogovnih inovacij. Caballero drugi celovečerec **La distancia** predstavlja manjše razočaranje, predvsem ker ne zmore preseči idej iz prvenca in jih sublimirati na višji ravni. Vse skupaj izpade kot film ene šale, avantura treh pritlikavcev, ki med seboj komunicirajo telepatsko in ki dobijo posebno nalogo: iz opuščene sibirskije jeklarne morajo ukrasti neznano materijo, t. i. *distanco*. Caballero ustvarja v zdaj že prepoznavni maniri, dialoge (znova v ruščini, pa tudi nemščini in japonščini) spiše in posname naknadno, od tod tudi pomenljiv detalj s telepatskim komuniciranjem, s katerim se režiser izogne mukotrpnosti sinhronizaciji v postprodukciji.

Če je *La distancia* delovala malce prerazčunljivo in posiljeno, je Caballerova polurna mešanica animacije, lutkovnega in igranega filma znova ponudila eksplozijo kakofonične anarhije. Bravura z neprevedljivim naslovom (**Ancha es Castilla/N'importe quoi**, 2014) je dadaistična, mestoma montypythonovska zafrkancija na konvencije podžanra o s hudičem obsedenih posameznikov. Caballero je tudi tu ostal zvest svoji tehniki dialoške in zvokovne nasinhronizacije. V filmu tokrat ne nastopata v bele rjuhe odeta duhca (kot v *Finisterrae*), temveč absurdne kartonaste lutke, med drugim »starša«, ki skušata rešiti s hudičem obsedeno hči Castillo. To je čudovita, skrajno odbita in zelo duhovita kurioziteteta, ki je ni moč definirati, zgolj občudovati.

S filmom **Mary Is Happy, Mary Is Happy** (2013, Nawapol Thamrongrattanarit) smo dobili verjetno prvi twiteraški film, vsekakor pa prvo tajsko twitter komedijo, ki jo je režiser zasnoval na 410 kontinuiranih čivkih tajvanske najstnice Mary Malony (najdete jo pod @marylony). Gre za malce predolgo, a simpatično, fragmentarno in duhovito dramo o odraščanju. Tviti – približno dva na



Ancha es Castilla/N'importe quoi

minuto – predstavljajo neke vrste *jump-cute* v kontekstu dogodivščin naslovne junakinje in njene najboljše prijateljice, ki obiskujeta zadnji letnik srednje šole. Maryjini tviti (in pripadajoči prizori) so razmetani prosto po Prešernu; gre za kratke vinjete, polne simpatične najstniške izgubljenosti in neodločnosti, skozi katere se odražajo zablode in vse bolj izginjajoči *attention span* internetne generacije. To je film brez konkretne naracije, prosto valujoča tvorba lahkotnih vsakdanjih nepomembnosti in občasnih romantičnih utripov, pospremljena z wes-andersonovsko akustično kitarsko spremljavo, ki bi jo lahko človek gledal tudi v neskončnost. Pod pogojem, da lahko projekcijo prosto zapušča in se po želji vrača.

Naj omenim še par filmov, ki so premiere doživeli na nekaterih lanskih festivalih, a bodo soustvarjali podobo filmske krajine 2014. Od nikoder se je vzel nemški debitant Julian Radlmaier, čigar **A Proletarian Winter's Tale** (Ein proletarisches Wintermärchen, 2014) je minimalistična, iosselianijevska farsa na temo razrednih razlik v sodobni Nemčiji. Trije gruzijski imigranti v luksuznem dvorcu pometajo tla za večerno korporativno zabavo trgovca z orožjem. Obkrožajo jih arogantni šefi in histerični organizatorji zabave, ki zvečer Gruzijcem prepovedo izhod iz sobe za služinčad. Medtem ko se trojica odloča, ali bo izvedla desant na dekadentno zabavo s klavirskim koncertom, si pripovedujejo stare zgodbe o poskusih



Obvious Child

radiranja razrednih razlik (*»Tudi francoska revolucija se je pričela zaradi torte!«*), ki so se vsi po vrsti ponesrečili. To je kratek, skromen, a srčen apel za več solidarnosti.

S Sundanca je v mesto prispel **Obvious Child** (2014), prvenec Gillian Robespierre, presenečenje iz ameriške rom-com neodvisne scene, zgodba o tipični *mumblecore* 25-letnici Donni, zmešani stand-up komičarki, ki jo je dal ljubimec pred kratkim na čevlji. Kar samo še potencira njeno neprilagojenost, njen cinizem in sarkastičen pogled na okolico ... Nakar se nekega večera pijana zaplete z vrstnikom in konča noseča. Robespierrova se giblje po občutljivem terenu, na meji pretencioznosti in izpraznjenosti proslule *mumblecore* »poetike«, a se še pravi čas distancira in stvari popelje do skupnega zadovoljstva – tako za gledalca kot junakinjo.

Eno največjih odkritij lanskega leta je, kot kaže, **Blue Ruin** (2013), drugi film Jeremyja Saulnierja, ki smo ga vsi zamudili v Cannesu. To je trd, brutalen, napet, a ne dovolj ciničen triler, da bi ga lahko postavili ob bok prvencu bratov Coen *Krvavo preprosto* (Blood Simple, 1984), kot to počno nekateri. *Blue Ruin* ne slepomiši: ko Dwight Evans (Macon Blair) prejme novico, da bodo po dvajsetih letih iz zapora izpustili morilca njegovega očeta, gre po maščevanje. Morilca zakolje kar na strnišču lokala, kjer so mu družina in prijatelji pripravili dobrodoščilo. S tem se družinski konflikt šele razplamti. Družina izpuščenega kaznjence incidenta namreč ne prijavi policiji, temveč gre po krvno maščevanje, najprej k Evansovi odtujeni sestri in njeni družini ... *Blue Ruin* je med drugim črnohumorni portret človeškega amaterizma in komentar vigilantske militantnosti ruralne Amerike, naturalistični odraz redneckovskega enoumja, ki poraja morilske pohode po kolidžih ali nakupovalnih središčih, skratka je veliko več kot atraktivna žanrska ekstravaganca ali – bogne daj – glorifikacija nasilja.



Blue Ruin



BERLINALE

6-16 FEB 2014

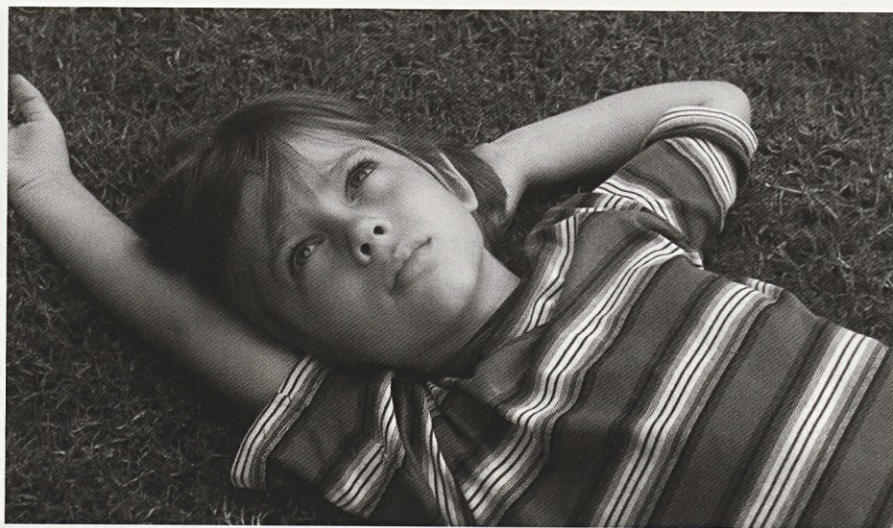
64. Berlinale

Simon Popek

Začnimo kar brez običajnega pritoževanja nad kakovostjo uradnega programa Dietra Kosslicka in vžgimo naravnost: če bom letos videl boljši film od Linklaterjeve mojstrovine *Boyhood* (2014), bom zelo, zelo presenečen. *Boyhood* se je po premieri na Sundancu znašel v uradnem Berlinalu (kar je redkost) in potem celo odnesel nagrado, Linklaterja pa so razglasili za najboljšega režiserja. Zaslužen, lahko bi mu podelili tudi nagrado za nepretencioznost ob realizaciji grandioznega, malodane epskega projekta,

ki je nastajal več kot deset let. Preprostost in iskrenost sta glavni vrline te bravure; režiser je leta 2002 zasnoval projekt, ob katerem se je z glavnimi protagonisti zavezal vsako leto posneti za dobrih petnajst minut materiala. Osredotočil se je na osemletnega Masona (Ellar Coltrane), ki s starejšo sestro živi pri mami (Patricia Arquette). Oče (Ethan Hawke) se po nekajletni odsotnosti vrne z Aljaske, po ločitvi otroka obiskuje dvakrat na mesec. Mati bo v času do Masonove mature tudi sama končala šolanje in se zaposlila kot

učiteljica, se z dvema moškima poročila in ločila. To je narativni okvir skoraj tri ure trajajočega filma, ki očara s trezno obravnavo medstarševskih odnosov, generacijskih razlik, odraščanja, pubertetnih izpadov in prvih razočaranj v času pozne adolescence. Mason kot izraziti individualist z umetniško žilico od življenja pričakuje še kaj več od uniformiranega šolskega sistema, izpolnjevanja starševskih pričakovanj ali ustvarjanja družine. To so težki tematski poudarki, ki bi ob manj suverenem avtorskem podpisu



Boyhood

lahko hitro zdrsnili v pretenciozno pompoznost. No, Linklater se je že ničlikokrat izkazal za avtorja z izvrstnim poslušom za generacijske tegobe in najstniški *angst*. *Boyhood* je prepojen tako z radoživostjo kot kritično distanco, predvsem pa z občutkom nedoumljivosti in negotovosti v času odrasčanja. Obenem sijajno učinkuje na vseh ravneh, ob čemer lahko zapišem, da je imel Linklater tudi nekaj t. i. športne sreče, končni izid tovrstnega projekta je vendarle odvisen tudi od številnih objektivnih dejavnikov, npr. pravilne izbire igralcev, konkretno Ellarja Coltrana za vlogo Masona in Lorelei Linklater za vlogo starejše sestre. Kako je z otroškimi naturščiki in kako zlahka očarajo, je jasno, kot je jasno, da *wunderkindi* v času pubertete nemalokrat pogorijo na celi črti. Drugi veliki dosežek časovno razvlečenega projekta je vizualna enotnost filma, ki jo je v času digitalizacije in hitro spreminjajočih se trendov ter kakovostnega napredka težko nadzirati. Linklater v tem pogledu ni kompliciral, vztrajal je na 35-milimetrskem traku in ustvaril ne le vizualno, temveč tudi emocionalno in pripovedno uravnoteženo delo. Svoj najboljši film.

Za zmagovalca je festivalska žirija razglasila kitajski film *Black Coal, Thin Ice* (Bai ri yan huo, 2014, Yi'nan Diao), samo v fragmentih navdihujoče delo avtorja, ki si je ime ustvaril z drugi filmom, *Night Train* (Ye che, 2007). Kitajski podeželski noir je za lastno dobro pretirano velikopotezen in pavšalen, predvsem v motivacijah junakov in njihovi vlogi v dramski (de)konstrukciji. To je zgodba o kontroverznem zločinu, ki se je zgodil leta 1999, ko so razrezane dele človeškega

trupla našli široko raztresene po severozahodni rudarski pokrajini. Pet let kasneje je zločin ostal neraziskan, detektiv, ki je vodil preiskavo, je zdaj zapit *outsider*, nakar ga naključno odkritje vrne v preiskavo. *Black Coal, Thin Ice* je občasno intriganten triler s klasično fatalko in tragičnim ljubimcem, a tudi kopico nekonsistentnosti in slabo argumentiranimi motivi.

Da bo *Stratos* (To Mikro Psari, 2014), četrti film izvrstnega Grka Yannisa Economidesa, ostal brez nagrade, je bilo jasno še pred ogledom. Economides ne pripada zdaj že prepoznavni liniji bizarnosti in absurdov novega grškega filma, ki sta jo popularizirala Tsangarijeva in Lanthimos. Economides je v skladu s priimkom slogovno precej bolj ekonomičen, v kritiki sodobne grške družbe pa veliko bolj neposreden. Tamkajšnja gospodarska kriza bržkone še ni dobila

tako zgovorne in natančno dramatizirane alegorije, niti v prejšnjih filmih Economidesa – pri nas smo videli *Sod smodnika* (Spirto-kouto, 2002) in *Zahrbtniža* (Macherovgaltis, 2010) – niso ravno simbol optimizma in prosperitete. Propadajoča počitniška naselja, frustrirani prebivalci, naraščajoča nasilje in ksenofobija, vseprisotna korupcija in mafija ter popolnoma zadolženo ljudstvo, ki dolgove mafiji odplačuje (tudi) v naturalijah, v službi pospeševanja odplačila pa za spolne usluge ponuja celo svoje najstniške otroke; v tem degeneriranem svetu se giblje Stratos, zagrenjeni samotar, nekdanji kriminallec, ki po odsluženi kazni dela v pekarni, občasno pa deluje kot plačanec. Glavnemu mafij-skemu šefu se noče ponovno podrediti, ohraniti želi samostojnost in moč odločanja, kar ga privede v konflikt s številnimi zainteresiranimi partijami. Stratos je tipičen melvillovski junak, samuraj brez gospodarja, samodestruktiven in paradoksen moralist s čutom za distinkcijo med (ne)zakonitim in pravičnim. To je prepričljiv, morast grški noir.

Zanimiv, kompleksen, meditativen, čeprav malce sterilni film na temo spominjanja, človeškega glasu, besed in medčloveških odnosov je v sodelovanju s Pedrom Piresom posnel Robert Lepage, velikan kanadskega teatra, ki je adaptiral lastni, devet ur trajajoči gledališki spektakel Lipsynch. Lepageova dela so bila vedno malce pompozno intelektualistična in nekaj podobnega mu uspe s filmom *Triptyque* (2013), kjer se tri osebe, medsebojno povezane v triptihu, pojavljajo v vseh treh formalno ločenih epizodah. Mentalno nestabilno Michelle odpustijo iz psihiatrične bolnišnice, zdaj bi rada znova ustvarjala kot pesnica. Njeni sestre, jazzovski



Black Coal, Thin Ice



Triptyque

pevki Marie, medtem najdejo možganski tumor; operiral jo bo nemški nevrolog Thomas, ki ima sam težave v zakonu. Vsi trije protagonisti so na življenjski prelomnici poklicno oziroma ustvarjalno kastrirani; Michelle ni več zmožna ustvarjati poezije, Marie zaradi operacije izgubi moč glasu (pa tudi spomine na otroštvo), Thomas zaradi tresenja rok ne bo več zmožen voditi operacij. Vsi iščejo rešitve, inspiracijo, izvor problema, zato Lepage in Pires vsem ponujata univerzalni odgovor, ki pa bi deloval kot *spoiler*, zato ne bom konkretiziral detajlov. Naj le dodam, da Lepage film sklene z demonstracijo sofisticiranega darwinizma.

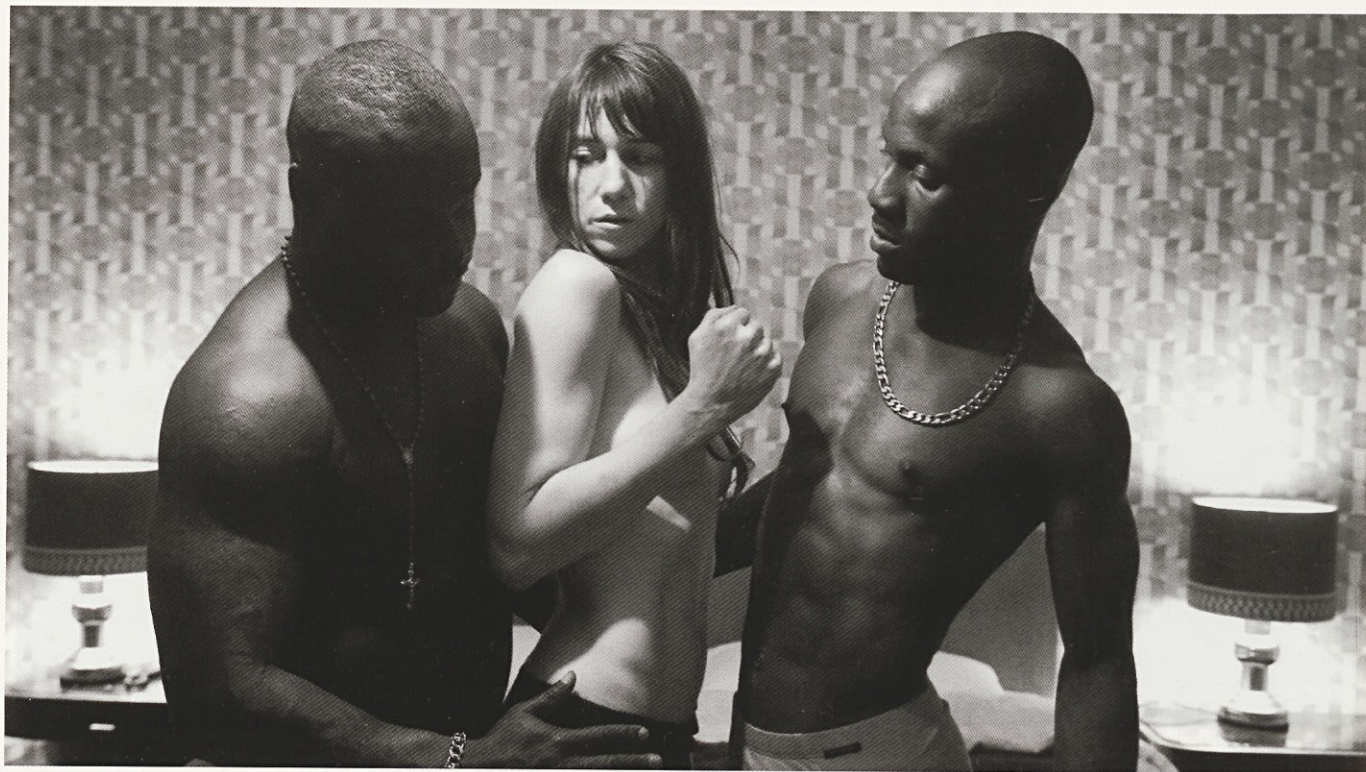
Omembe vrednih je še nekaj filmov iz sekcije Forum mladega filma, ki praviloma prinaša najboljše filme. Michel Houellebecq, *auteur maudit* francoske literarne scene, v filmu ***The Kidnapping of Michel Houellebecq*** (L'enlèvement de Michel Houellebecq, 2014, Guillaume Nicloux), komični interpretaciji fenomena stockholmskega sindroma, igra samega sebe, introvertiranega, rahlo nergaškega, v principu pa povsem prijaznega pisatelja, ki ga večji del javnosti dojema kot mizantropa in rasista. Nekega dne ga ugrabi sumljiva družina (dva arabska kickboxerja in zavaljeni vodja) ter odpelje na odročno posestvo blizu Pariza ..., kjer jih sprejmeta prijazna ostarela zakonca, ki bosta ob več dnevnem čakanju navodil za izplačilo

odškodnine kuhala in skrbela za dobro počutje. Verjetno je odveč pripomba, da to ni ne triler ne kakšna moralka, temveč črna komedija o »kulturnih razlikah« med profanimi, a skrajno prijaznimi in kultiviranimi ugrabitelji in polarizirajočim piscem.

Dokumentarci so v Forumu tudi letos izstopali, med najboljšimi je bil francoski ***Iranien*** (2014, Mehran Tamadon), s katerim je imel režiser nemalo težav. Tamadon, ki z družino sicer živi v Parizu, si je kar štiri leta prizadeval prepričati skupino radikalnih iranskih islamistov, da bi sprejeli povabilo v njegovo hišo in čez podaljšani vikend razpravljali o njegovi utopični viziji laične države, v kateri bi lahko sobivali tako pripadniki vseh ver kot ateisti. Gre za režiserjev apel k strpnemu Iranu, ki bi se po njegovem mnenju moral oddaljiti od radikalnih idej islamske revolucije in sprejeti določene sodobne ideje, npr. pravico žensk do pojavljanja v javnosti brez čadorja, pravico do poslušanja vokalne glasbe, nujo po odpravi (spletne) cenzure in sprejetju nove ustave. Njihova debata se močno zaplete že pri prvem vprašanju o nošnji čadorja. No, štirje Tamadonovi sogovorniki z druge strani preproge se kljub trdovratnemu zagovarjanju tradicije izkažejo za duhovite, iskrive in elokventne sogovornike, ki znajo provocirati osamljenega antagonista in mu nastavljati zvite pasti. Tamadon hitro spozna, da bodo kompromisi nujni in da

bo pri sogovornikih v njihovem odnosu do sprememb v najboljšem primeru dosegel rahlo odjugo, čeprav so vsi razgledani, v stiku z modernimi trendi, v tehnološkem smislu pa docela modernizirani.

Morda najprijetnejše presenečenje je pripravil vse bolj popularni scenarist (tudi za Refnov *Vozi!* [Drive, 2011]) Hossein Amini, čigar režijski prvenec ***The Two Faces of January*** (2014) je zgledna, v tradiciji evropskega krimiča 60. let posneta ekranizacija romana Patricie Highsmith. V Grčiji leta 1962 obstaneta ameriški borzni špekulant in prevarant MacFarland (Viggo Mortensen) in njegova žena Colette (Kirsten Dunst). Ponj oziroma po denar upnikov je prišel zasebni detektiv, ki po prerivanju mrtev konča v atenski hotelski sobi. Zakoncema pomaga ameriški vodič in mali prevarant Rydal (Oscar Isaac), ki zakonca po sili razmer preseli na Kreto, kjer čakajo lažne potne liste za izstop iz države. Medtem ko se trenja med vse bolj ljubosumnim MacFarlandom in Rydalom zaostrejuje, se policijski krog oži. Amini je tradicionalist, kar je razvidno že iz njegovega scenarističnega dela; ne poskuša ustvarjati ne kinetičnega trilerja ne spektakularnih pregonov, raje sledi spolnim in ekonomskim nagonom protagonistov. Predvsem pa ohranja kanček transkontinentalnega šarma in romantike, značilne za evropski žanr 60. let.



Nimfomanka – 1. del

64. Berlinalu na rob

Peter M. Jarh

Pravzaprav je v človeku po tako velikem in pomembnem festivalu, kot je Berlinale, ko vidi vso to nepreštevno množico filmov, zgodb, usod, človeških zagat, nesrečnih ali bizarnih razmerij in razmišljanj, vselej prisotna neke vrste žalost: toliko vsega, toliko naporov, iskanj, produkcij, koprodukcij, študij, pisanj, produciranja, pa potem selekcioniranja – na koncu pa tako uborno število res relevantnih zgodb, filmov, usod, ki se dotikajo temeljnih vprašanj človeške kondicije, družbe, položaja individuuma v svetu, konfliktov, razmišljanj in razkritij, ki osupnejo. Vsa ta brezštevilna množica ustvarjalcev, ki stoji za stotinami praznih, povprečnih, poraznih filmov, vsa ta neskončna materialna sredstva gredo ... v nič, v gledalcu pa ostaja le občutek nemoči, nerazumevanja, tudi neke vrste sočutja do tolikih, ki s sizifovskimi napori valijo skale navzgor – skozi sita komisij, producentov, institucij, selekcij in kdo bi vedel koga vse, da se skala navsezadnje povsem banalno zvali navzdol ... v tesnobno praznino povprečja, konvencij, stereotipov.

Res je, da so za to (relativno dobro) plačani, vendarle mora nekje obstajati tudi samokritična misel o tem, kaj počneš, kako in zakaj, intelektualno poštenje, ki postavlja spodnji prag. Res je tudi, da na koncu kot izhod obstaja kloaka brezštevilnih svetovnih televizijskih kanalov, ki povsem indiferentno pogoltnejo to produkcijo in jo potem bruhamo noč za nočjo med TV-zasvojenec.

Vendar je v perfidni igri sodobnih medijskih in družbenih samoprevar in iluzij svojevrstno priznanje že uvrstitev v katero od sekcij na Berlinalu, torej golo sodelovanje, kar nena zadnje pomeni, da filmi, četudi so povsem prazni in konfekcijski, še vedno, po mnenju selektorjev premorejo nek »presežek« – lobistični, politični, nacionalni, moralni, vsebinski, intelektualni(?) – ki jih uvršča na seznam, to famozno ruleto, ki jo poznajo in igrajo samo festivalski insiderji.

Je pa letošnji Berlinale že tako rekoč v prvih urah festivala silovito navdušil in pretresel z odličnim, ostrim, inteligentnim, briljantno narejenim, šokantnim angleškim političnim filmom **'71** (2014, Yann Demange),

prikazanim v tekmovalnem programu. Ta provokativen film obnavlja dogodke iz pred štirih desetletij na Severnem Irskem, iz časa surovih političnih obračunov med protestantskimi lojalisti in katoliškimi nacionalisti, ki so kulminirali v vrsti krvavih spopadov z angleško vojsko in s policijo, umorov, bombnih atentatov in vsakovrstnih obračunavanj.

Gre za navidez dovolj preprosto, vendar filmsko učinkovito, dinamično fabulo o junakovi odisejdi v srhljivem, življenjsko nevarnem okolju vmesne cone med sprtima stranema, kjer že napačen pogled pomeni zanesljivo smrt, kaj šele prisotnost izgubljenega osovraženega vojaka angleške okupatorske vojske, ki sproži pravi divji, pobesnel, okruten, poživljen lov na človeka v tesnih uličicah in pasteh Belfasta. Med begom glavnega junaka Garyja Hooka (Jack O'Connell), njegovimi spopadi in srečanji s sovražniki in prijatelji Demange subtilno prikazuje dobro režirano in perfidno vodeno politično resnico in dramo severnoirskega konflikta, kjer je usoda vseh udeležениh, tudi življenje vojaka Hooka in drugih prebivalcev Severne Irske, tako katolikov kot protestantov, lahko le kolateralna škoda v brezobzirni in hkrati grozljivo natančni, preračunljivi, briljantni igri višjih političnih in vojaških interesov.

Ta pogumna, inteligentna, da ne rečem *snowdnovska* dramaturgija v Demangeovem filmu o temeljnih resnicah (sodobne) radikalne in brezobzirne politične manipulacije, ki neovirano deluje v svetu prikrita in skrita za tisočnimi videzi in krinkami, celo namernimi usmrtitvami in okrutnostmi vseh vrst, ki si jih privoščijo politika, šokantno razkriva pravo naravo sveta. Čeprav govori o dogodkih, od katerih je minilo že skoraj pol stoletja, je jasno, da se ti obrazci in igre ponavljajo tudi danes, celo veliko bolj brezobzirno, čeprav dogajanje meji že na blodnjo paranooidno vzdušje, kjer mrlič rojeva vedno novega mrliča, en zločin pa je mogoče poravnati samo z novim zločinom.

Hkrati je ta subtilni Demangeov »žvižgaški« prikaz totalne manipulacije ter relativno majhnega in nepomembnega lokalnega konflikta bogu za hrbtno po svoje opozorilo, da pri resnejših večjih geostrateških igrich obstaja še bolj subtilna, zakrita, hkrati pa tudi veliko surovejša igra z veliko usodnejšimi posledicami, izgubami in nagradami. Res, za odličnim, na videz običajnim vojaškim akcionerjem o surovih ulicah Belfasta stoji ekstremni, eminentni, natančni, univerzalni politični film o ustroju današnjega sveta, o moči, manipulaciji in cinizmu.

Seveda, tako silovita kritika politike na letošnjem Berlinu, kjer so v žiriji sedeli bolj ali manj povprečneži, ni obetala Demangeu nobenih možnosti za glavno nagrado, ki bi si jo nedvomno zaslužil daleč pred vsemi, ki spričo njegovega silovitega filma ostajajo zgolj in samo konvencionalni povprečneži, brez posebnosti in poguma, z zapravljenimi priložnostmi. Kakšna škoda za Demangea in nenazadnje festival, ki se tako sam umika na raven precej povprečne malomeščanske, servilne parade zvezd, sprejemov, glamourja, odreka pa se pogumnejšemu zastavljanju vprašanj o sodobnem svetu in odnosih.

Zanimivo je, da je bil na festivalu svojevrsten intelektualni in filmski pendant Demangeovem filmu dovolj vznemirljiv in provokativen ameriški celovečerni dokumentarec Errola Morrisa *The Unknown Known* (2013) v sekciji Berlinale special o bivšem ameriškem politiku in obrambnem ministru v Bushevi vladi Donaldu Rumsfeldu, ki na svoj način prikazuje isto temo politične manipulacije, brezobzirne in izrojene, cinične sle po oblasti in moči, ki si podreja in dovoljuje vse – vendar tokrat iz perspektive *playerjev* na samem vrhu piramide moči v času globalizma, ko je dovoljeno in v po-



'71

litčni igri možno igrati za veliko več in ne samo za neko izgubljeno pokrajino neke v irski provinci.

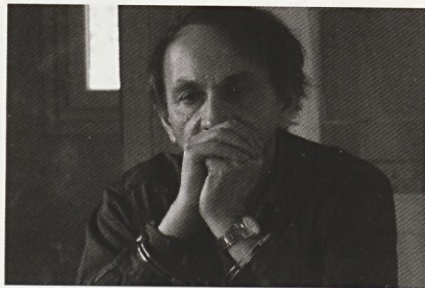
V sicer netekmovalnem sporedu Berlinala je dovolj provokativno izstopal Lars von Trier s svojo originalno, režiserjevo verzijo filma *Nimfomanka – 1. del* (Nymphomaniac: Volume I, 2013), zadnjem delu njegovega »depresivnega« ciklusa, nekoliko dolgovezno, seksualno ekscesno, hkrati pa tudi moral(istič)no »študijo« o ženski spolnosti, sli, ki hoče osvojiti in tudi odgovoriti na vsa poglobljena vprašanja moderne ženske/človeške kondicije, njenih mračnih brezen in ščemeče svetlobe vrhov in ekstaz, meja, ki jih hoče dosegati s svojo enkratno človeško in biološko pojavo, neusmiljeno gnano z neverjetno ihto in s pohlepom, da na koncu spozna, da poslednje meje ni mogoče premakniti –vseskozi ostaja zgolj in samo nepotešana ženska. Von Trierjeva junakinja je seveda človek sodobnega sveta, sveta brez Boga, v katerem je prva in poslednja resnica *le jaz*. Njeni temni, siloviti, brezkončni seksualni pohodi so zaznamovani z nemirom, s slo, na svoji koži hoče pohlepno izkusiti vse, kar človeku ponuja svet (seksa). To je neskončna serija spolnih aktov, depresivna igra prevar, laži, nevarnih peripetij, ki ne morejo trajati v neskončnost in kjer je vsakdo lahek plen njeni nenasitni lakoti, ki se na koncu izteče v strahotno in usodno spoznanje notranje in čutne praznine in otopelosti, invalidnosti.

V tekmovalnem sporedu je izjemno priložnost zamudil francosko-alžirski film *Two Men in Town* (2014, Rachid Bouchareb),

remake francoskega filma Joséja Giovannija, ki s svojo dramsko razpostavitvijo izpuščenega temnopoltega kaznjence – morilca policista, ki se je v zaporu spreobrnil v islam in v zakotnem, rasističnem, maščevanju željnem okolišu umora v New Mexicu išče svojo novo pot – obeta silovit, usoden dramski in človeški zaplet. A je junakova prtljaga vseeno pretežka, njegovi upi preveliki, ljudje okoli njega preveč destruktivni, da bi lahko uspel ... Znova strmoglavi na dno, v umor, v nepreklicni konec.

Po svoje zanimiv, obetajoč, simpatičen, vendar preveč dolgovezen, statičen v svojem vseobsegajočem hotenju je bil Richard Linklater v *Boyhoodu* (2014), dovolj konvencionalni zgodbi o odrasčanju, konfliktih, ozkournem in topem okolju ameriške province, človeških frustracijah, banalnih pritlehnostih, ki grenijo življenje vsepovprek, in kjer je, tako Linklater, izstop iz vse te mizerije mogoč le s pomočjo dovolj pozitivnih, četudi samosvojih ljudi okoli tebe, ki so sposobni videnja čez ozkournost, primitivizem, histerijo ... Topel, človeški, zrel pogled, vendarle pa je film prepočasen, brez dramaturške strukture, nekako brez emocionalnega dotika in angažmaja, da bi intenzivneja nagovoril gledalca.

Presenetljiv, na trenutke trd, nor, brutalen film, kot bi se še vedno dogajala grška fašistična vojaška oblast, totalen kaos, umori, nasilje, manipulacija, popolno razvrednotenje vsega človeškega in običajnega, kjer je človeško življenje tako rekoč brez vsake vrednosti, kjer mati prodaja otroka, sebe



The Kidnapping of Michel Houellebecq



No Man's Land

za odplačilo kredita, kjer se o vsem odloča zgolj in samo na mafijski ravni ... **Stratos** (To Mikro Psari, 2014, Yannis Economides) slika poblaznelo grško provinco, svet, ki je zaradi krize in razpadajoče družbe popolnoma iztiril, kjer vse postaja prepredeno z mafijskimi, mačističnimi, morilskimi, pollaščevalskimi lovskimi, kjer je smrt s kroglo tako rekoč vsakdanji obred. Silovit film, ki pa ne zmore – ali pa noče – prignati svoje ostrine do vrha, ampak se zadovolji z nekakšnim bizarnim zapletom in izhodom na pol poti, ne da bi dokončal svojo grozljivo, presunljivo pripoved o okrutnem, pošastnem razkroju evropske civilizacije na jugu celine.

Potem čilska avtorica Claudia Llosa s filmom **Aloft** (2014), newagerskim, zmedenim, scenariistično naivno skonstruiranim filmom o medčloveških egoističnih razmerjih, človeški praznini, zdravilstvu, šamanstvu, nezrelosti, nesposobnosti preprosto biti človek, četudi na samem robu sveta. Llosova je očitno računala na evropsko občutljivost za newagerske teme, že to, da je bila v tekmovalni selekciji, pa kaže na značilne berlinske stereotipe ... Podobno boleha **History of Fear** (Historia del miedo, 2014, Benjamín Naishtat), fingirana, preveč preprosta, cenena, paranoidna argentinska drama z zbujanjem tesnobnih občutkov, ki so verjetno še vedno prisotni v ozračju po tolikih letih blaznosti vojaških oblasti, terorja, smrti, trupel, negotovosti ... Vse preveč je nedorečenega, praznega v tem filmu, da bi učinkoval polno v kinematografskem smislu.

Oba kitajska filma – zmagovalni **Black Coal, Thin Ice** (Bai ri yan huo, 2014, Yi'nan Diao) in **No Man's Land** (Wu ren qu, 2013, Hao Ning), sta narejena kot parafraza evroameriških kinematografskih obrazcev – prvi kriminalke, drugi špageti vesterna, vendar oba obogateni z lokalnim koloritom, s svojevrstnim pejzažem, z medčloveškimi odnosi, ki so popolnoma tuji zahodni miselnosti, zato vsemu navkljub delujeta hladno, prazno,

identifikacija preprosto ni mogoča ... Vse deluje le kot podmazan in tekoč stroj.

V sekciji »mladega filma« Forum so prikazali izvrsten tadžikistansko-uzbeški **40 Days of Silence** (Chilla, 2013, Saodat Ismailova), film o ženski zaobljubi molčanju, svojevrstnem, subtilnem uporju pretežno primitivnemu, nasilnemu moškemu svetu, ki žensko postavlja v skrajno ponižujoča razmerja, brezpravnost, skrajni obup in celo smrt. Film, tankočutno postavljen v ruralno okolje, v temino domače hiše; šepetajoči glasovi, kot da prihajajo iz stoletij pred našim časom ali iz prihodnosti, šepetajoči koščki ženskih zgodb, usod, ki se izgublajo in zopet pojavljajo kot sanjski notranji monolog umirajočega dekleta med tem in onim svetom, med tem in onim časom ... Tu je ves ženski svet, ljubezen, hrepenenje, trpljenje, umiranje, upanje, šepet neskončnega časa in človeške usode, kot kratkotrajne sape, ki izgineva. Nenavaden, poetičen in subtilen film.

Francoski film **Casse** (2013) režiserke Nadège Trébal je preprosta, sugestivna, čeprav premalo ambiciozna pripoved o predvsem priseljenjskih delavcih iz Afrike, ki na avtomobilskem odpadu zbirajo dele za svoje avtomobile, ki jih bodo poslali domov. Vrsta presunljivih pripovedi o človeški bedi, upanju, skromnosti, izkoriščanju, asimiliranju, izgubi korenin, nemoči, pa tudi človeški širini, strpnosti, toplini, nekakšni melanholični sprijaznenosti s svojo usodo, odpuščanjem ...

Pravi angažirani »proletarski« film **Joy of Man's Desiring** (Que ta joie demeure, 2014) Kanadčana Denisa Côtéja je igrani dokumentarec o sodobnem delavcu – največkrat emigrantu, črncu ali latinusu ali pa belem izmečku, ki v zahodni družbi živi in dela tako kot za časa industrijske revolucije; kot poceni dodatek k stroju za preprosta opravila. Hladen, provokativen, presunljiv film o delu, kot ga nočemo poznati in ki se v dveh stoletjih ni spremenilo, ki so ga ob-

šle vse tehnične revolucije, avtomatizacija, robotizacija, ki so naznanjale zaton dela in delavstva. A je vse to še vedno prisotno, vendar povsem anonimno, izgubljeno v nevidnih, pozabljenih obratih današnje industrije.

She's Lost Control (2014, Anja Marquardt) je ameriški film o seksualni terapevtki, ki inhibiranim moškim invalidom nudi pomoč pri navezovanju stikov in intimnosti. To je seveda spolzko področje, brez trdno zarisanih meja, bližina partnerjev je prevelika, odnosi nedefinirani, zato so to nevarna, stresna, eksplozivna razmerja. Film z nemara preveč naivnim, preprostim pogledom na sodobni urbani psiho- in sociouniverzum, medčloveška razmerja, osamljenost, praznino, kjer se ne ve točno, kdo je pacient in kdo terapevt in kaj je terapija in kaj dovolj prepričljiv medčloveški stik ...

The Kidnapping of Michel Houellebecq (L'enlèvement de Michel Houellebecq, 2014, Guillaume Nicloux), francoska, recimo, komedija o ugrabitvi slovitega mizantropa, provokatorja in pisatelja Houellebecqa, je dovolj simpatična, duhovita stvar, hkrati pa tudi neizrabljena priložnost, da bi avtorji podrobneje predstavili Houellebecqovo razmišljanje, poglede na sodobno družbo, človeka, politiko, osebnosti, ki jih zna avtor tako originalno razkrivati! Režiser se sicer uspe dovolj intimno približati avtorju, a vendar je tu povsem odvečna in neproduktivna komika, Houellebecq je zanimiv kot avtor, mislec, kritik, mizantrop, ne pa kot persona, ki priklenjena na posteljo pije, kadi, seksa, se pogovarja s svojimi komičnimi ugrabitelji ... Tukaj deluje bolj karikatura samega sebe kot kaj drugega. Škoda.

O nemški kinematografiji pa preprosto ne gre izgubljati besed! To je popolnoma odtrgana, infantilna, brezvezna produkcija, ki na žalost ne zmore ali ne zna v realnem, aktualnem svetu (niti v preteklosti) zarisati enega samega problema, ki bi tako ali drugače presegal preproste, sentimentalne, docela izpraznjene klišeje. Nemški film z neverjetno lahkoto in odsotnostjo vsakršne ostreje misli obnavlja najbolj banalne in izrabljene sodobne neoliberalne obrazce in konvencije, se servilno uklanja bebastim novim ideološkim klišejem, kot da bi hoteli Nemci vsemu planetu pokazati, da so najmehekkejšega srca, najbolj odprti, multikulturni, tolerantni (čeprav je resnica povsem drugačna). Čemu ta servilnost, ta trdovratna in mučna gradnja nekega imidža?

Filmski koktajl AGRFT

Projekcija diplomskih filmov, 27. 1. 2014, Kino Šiška

Tina Pogljajen in Matic Majcen, foto: Blaž Završnik



Študentje filmske režije AGRFT so se po letu dni na zaključno predstavitev v Kino Šiška vrnili s projekcijami šestih diplomskih (*Kopanje, Kam, Ivan brez življenja, Njen otrok, 100 točk in Časotresk*) in enega magistrskega kratkega filma (*Prihodi odhodi Primoža Ekarta*, sicer dramskega igralca z režijskim magistrskim delom), med katerimi jih je bilo nekaj prikazano premierno, drugi pa so bili na FSF predstavljeni že lani. Razprodane vstopnice in polna Katedrala potrjujejo, da gre za letni dogodek, ki je v javnem prostoru deležen velikega zanimanja, kar je za bodoče filmske avtorje gotovo obetavna okoliščina; zasluge za prijeten večer pa gre zagotovo pripisati tudi voditeljema, očarljivi Nini Rakovec in šarmantnemu Nejcu Gazvodi. Hiter pregled filmov pove, da jih dobršen del nadaljuje s konvencionalnimi tematikami in stilskimi pristopi, ki smo jih od slovenskih filmskih ustvarjalcev že vajeni, medtem ko je pri nekaterih opaziti bolj ali manj uspešno izpeljane nove in sveže ideje ter zamisli.



Kam, foto: Rok Kajzer Nagode

Kopanje

Kopanje, film Simona Intiharja (1990), ki je odprl tokratni pregled študentskih filmov AGRFT v Kinu Šiška, hodi po znanih tematskih tirnicah slovenskega filma. Družinski odnosi, močno skrhani zaradi travme iz preteklosti, so razgaljeni preko pripovedi o očetu, ki išče novo priložnost, da se dokaže bivši ženi. Stanje, v katerem strahovi in čustva privrejo na plan že z najmanjšim izkrivljenjem vsakdanje rutine, gledalcem zelo dobro predstavi izvrstni Gaber Kristjan Trseglav v vlogi raztresenega očeta, po drugi strani pa je obseg čustev na vseh ravneh nekoliko preveč ambiciozen za kratkometražni film, zato tudi zaključek izzvneni nekoliko v prazno. Bržčas je večji problem Intiharjevega filma v izrabljenem pristopu k travmatični družinski temi, umeščeni v podeželsko okolje, zaradi česa celotno delo tačas v kontekstu slovenskega filma deluje že prav klišejsko. (mm)



Kopanje, foto: Klemen Ilovár

Kam

Že Poe je zapisal, da je smrt lepe ženske nedvomno nekaj najbolj poetičnega na svetu (sploh, če je počasna in dolgotrajna, saj naj bi bila tako še bolj ganljiva). Za opisovanje takšne teme naj bi bil prav tako nedvomno najprimernejši jezik »ovdovelega« ljubimca in morda tako ni presenetljivo, da motiv kot estetski moment s pridom izrabljajo tako literarni kot filmski avtorji ter da se podobni teksti nekoliko redkeje osredotočajo na subjektivno doživljanje osebe, ki umira. Pri dekletu, ki se poskuša sprijazniti z bližajočo se smrtjo, se v nasprotju s tem v *Kam* Katarine Morano (1988) skozi naključno druženje med dvema ženskama v situaciji, v katero ni bila nobena od njiju postavljena po lastni izbiri, odvije melanholično prevpraševanje življenja kot vrednote »same na sebi«, ki ga tako mlademu človeku običajno ne bi pripisali. Med obema ženskama je ogrožen generacijski prepad, a njuna usoda je vseeno podobna. Skozi njuno druženje, na trenutke obarvano z absurdističnimi mo-



100 točk, foto: Aljaž Bastič

menti in drobci črnega humora, se zdi, da v nespremenljivi danosti druga drugi kljub vsemu prineseta vsaj malo uteha, in četudi so prizori v *Kam* morda že videni, so vse prej kot antipatični. (tp)

Ivan brez življenja

Domen Martinčič (1992) se je s kratkim filmom *Ivan brez življenja* pogumno spoprijel z nekaterimi produkcijskimi smernicami, ki so v slovenskem filmu vse prej kot domače. Za začetek se film spogleduje s steampunk scenografijo, navdahnjeno s Terryjem Gilliamom v obdobju *Brazila* (1985), rdečo nit zgodbe pa na sredini tudi nepričakovano odnese v psihedelične vode, s čimer vzniknejo reference na utrjeno *flower power* estetiko iz 60. let. Ta presenečenja filmu vsekakor dobro denejo, saj jih v slovenski študentski produkciji ne videmo pogosto. *Ivan brez življenja* je film, ki išče nizkoporačunske rešitve za visokoporačunske izzive, in čeprav je avtorjev opus za zdaj preskromen, da bi lahko sodili, bi z nadaljevanjem po tej poti v prihodnosti lahko šlo za enega slogovno bolj izstopajočih avtorjev na domači sceni. (mm)

Njen otrok

Njen otrok Mine Bergant Herič je portret disfunkcionalnega para, katerega melodramatična in na trenutke grozljiva realnost je daleč od »prijetne utečenosti«, ki jo običajno povezujemo z intimo dolgotrajnih partnerjev. Njun odnos se znajde na razpotju, in preden lahko ubere eno ali drugo pot, se morajo odpreti stare rane in razkriti najgloblje skrivnosti; v neskončnih prepirih se je treba prikricati do resničnih želja, strahov in globokega nezaupanja. *Njen otrok* je brezobzirna, načrtno agresivna in mestoma lucidna mini melodrama, ki uživa v svojih izletih v histrioničnost in se poigrava s transformacijami svoje protagonistke iz



Njen otrok, foto: Katarina Morano

paranoidne partnerice v glasbeno divo in nazadnje v dekle, ki je pravzaprav le nerazumljeno, medtem ko ta v svoji sprevrženi igri s svojim partnerjem manipulira, mu grozi in ga ustrahuje, nazadnje pa mu le prizna resnico. Šele ko so vsi demoni izgnani in ko je jasno, da je za vso krutost pravzaprav kriv le strah pred bolečino, lahko napoči čas za iskrenost in človeškost; a morda je prav to tisto, česar v končni fazi *Njenemu otroku* nekoliko umanjka. (tp)

100 točk

Peter Hvalica, od leta 2010 režiser več kratkih študentskih filmov, ima na videz vse, kar je potrebno za uspeh v slovenskem filmu: prepoznaven obraz, ki se je generaciji zabušantov prikupil v vlogi kmeta v Hočevarjevem *Jebiga* (2000), ter kot se izkaže tudi lastno žilico za dober humor, ki je blizu najširšemu občinstvu in ga avtor uspešno preslikava tudi na filmsko platno. V *100 točkah* se župnik Juš (Lotos Vincenc Šparovec) sooči z nenavadnim izzivom, ko mu pot prečkata dve igre željni dekleti (Lena Hribar in Maša Grošelj). Drobne prigode so zaradi izvrstne izbire igralske zasedbe učinkovite pa tudi sicer so šale povsem na ravni boljših slovenskih komedij. Odprt konec deluje kot dražilec na poti do celovečernega filma, kar je logično, saj gre za avtorja, ki bi ga (podobno kot se je zgodilo z Miho Hočevarjem) tudi najširše občinstvo lahko hitro vzelo za svojega. (mm)

Časotresk

Časotresk Tosje Flakerja Berceta (1987) izmed filmov večera zagotovo najjasneje napoveduje novo generacijo filmskega ustvarjanja in še prepotrebno osvežitev domačega filmskega prostora – gre za eksistencialno komedijo, ki se upira resnosti in njenemu redukcioniističnemu dojemanju sveta v ne-



Ivan brez življenja, foto: Rok Kajzer Nagode



Časotresk, foto: Dijana Vukojević

spremenljivih okvirih. Odlikuje ga izrazit avtorski slog, viden tako v naturalistični igri in specifičnem jeziku dialogov, ki teče neke med iskreno nerodnostjo in absurdnim humorjem, kot v »naredi sam« estetik filma: vzmetnica, ki leži na tleh, pomečkana posteljnina, pozno vstajanje in dnevi, preživeti za računalnikom, so v svoji nespektakularnosti vsem znane podobe, pripeljene do specifične izraznosti in odlično uglasene z delovanjem in govorom filmskih oseb. Von-negutovsko prevpraševanje determinizma na stran, na prvi pogled se zdi, kot da bi se bilo vse prebanalno spraševati o »resničnem pomenu« filmov Flakerja Berceta; ali, kot je rekel D. F. Wallace, če smo vzgajani tako, da o demistificiranem filmskem ustvarjanju vsi vemo vse in vedno znova iščemo stvari, ki bi jih lahko razkrinkali in spregledali, je najhujši strah »dobro vzgojenega« gledalca pač nujno to, da se bo izpostavil posmehu drugih s tem, ko bi se izdal, da pričakuje vrednote, čustva ali ranljivost, ki so povsem *passé*. A tudi v tem okviru so mogoči pre-sežki, ki imajo moč, da pri gledalcu vzbudijo



Prihodi odhodi, foto: Hugo Rojas

čustven odziv, hkrati pa vseeno dopuščajo uvid v ozadje ter ustvarjajo priložnosti za preučevanje mehanizmov, ki so odziv iz-zvali; in *Časotresk* je eden izmed njih. Na vprašanje, ali je film parodičen komentar na »stanje sodobnih mladih odraslih« ali iskrena zgodba o obžalovanju, ki stoji sama zase, bi bil odgovor verjetno – oboje. (tp)

Prihodi odhodi

V pregledu študentske produkcije se je na platnu Kina Šiška znašlo še eno znano igralsko ime v režiserski preobleki. Primož Ekart (1963) je s *Prihodi odhodi* po dolgoletnem igralskem delu v gledališču in na televiziji posnel svoj kratkometražni filmski prvenec. Njegov film si pot izven ustaljenih pristopov v slovenskem filmu utira preko eksotične lokacije – film je v veliki meri posnet v ZDA in poskuša iz suhe, puščavske pokrajine izvleči novo energijo v domačem filmu. Pripoved je dokaj konvencionalna: krhajo-ča ljubezen med Klemnom (Matej Puc) in Katjo (Iva Babić) ni niti pol tako eksotična kot lokacija snemanja, zato gledalcu postavi dobro vprašanje, ali je domač film, posnet v ZDA, zaradi lokacije kaj manj slovenski. Puščavsko okolje filmu res pridoda nekaj pri nas nevidenega – nekatere meditativne sekvence ga ponesejo celo proti referenci, kakršna je Van Santov *Gerry* (2002), na splošno pa je *Prihodi odhodi* zanimiv, čeravno malce bahat poskus v diaspornem filmu, kakršnega Slovenija v večjem obsegu nikoli ne bo imela. (mm)

Zamujena priložnost?

Osnutek zakona o Slovenskem avdiovizualnem centru

Igor Kadunc

Nečimrnost uradnikov in politikov vedno znova razočara. Septembra 2010 je bil po dolgotrajnem strokovnem delu ljudi, ki se na film spoznajo in ga imajo radi, sprejet nov zakon o Slovenskem filmskem centru (SFC). Po dobrih treh letih vemo, da je v njem nekaj nedorečenosti, potrebnih ureditev, ni pa zato treba sprejemati novega zakona o Slovenskem avdiovizualnem centru (SLAVC). Ta sicer res skuša z novimi ureditvami povečati zunajproračunske vire in davčne spodbude za tuje producente, ki bi snemali v Sloveniji, a tudi spreminja že uveljavljene dobre rešitve.

Predvsem pa moti neprepričljiva argumentacija. Zakona ni bilo potrebno sprejemati zaradi »upoštevanje celotne kinematografske verige«, kot poudarjajo na Ministrstvu za kulturo (MzK), ker je dodana le sekcija, ki določa opredelitve primernosti vsebin za otroke. Novo je tudi poglavje o »finančnih spodbudah«, ki pa bi bolj sodilo v posebni ali fiskalni zakon. Vse drugo je bilo zajeto že v zakonu o SFC in Sklepu o ustanovitvi Vibe. Se pa »celovitost« lepo sliši ... »Nekontinuirano proizvodnjo nacionalnega programa« naj bi povzročal sedanji zakon o SFC, kar je slišati skoraj perverzno. Za zastoj so dokazljivo krive neposrečene kadrovske poteze po uveljavitvi zakona in drastično zmanjšanje sredstev za delovanje SFC.

Na tiskovni konferenci ob predstavitvi zakona je minister potrdil, da so šli v pripravo novega zakona brez analize sedanjega stanja, le na osnovi razprav o Nacionalnem programu za kulturo (NPK). Če bi analitično ugotovili, kaj je v sedanji ureditvi pomanjkljivo, bi vedeli, kaj popraviti. V pomoč bi jim lahko bile Smernice razvoja slovenske kinematografije, ki jih je ob udeležbi širokega kroga poznavalcev pripravila Filmska iniciativa, a odziva kljub ponujenemu sodelovanju ni bilo.

Že zdavnaj bi morali tudi popraviti omejitve, ki jih je prinesel Zakon za uravnoteženje javnih financ (ZUJF), kot sta omejitve financiranja za materialne stroške in kritje plač samo trem zaposlenim. Namesto da

bi nova uprava MzK to naredila takoj, se je čakalo na nov zakon. In se bo še, kajti v proračunu za 2014 ni denarja za delovanje SFC že brez dodatnih zakonskih zadolžitev. Analiza bi pokazala preprosto dejstvo, da celovitost SFC ni mogla do izraza, ker so mu vzeli za to predvidena in potrebna sredstva. Ob sprejemanju zakona je bilo zaradi dodanih aktivnostih filmske vzgoje in trženja lokacij predvideno, da bi bil proračun SFC 7,2 milijona € oz. skupaj z AV-skladom 8,5 milijona €. Sedaj zaposleni namreč ne morejo obvladovati dodatnih področij. Še več, MzK ni sposobno zagotoviti sredstev za film v višini vsaj 4,4 % sredstev za kulturo, kolikor jih je že bilo v preteklosti. Lani in letos je tega komaj okoli 3 %. Da bodo omejitve ZUJF-a odpravljene konec leta 2013, je že junija lani obljubljal minister Grilc, vendar smo ga že takrat opozorili, da bo še to prepozno.

Osnove izvenproračunskih virov za AV-dejavnost

Namesto tega se je MzK odločil vse staviti na nove izvenproračunske vire – a to poglavje vsebuje že aktualni zakon (čep prav pomanjkljivo) z določili obveznosti komercialnih televizij. Prav tako se je ekonomsko nepopolna dikcija zapisala glede obveznosti RTV Slovenija. Zakon ni definiral natančno, da mora RTV vsako leto porabiti ali pa izločiti denar (ki se potem lahko porablja dlje časa) v višini 2 % od prihodkov iz RTV-prispevka. Tako je opredelitev takšna, da zadostuje, da RTV v letu, pa čeprav zadnji dan, razpiše natečaj za projekte. Vendar je ostala dikcija enaka tudi v osnutku za SLAVC. Sicer pa ostaja obveza RTV pri 2 % namesto v NPK predvidenih 4 % prispevka. Da bi bilo to absolutno preveč, smo opozarjali že ob sprejemanju NPK.

Na novo so definirane obveznosti za komercialne televizije in dodane parafiskalne dajatve (»prispevki«). To bo seveda vroča tema, o kateri pa smo v *Ekranu* že pisali. V interesu filmskih delavcev vsekakor je, da bi MzK v svojih prizadevanjih uspelo, naspro-

tovanja pa je pričakovati pri predvidenih zavezancih za »prispevek«. Nujno bi bilo treba najprej opredeliti potrebni končni znesek za film, potem pa bi se ministrstvo »odvezalo« zagotovitve tega denarja za del sredstev, ki se bodo za film pridobila iz dodatnih virov. Kvantifikacij, koliko denarja bo SLAVC pridobil iz »prispevka«, v obrazložitvah osnutka zakona ni. Iz javnih evidenc je moč dobiti le podatke za TV-postaje. Višina njihovih prihodkov je okoli 60 milijonov, torej bi SLAVC iz tega naslova dobil letno okoli 1,2 milijona €. Tu je pomembna razlika, da je to sedaj njegov prihodek, kar je novost, saj je doslej veljalo, da so bile TV-postaje dolžne nameniti denar producentom za projekte, ki bi jih same izbrale. Na novo so prikazovalci obremenjeni z 1 % od prihodkov od prodanih vstopnic, z 0,5 % od prihodkov distributerji, podjetja z 0,8 % od storitev, ki omogočajo prenos TV- in AV-signalov, ter 2 % od skupnih prihodkov podjetij, ki tržijo oglasni prostor v programih tujih izdajateljev za namen oddajanja na ozemlju Slovenije.

Novosti in spremembe, ki jih prinaša SLAVC

Ena ključnih sprememb, ki pa je ni v obrazložitvi in je niso omenili na tiskovki, je, da se ponovno spreminja delovanje javne agencije. Iz sistema, ko je bila podpora za realizacijo producentom subvencija, se vračamo nazaj v čase Filmskega sklada (FS), kjer je bila to investicija, ki so jo za FS izvedli producenti. Pravzaprav je dikcija nejasna. Lahko bi se razumelo, da naj bi se po preteku enega leta od pričetka tržne distribucije pričel ugotavljati »presežek«, ki bi se delil glede na finančne deleže. Torej je možno, da bi zaslužek v 365 dneh od prvega predvajanja celo v celoti pustili producentom, potem bi pa šel zaslužek v recimo 80 % deležu SLAVC-u. To pomeni popolno demotivacijo producentov za distribucijo po prvem letu. Ob tem, da so zneski že tako majhni, da že pisanje letnih poročil pomeni več dela kot koristi. Zaradi zakonske nejasnosti morda vseeno obstaja možnost, da tudi prihodki v prvem letu, na osnovi poročila, podležejo delitvi med producentom in SLAVC.

Tudi direktor ne bo več nosilec oblikovanja nacionalnega programa, ampak strokovne komisije, ki bodo točkovale prijavljene projekte. Pravzaprav ne v celoti. 30 % ocene bo namreč podal »pristojni uslužbenec

SLAVC« za reference prijavitelja, glavnih avtorjev projekta, finančni in terminski načrt, zagotavljanje evropskih in koprodukcij-skih sredstev. Vse seveda na osnovi jasnih kvantifikacij, kot si zamišlja MzK. Vemo pa, da je to nemogoče izvesti le z zanašanjem na kvantifikacije, saj vsega ni moč spraviti v logično povezane številke. No, ko bodo komisije podelile svojih 70 % ocene in bo to direktor seštel z oceno »strokovnega uslužbenca«, bo imel možnost odločitve. Ne kako oblikovati nacionalni program, ampak ali bi na osnovi seštevka komisijam poslal vloge v ponovno presojo skupaj z razlogi, zakaj predlaga spremembo ocene, kajti tudi komisija ne sme oblikovati programa, ker ima le pravico ocenjevanja posameznih osnov, ki dajo seštevek ocene komisije. Ali bo komisija upoštevala argumente direktorja, je povsem v pristojnosti komisije. Dikcija je taka, da sedaj nihče ne sestavlja nacionalnega letnega programa. Posebno, ker je komisij več za različne projekte. Cinična je opredelitev, da direktorju ni potrebno upoštevati predloga strokovnih komisij v finančnem delu, kar pa sploh ni predmet ocenjevanja komisij. Kako se lahko le ob uporabi kriterijev za ocenjevanje posameznega projekta sestavi žanrsko, generacijsko in drugače zanimiv in finančno usklajen program? Seveda pa bo moral SFC oz. SLAVC bistveno bolj razdelati ocenjevalne kriterije. Ne z enačjem, ampak z dikcijo, ki omogoča logično upoštevanje več dejstev. Ocena pa mora biti argumentirana in zdržati presojo pritožbenega organa (MzK).

MzK kot novost ponuja tudi sistem samodejnega financiranja. Sliši se zanimivo, vendar nas veliko meni, da je veliko boljša kot v zakonu opredeljena meja 70.000 gledalcev sedanja opredelitev, ko uspeh zadnjih filmov prinese dodatne točke tako režiserju kot producentu. Vsi z veliko gledanostjo so od *Petelinjega zajtrka* naprej dobili nove projekte, tako da je sprememba nepotrebna. S tem bi se izognili tudi zapletu, če bi se v istem letu prijavilo za ta omejena sredstva več projektov.

Kaj je še pomembno

Žal je problem tudi v ekonomsko finančni terminologiji. Za producente je še vedno neugodno vztrajanje pri priznanih stroških le v primeru, če so izdatki tudi plačani. Obstajajo namreč stroški, ki nimajo v ozadju finančnega izdatka v istem obdobju (uporaba

Analiza bi pokazala preprosto dejstvo, da celovitost SFC ni mogla do izraza, ker so mu vzeli za to predvidena in potrebna sredstva.

lastnih prostorov, opreme – amortizacija) ali pa njihovo dokazovanje ni smiselno (priznavanje kilometrine ne glede na status avtorja). Tudi o vsaj minimalnem samodejnem priznavanju stroškov administracije (*production fee*), ki ga predvideva večina evropskih programov sofinanciranja, bodo producenti še vedno le sanjali.

Nerazumno se vztraja tudi pri formuli za opredelitev »nizkoprorračunskega filma«. Matematično dokazljivo se bo ta vsako leto zmanjševala. Opredelitev pa je pomembna, ker je od njene višina odvisna dopustna višina sofinanciranja. Velika boljša je bila dikcija, ki so jo imeli zadnji SPP, namreč da je to vsak film, katerega predračunska vrednost ne presega 30.000 € na minuto.

Povsem nepotrebno zakon tudi opredeljuje, da je lahko sofinanciranega največ 80 % prijavljenega proračuna (denarna sredstva in neodplačne storitve Viba filma). V obrazložitvah je zapisano, da je to v nekaterih izjemnih primerih celo 100 %, to namreč dopuščajo nove smernice Evropske komisije. Kar je mogoče zagotovo bolj operativno opredeliti v srednjeročni strategiji ali letnih programih, ki jih itak potrjuje vlada na predlog MzK.

Uvajajo in povišujejo se tudi kazni za tiste, ki ne bodo zagotovili plačila prispevkov po obračunih svojih prihodkov in za RTV. Zakaj že sedaj ni bil kaznovan nihče, ni jasno. V bodoče pa bodo ključne predvsem pravilne opredelitve, ki bodo prestale ustavno presojo.

Viba se bo pridružila SFC in nastal bo SLAVC

Kaj so slabosti in kaj koristi ideje združitve Vibe in SFC? Minister združitve opravičuje, da se direktorja dve leti nista pogovarjala. Si morete misliti, direktorja javnih ustanov v okviru istega ministrstva? In to naj bi bil argument za združitve! Kaj pa sinigijski učinki? SFC in Viba film imata povsem različne dejavnosti, skupno jima je lahko le tajništvo in računovodstvo, a glede na obseg poslovanja obeh organizacij resnega prihranka ne bo.

Vidim pa veliko slabosti. Direktor Vibe bi moral biti drug profil človeka kot direktor

SFC. Predlagateljji ponujajo rešitev z dvema pomočnikoma s treh potencialnih področij: programskega vodenja (le kaj bi lahko to bilo?), poslovnega vodenja (česa?) ali pa kar kompletnega vodenja Vibe. Če si bo direktor izbral programskega pomočnika in pomočnika vodje Vibe, s čim se bo sploh še ukvarjal? S pravno in finančno službo? Ali pa bo direktor imel pomočnika za program in poslovne zadeve, da se bo lahko v miru posvetil vodenju Viba filma. Skratka, shizofrena situacija, ki bo vir konfliktov. Pa tudi prihranka ne bo, saj se bo le formalno še eno dobro plačano mesto več.

Viba bi morala postati učinkovito vodena organizacija, ki bo vse kapacitete maksimalno izkoriščala. Najprej za podporo nacionalnemu programu, vse presežne kapacitete pa na trgu. Ustvarjene prihodke bi morala nameniti za ohranjanje kvalitete kapacitet, kjer je to smotno, sicer pa za podporo slovenskemu filmu. Najdemo pa v končnih določbah zanimivo določilo, da se z uveljavitvijo zakona SFC le preimenuje (torej ne ustanavlja na novo!), s 1. 7. 2014 pa se mu pridruži Viba film. Kljub temu se zdi ministru potrebno takoj zamenjati direktorja in vse organe. Glede na izrečene besede odgovornih na MzK bi lahko pomislili, da je to pravi razlog, da se je minister odločil za združitve ustanov, ki sta doslej brez problema delovali vsaka na svojem področju.

Skratka, nisem pristaš ne združitve ne novega zakona. V nesporno kritični situaciji ni razumno spreminjati vsega, ampak le tisto, kar je moč obvladljivo izvajati. Kaj pomenijo take spremembe, smo videli ob transformaciji FS v SFC. Škoda bi bila še veliko večja, če ne bi tedaj predvideli težav in z rebalansom že po razpisu 2010 zagotovili izvajanje projektov v 2012 in 2013. **Od formalne ustanovitve SFC januarja 2011 pa do prvih izplačil po njegovih razpisih avgusta leta 2012 je tako preteklo leto in pol! Kdaj bo prvi naslednji razpis za filme in AV-projekte, če se bo vztrajalo pri tej »revoluciji«?** In kdaj bodo ti projekti dobili prvi denar?

Bojim se, da so vsa opozorila zapravljanje časa, kajti nekateri vedo očitno vse, drugi pa nekaj nergamo. In karavana gre dalje!

Množično financiranje in neodvisni film

Andraž Jerič



Blue Ruin

Leto 2013 ni bilo brez razloga označeno kot leto množičnega financiranja (*crowdfunding*): po nekaterih ocenah je z več kot petimi milijardami zbranih dolarjev na raznih spletnih platformah zlahka prehitelo leto 2012 (2,7 milijarde dolarjev), v katerem so sicer pri Forbesu že napovedovali takšne uspehe. Preteklo leto je sam koncept množičnega financiranja tudi dokončno stopil pod žaromete in postal prepoznan kot legitimna opcija zbiranja zagonskih sredstev, brez pozornosti pa ni ostal niti v Sloveniji, kjer smo s projekti vseh vrst doslej zbrali že okoli dva milijona dolarjev. Brez skrbi lahko torej ocenimo, da bo leto 2014 tista prelomnica, ko bo množično financiranje dokončno stopilo v polje *mainstreama*; čeprav je bilo tako zaradi priljubljenosti določenih platform, posebej Kickstarterja, videti, da je tak način

financiranja namenjen le določenim panogam (recimo produktnemu oblikovanju), vse več indikatorjev kaže, da je množično financiranje brez težav uspešno na praktično nešteto poljih človeškega ustvarjanja in bivanja nasploh. Eno izmed področij, ki je v tem pogledu preteklo leto izredno zaznamovalo, je zagotovo tudi film, ki je prav s pomočjo množičnega financiranja dosegel nekaj izjemnih uspehov. A vsaka prednost vedno pride tudi s svojim naborom težav, na katere velja biti pozoren.

Poleg industrijskega oblikovanja, založništva in računalniških iger je na Kickstarterju, brez dvoma najuspešnejši svetovni platformi množičnega financiranja, v preteklem letu izredno uspeval tudi film. Projekti, povezani s filmom, so se tam sicer pojavljali že prej, a vse do nedavnega niti z preveč velikimi

aspiracijami in niti glasnim pompom. Potrebno je razumeti, da je minimalna sredstva, potrebna za produkcijo »legitimnih« celovečernih filmov, torej vsaj nekaj milijonov dolarjev, na kakršenkoli način vedno težko zbrati. Takšnega podviga se je prav zato lotevalo majhno število ljudi, projekti, povezani s filmom, pa so sredstva načeloma zbirali le za določene faze produkcije: od plačila prehrane in potnih stroškov osnovne ekipe do honorarjev prepoznavnih igralskih imen in kritja postproduksijskih in distribucijskih stroškov. Producenti so tako nastopali z že izdelano finančno konstrukcijo in s celo že popolnoma končanimi filmi, kar se v končni fazi pravzaprav ne razlikuje dosti od klasičnih metod zbiranja produkcijskih sredstev. Financiranje celotnih filmskih produkcij je sicer obstajalo, a v zelo majhnem obsegu in

za proračune, ki bolj spominjajo na podpovprečne slovenske kot pa »indie« ameriške. Kljub takšni rezerviranosti do celovitih oz. celostnih projektov je bilo prav preteklo leto z vidika množičnega financiranja za filme izredno prelomno: kar deset odstotkov filmov, sprejetih na festival Sundance, je vsaj del sredstev zbralo na Kickstarterju ali podobnih platformah, mnogi med njimi pa so tam pobirali tudi nagrade. V Cannesu je nagrado FIPRESCI pobral film *Blue Ruin* (2013, Jeremy Saulnier), ki je na ta način zbral 37.828 \$, oskarja za kratkometražni film pa je lani prejel film *Inocente* (2012, Sean Fine, Andrea Nix), ki je tako zbral 52.527 \$. *The Square* (Al midan, 2013, Jehane Noujaim), dokumentarec o egiptovskih protestih (126.020 zbranih \$), ki je že prejel nagrado občinstva na lanskem festivalu Sundance, pa je bil do zadnjega med letošnjimi favoriti za oskarja za celovečerni dokumentarec. Preskok iz zatišja domačih garaž in študentskih klopi posnetih filmov v ospredje svetovne kinematografske produkcije je torej očiten. Kako pa je do povečanja pozornosti tako akademske kot splošne javnosti sploh prišlo?

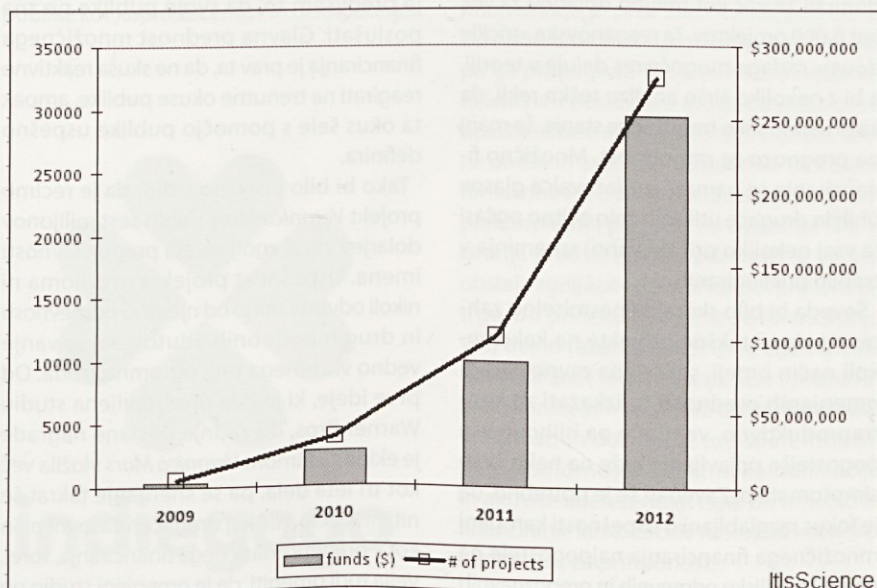
Množično financiranje kot alternativa drugim načinom zbiranja sredstev ni nič novega, niti to ni strogo vezano na svetovni splet. Financiranje z donacijami se pojavlja v vseh sferah, v katerih je opazen vpliv močne skupnosti, ki je za svoje cilje pripravljena prispevati tako moralno kot finančno (crowdsourcing, na nek način nadpomenka crowdfundinga, pokriva participatornost v vseh možnih oblikah, od doniranja denarja

do svojega prostega časa, socialnega kapitala in drugih vrednostnih dobrin). Za takšno bi recimo lahko označili že kampanjo za zagon časopisne hiše New York World, s katero je Joseph Pulitzer ob koncu 19. stoletja v le nekaj mesecih zbral 100.000 dolarjev. Za bolj domačen primer lahko pogledamo v leto 1999, ko je David Fincher za svoj prvenec *Pi* od svojih sorodnikov in prijateljev večino svojega 60.000-dolarskega proračuna zbral v obliki 100-dolarskih donacij. Praksa torej niti približno ni vezana zgolj na digitalni svet, je pa s pojavom spleta pridobila na dostopnosti. Glavni atribut množičnega financiranja je namreč aktivacija ljudstva, ki je v končni fazi vedno tudi tvoja ciljna publika oz. končna stranka, ta distanca

pa je prav z nastopom interneta naenkrat postala izjemno zanemarljiva. Dandanes je aktivacija večjega števila ljudi izredno lahka, dokler jim komuniciraš pravo sporočilo. Na področju filma je to sporočilo gotovo vezano na nedostopnost in odtujenost studijskega sistema in nasploh rezerviranost in izključevalnost, ki bi navadnim smrtnikom onemogočali vstop v svet filma. Povečana transparentnost uspešno ustvarja vtis, da so podporniki aktivno udeleženi v proces ustvarjanja filma in skupaj z ustvarjalci žanjejo sadove uspeha – seveda zgolj moralno, saj vsaj v trenutni obliki takšnih kampanj nastopajo zgolj kot donatorji, ne pa dejanski solastniki produkcijskih sredstev in udeleženci pri delitvi dobička. Kljub temu vse kaže, da je prav obrat ekonomskega razmerja ponudba-povpraševanje več kot dovolj za uspešno zgodbo; filmski gledalci svojega okusa ne izražajo več le z nakupom kino vstopnic in DVD-ploščkov, ampak za približno isto ceno svojo podporo izkazujejo že vnaprej, dolgo pred tem, ko naj bi film sploh krenil v distribucijo. Publika je z množičnim financiranjem tako dobila prepoznaven kanal, preko katerega lahko komunicira, kaj je pripravljena podpirati in posledično tudi gledati, kar je izrednega pomena tudi za filmske ustvarjalce.

Če se vrnemo na začetek, se je prav opisani fenomen seveda začel najočitneje realizirati z vključevanjem velikih imen in naslovov: že v marcu lahko pričakujemo fokus na enega najuspešnejših Kickstarter projektov vseh časov sploh, celovečerni film *Veronica Mars* (2014, Rob Thomas). V prvi vrsti je pritegnil ogromno število oboževalcev te po mne-

KICKSTARTER



Kickstarter: letni promet. Vir: ItIsScience



Wish I Was Here

nju mnogih povsem prehitro zaključene istoimenske televizijske serije (2004–2007), kar je bilo odločilnega pomena. Izkazalo se je namreč, da obstaja izjemno močna kolektivna želja po zaključku zgodbe in da je celovečerni film popolna rešitev te težave. Če govorimo o *crowdfunding*u kot demokratizaciji financiranja, ta projekt modelu popolnoma ustreza: oboževalci so konkretizirali svoje zahteve in s svojimi dolarji izglasovali nekaj, kar so več kot očitno potrebovali in pogrešali. Kadar ta proces ni tako konkretno izoblikovan, kaj hitro nastopijo težave. Že kak mesec kasneje je na Kickstarterju tako nastopil Zach Braff, zvezdnik serije *Mladi zdravniki* (*Scrubs*, 2001–2010) in režiser indie uspešnice *Stanje zamaknjenosti* (*Garden State*, 2004). S pomočjo množičnega financiranja je želel zaobiti studijski mehanizem, ki mu je sicer pod določenimi pogoji že zagotovil sredstva za produkcijo njegovega naslednjega filma *Wish I Was Here* (2014), in si tako omogočiti več ustvarjalne svobode brez vezave na omejitve studiev. Projekt je bil z dobrimi tremi milijoni sredstev sicer uspešno zaključen, a je splošna publika na kampanjo vseeno reagirala izrazito negativno, češ da je kampanja zgolj PR-orodje in spretna manipulacija, ki bolj kot financiranju služi marketinški izpostavljenosti, oboje pa dobiva prav na račun drugih tako sredstev kot prepoznavnosti bolj potrebnih res neodvisnih projektov. To mnenje je s svojim novim projektom zacementiral še Spike Lee, ki dejstva, da financ s strani Kickstarter kampanje niti ne potrebuje zares, sploh ni skrival. Njegova kampanja je med rednimi obiskovalci te spletne strani izzvala toliko

odzivov, da je Kickstarter nanje odgovoril z uradno izjavo na svojem blogu, v kateri pojasnjuje, da se večja medijska odmevnost nekaterih specifičnih projektov dolgoročno odraža v večji prepoznavnosti njihove celotne blagovne znamke in posledično tudi vseh manjših projektov, ki se na njihovem spletnem mestu pojavijo. Matematična analiza, ki jo v tej objavi predstavijo, seveda drži – medijsko odmevni projekti zagotovo privabijo tudi nove podpornike, ki o množičnem financiranju do tedaj niso vedeli nič ali pa Kickstarterja sploh niso poznali. Skoraj polovica podpornikov Spike Leeja je tako na Kickstarterju donirala prvič, *Veronica Mars* in Zach Braff pa sta na spletno stran pripeljala še na tisoče novih podpornikov, ki so odtlej donirali že več kot milijon dolarjev za več kot 6.000 projektov. Ta reaganovska »trickle down« razlaga mogoče res deluje v teoriji, a bi z nekoliko širšo analizo težko rekli, da kaže realno sliko trenutnega stanja, še manj pa prognozo za prihodnost. Množično financiranje se namreč iz ojačevalca glasov tihih in drugače utišanih zelo očitno počasi (a vsaj nekoliko pričakovano) spreminja v trobilo privilegiranih.

Seveda bi bilo skorajda nesmiselno zahtevati, da se takšne projekte na kakršenkoli način omeji, saj se zna ravno zaradi omenjenih prednosti to izkazati za kontraproduktivno, vendarle pa njihovo vse pogostejše pojavljanje kaže na neko širšo simptomatiko. Zavedati se je potrebno, da je fokus razglabljanj o uspešnosti kampanj množičnega financiranja najpogostejše na najbolj medijsko odmevnih in prepoznavnih zgodbah o uspehu, ki ne prikažejo popolne

slike in so večinoma izjeme, prav tako pa odžirajo prostor tudi temeljitejšim debatom o vlogi in prihodnosti Kickstarterja, Indiego in podobnih platform. Z enačenjem uspeha in dosega množičnega financiranja zgolj z najuspešnejšimi kampanjami se odklikamo od poglobljenejše debate o pomenu množičnega financiranja v sodobnem ekonomskem okolju in njegovi vlogi kot alternativni klasičnim modelom. Kot disruptivni poslovni model je recimo že precej močno zamajal temelje na področju financiranja tehnoloških startupov, kjer ponekod že nadomešča principe t. i. »seed fundinga« in angelskega kapitala, ki seveda niso donatorski, ampak v zameno za svoje investicije načeloma vedno prejmejo tudi delež podjetja. Tudi množično financiranje se v tem smislu prilagaja, saj so se v preteklem letu že pojavile nekatere platforme, kjer lahko uporabnik vложи v delež podjetja (»equity crowdfunding«), kar utegne dolgoročno morda postati veljavna opcija tudi za filmske projekte. V vsakem primeru zna filozofija množičnega financiranja dodobra zamajati temelje klasične holivudske ekonomije, a to ji bo uspelo le z dobršno mero previdnosti. Kot pri vseh drugih oblikah t. i. »sharing« ekonomij se bo potrebno zavedati svojih najmočnejših atributov in prednosti, ne pa jih samodejno inkorporirati v že obstoječe ekonomske sisteme. Pomembno je oblikovati sporočilo, da Kickstarter in podobni omogočajo genezo filmov, kakršnih Holivud ne zna prodajati – najpogostejše zato, ker takšnih ali drugačnih filmov preprosto ne zna tržiti, vzrok česar je predvsem to, da svoje publike ne zna poslušati. Glavna prednost množičnega financiranja je prav ta, da ne skuša reaktivno reagirati na trenutne okuse publike, ampak ta okus šele s pomočjo publike uspešno definira.

Tako bi bilo površno trditi, da je recimo projekt *Veronica Mars* slabih šest milijonov dolarjev zbral zgolj zaradi prepoznavnosti imena. Uspešnost projekta praviloma ni nikoli odvisna samo od njegove odmevnosti in drugih podobnih adutov, saj je vanje vedno vložena tudi ogromno truda. Od prve ideje, ki je bila predstavljena studiu Warner Bros, do zadnje poslane nagrade je ekipa za filmom *Veronica Mars* vložila več kot tri leta dela, pa se snemanje takrat še niti ni začelo. Nič kaj drugačen časovni plan kot v primerih klasičnega financiranja, torej. Velja tudi omeniti, da je omenjeni studio po zaključku kampanje zbrano višino sredstev

še podvojil, film pa je zdaj že končan in v kinematografe prihaja 14. marca. To hkrati kaže na dejstvo, da je metoda množičnega financiranja kljub svoji pozi alternative še vedno združljiva s klasičnimi postopki zagotavljanja filmskega financiranja, sploh z vidika trženja. Ker je etos množičnega financiranja torej participatorjen, služi tudi kot izvrsten indikator splošnega interesa ali celo navdušenja splošne publike, hkrati pa precej uspešno določa, kdo so potencialno najbolj aktivirani člani ciljne publike in kako vsebino posebej njim še dodatno prilagoditi. Množično financiranje torej vsem ustvarjalnim projektom omogoča tudi to, da se glede na reakcijo svoje publike tekom trajanja kampanje še dodatno prilagodijo in svojih napak ne plačujejo šele kasneje z npr. nižjim številom kupljenih kino vstopnic. Množično financiranje je v prvi vrsti torej vedno tudi testiranje trga in hkratno prilagajanje nanj, s predhodnim testiranjem odziva publike (»early adopters«) pa lahko avtorji že vnaprej predvidijo, kaj bi bilo pri filmu mogoče potrebno spremeniti in kakšne odzive nanj lahko pričakujejo. Prav ob koncu leta je valove socialnih omrežij tako na primer zasitil Kickstarter projekt *Kung Fury* (2014, David Sandberg), ki je z mešanjem filmskih klišejev 80. let, kung-fu pretepaških filmov in analogne videoestetike na kratko povzel vse, kar ima internet za sveto, in posledično požel velike uspehe. Čeprav niso dosegli milijonskega zneska, ki bi jim samodejno zagotovil snemanje celovečerca, so poželi dovolj zanimanja tako publike kot koproducentov in distributerjev

in za zdaj vse kaže, da bo film konec koncev z zagotovljeno publiko le ugledal luč sveta. Širše gledano je vodenje kampanje množičnega financiranja vsekakor tvegano početje; v večini primerov ob nedoseženem cilju avtor ob koncu kampanje ostane brez zbranega denarja, čeprav je v samo kampanjo vložil ogromno lastnega časa in sredstev. Nekatere platforme (Indiegogo) sicer omogočajo, da denar obdržite, kljub temu da vnaprej določeni cilj ni bil dosežen, a to pogosto še dodatno obremeni nosilca projekta, saj mora ta projekt vseeno realizirati, a z manj denarja, kot je prvotno načrtoval. Poleg pravne odgovornosti vsak projekt nosi tudi določeno mero moralne; kot omenjeno vsaka uspešna kampanja temelji na izrazito aktivirani publiko, ki bo zaradi lastne vključenosti v projekt budno spremljala vsak korak produkcije, zato mora biti avtor proaktiven ves čas. Za razliko od klasične ekonomije, kjer je producent za svoje delo odgovoren zgolj finančnim investitorjem, zdaj odgovarja več tisočim podpornikom, ki so hkrati financerji in ciljna publika, ki končnega izdelka sploh še ni videla. Z vidika klasičnega kapitalizma so implikacije uvažanja množičnega financiranja pomembne tudi v širšem pogledu; tako se v obdobju recesije, ki jo zaznamujejo konkretni rezi v proračune kulturnih sektorjev, odgovornost zanje z nekakšnim vzbujanjem občutka krivde prelaga neposredno na državljane, ki poleg plačevanja davkov še vedno čutijo odgovornost za podporo umetnikov in kulture nasploh. Razumevanje množičnega financiranja je prav zato nujno potrebno osredotočiti okoli njegovih prednosti, ne pa ga propagirati kot alternativo neoliberalističnim poslovnim modelom, dokler se neoliberalističnih idej prostega trga povsem ne otrese in začne kot alternativa tudi zares funkcionirati. Dokler ponudba, ki jo avtorji preko spletnih platform množičnega financiranja predstavljajo, v prvi vrsti še vedno obstaja zgolj kot odgovor na povpraševanje trga, bo princip množičnega financiranja vsaj delno razumljen kot le še eden izmed novih kanalov redistribucije. Šele s priznavanjem konkretnih prednosti takšne izmenjave vrednostnih dobrin, tj. transparentnosti, participatornosti, direktne komunikacije in aktivne udeležенosti trga, bo množično financiranje lahko začelo nastopati kot resna alternativa za prihodnost.

Če se vrnemo na konkretnije probleme: poleg vseh zgoraj omenjenih je ena glavnih

ovir pri razmišljanju o vzpostavitvi podobnih filmskih kampanj v Sloveniji zagotovo tudi jezik. Slovenski filmarji bi se za opaznejši uspeh na spletnih platformah množičnega financiranja morali nujno domisliti inovativnih marketinških idej, ki bi presecale jezikovno bariero, ali pa razmišljati zgolj o nabiranju sredstev znotraj meja domovine. Slednje se zdi še skoraj bolj nemogoča pozicija, saj dvomilijonska publika zagotovo ni dovoljšna kritična masa za zagotovitev kakršnekoli konkretnejše vsote sredstev, zato bi tak koncept lahko služil le kot dodatna podpora že sicer zbranim sredstvom. Na tej točki se seveda postavlja vprašanje, v kolikšni meri takšni podvigi služijo kot potuha javnim servisom, ki jih kot davkoplačevalci že plačujemo. V ZDA, kjer je to vprašanje na področju filma sicer brezpredmetno, se je uspešno množično financiranje projektov, vezanih na dogajanje v lokalnih skupnostih in mestnih četrtih (javni parki, otroška igrišča ipd.), že odražalo v ohromitvi ali ukinitvi agencij, odgovornih za financiranje teh področij. Precej kontraintuitivno, a če denar očitno uspešno prihaja od drugod, postaja potreba po ohranjanju takšnih javnih servisov vedno manjša. Še posebej v Sloveniji, kjer je virov financiranja izredno malo, zna postati ta dilema še posebej pereča; filme, ki za produkcijo ne potrebujejo veliko sredstev, se utegne kaj kmalu spodbujati, da namesto pisanja prijav na razpise Slovenskega filmskega centra poskušajo s sestavljanjem Kickstarter kampanj. Kar precej domačih filmarjev o tem seveda že razmišlja, a takšen odmik od institucionalizirane filmske produkcije zna SFC še bolj odtujiti od ljudi, zaradi katerih naj bi pravzaprav sploh obstajal.

V prihodnosti bi bilo torej potrebno resno razmisliti, komu ali čemu služi kanaliziranje javnih financ v perspektivne filmske projekte in koliko so za zagotovitev financ ti projekti zadolženi sami. Kakšna naj bi torej bila vloga kampanj množičnega financiranja v domačem filmskem prostoru? Zagotovo lahko zaradi svoje odprtosti tak pristop služi tako kot način promocije slovenske filmske produkcije v tujini kot tudi aktivacija občinstva doma, kar je zagotovo zanimiva točka za premislek ob preoblikovanju SFC v Slovenski avdiovizualni center (SLAVC) – v nobenem od teh primerov pa množično financiranje ne bo zadostovalo samo po sebi. Kot kaže, bo (kot ponavadi) potreben angažma tako avtorjev kot tudi oblastnikov. Dialog med njimi je že predolgo več kot potreben.



indiegogo



Golo kosilo

50 filmskih adaptacij literarnih del, ki so zaznamovale zgodovino svetovnega filma

Matevž Rudolf

V *Ekranu* november-december 2013 smo članek o Vojnovičevem filmu *Čefurji raus!* naslovili s frazo »Knjiga je bla bolša« in skušali ovrednotiti (ne)izkoriščanje umetniških praks, ki jih ponuja interakcija književnosti in filma. Filmska umetnost je vseskozi bila in bo tesno povezana s književnostjo v vseh pojavnih oblikah (adaptacije romanov, epov, dram, kratkih zgodb in celo poezije), zakonski stan med filmom in literaturo pa je bil nenehno predmet polemik.

Ob prvih metrih posnetega celuloida so se ustvarjalci trdno opirali na literaturo in sodobne pisatelje, saj je konec 19. stoletja veljalo splošno mnenje, da je film zgolj sredstvo za vizualni prikaz literarnih zgodb in gledaliških predstav. Že takrat je vzklikl stereotip, da je literatura pogojena z besedo, film pa s sliko, a se je kmalu izkazalo, da je stvar kompleksnejša. Ob mednapisih v nemih filmih recimo kar naenkrat ne velja pregovor, da slika pove več kot tisoč besed, temveč nasprotno. Ker filmi v zgodnjem nemem obdobju večinoma niso bili daljši od enega koluta (približno 15 minut posnetega materiala), so prve adaptacije literarnih del, kot na primer *Čarovnik iz Oza* (The Wonderful Wizard of Oz, 1910, Otis Turner, po povesti L. Franka Bauma), dale večji poudarek posameznim prizorom, saj se je predpostavljalo, da je bil gledalec pred ogledom filma že dobro seznanjen z zgodbo. Zato se je tovrstnih adaptacij kasneje prijel naziv filmski haikuji.

Ko se je vzpostavil klasični pripovedni filmski slog in so po književnih delih začeli snemati celovečerce, se je pojavil nov stereotip: »Knjiga je vselej boljša od filma«. Trditev temelji na konceptu zvestobe in ugotavlja odmike filmske različice od izvirnika, pri čemer so predlogam skoraj vedno

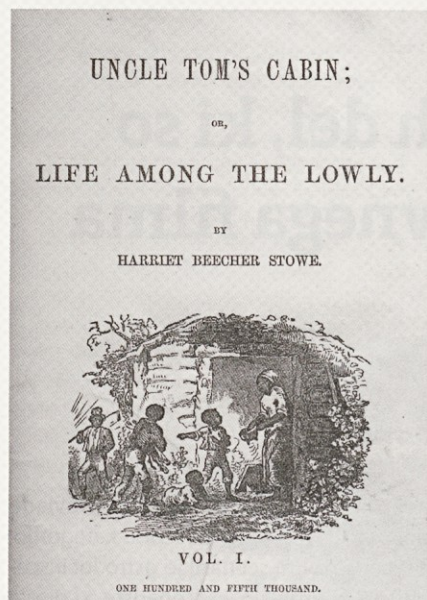
pripisovali večjo umetniško vrednost kot filmskim adaptacijam, češ da je tudi v splošnem literatura bolj abstraktna, film pa bolj konkreten in s tem sam po sebi manj vreden od literature. Če pa je kakšnemu režiserju uspelo posneti dober film, ki je zasenčil literarni izvirnik, se je našel izgovor, da gre za t. i. svobodno adaptacijo, kjer je tekst režiserju služil zgolj kot navdih, saj se niti ni držal izvirne zgodbe. Zato se je za filmske adaptacije pogosto (na pol) v šali govorilo, da je z njimi kot z ljubicami. Če je adaptacija lepa, ni zvesta, če pa je zvesta, pa ni preveč privlačna. A vendarle: ali niso filmi, ki bi jih po nekaterih merilih mogli označiti za zveste adaptacije, lahko tudi – kot bomo pokazali v nadaljevanju – osupljivo inovativni? Tudi trditev, da je »romane z napakami« in »nepopolna« literarna dela lažje adaptirati kot pa umetniško zahtevnejša literarna dela, ne drži, kar dokazuje tale Kaliber s številnimi nagrajenimi romani (Nobelova in Pulitzerjeva nagrada, Booker itd.) in kanonskimi pisatelji, kot so Charles Dickens, Tennessee Williams, Boris Pasternak, William Shakespeare in drugi mojstri. Filmskih adaptacij se pač držijo številni neutemeljeni predsodki, dejstvo pa je, da ni nič lažje posneti film po literarnem delu kot po izvirnem scenariju – pomemben je zgolj in samo inovativen umetniški pristop avtorja.

William Costanzo v knjigi *Reading the Movies* (1992) ocenjuje, da je približno tretjina vseh filmov posnetih na podlagi romanov, če pa upoštevamo še ostale literarne forme in druga razmerja filma s književnostjo, delež zraste celo na dve tretjini. Vse od leta 1929, odkar podeljujejo oskarje, je izmed 86 filmov, ki so prejeli zlati kipec za najboljši film, kar 56 filmskih adaptacij (se pravi, da je 65 % najboljših oskarjevih filmov

adaptacij). Leta 1940 so zaradi prevlade adaptacij uvedli celo posebno kategorijo: oskar za izvirni scenarij je ostro ločil scenariste, ki prirejajo, in scenariste, ki pišejo izvirne scenarije. Podobno veljavo imajo adaptacije tudi na bolj »arty« festivalih: v Cannesu je med nagrajenimi filmi slaba polovica posneta po literarnih delih. Na lestvici desetih najboljših filmov po zaslužku v kinematografih v ZDA (ob upoštevanju inflacije) je kar sedem filmskih adaptacij, zato za producente priredba znanih literarnih del pomeni manjše poslovno tveganje kot snemanje po izvirnem scenariju.

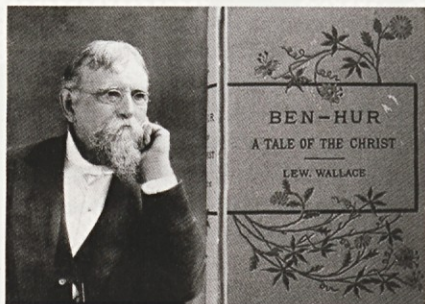
Filmska umetnost bi se precej drugače razvijala, če se skozi zgodovino ne bi naslanjala na književnost. Velja seveda tudi nasprotno. Nekatere knjige so očitno napisane s tendenco, da bi postale film, spet druge prevzemajo uspešne pripovedne postopke (montaža pripovedi, igranje s spreminjanjem gledišča posameznega pripovedovalca itd.), ki so se uveljavili v filmski naraciji. Zgodovine svetovnega filma si tako ne moremo predstavljati brez vseh navezav na književnost. Poiskali smo 50 filmskih adaptacij literarnih del, ki so tako ali drugače zaznamovale potek filmske zgodovine, tistih torej, kjer so se filmski ustvarjalci izkazali s svojo iznajdljivostjo in presenetili z umetniško vizijo. Sledili smo kronološkemu poteku in dodali tudi nekaj slovenskih filmov. Če boste kateri naslov pogrešili, bo to samo potrjevalo, kako vseprisotne so filmske adaptacije.

Avtor prispevka se zahvaljuje Gorazdu Trušnovcu in Zoranu Smiljaniću za številne predloge, namige in dopolnila za pričujoči Kaliber 50. Njuna pomoč pri pripravi prispevka je bila ključna.



1. Koča strica Toma (Uncle Tom's Cabin, 1903, Edwin S. Porter po romanu Harriet Beecher Stowe)

Protisuženjski roman, za katerega naj bi Lincoln govoril, da je bil eden od povodov za ameriško državljansko vojno, je izšel leta 1852 in kmalu postal svetovna uspešnica. Nekatere študije kažejo, da gre za drugo najbolj prepoznavno literarno delo (po Bibliji seveda). 12-minutni film je ena prvih adaptacij kakega romana, pri čemer je bil poseben izziv 150 strani spraviti na en sam kolut. Gledalci so jokali še ob vsaj osemnajstih kratkih, dolgometražnih in televizijskih adaptacijah, najzanimivejša pa je francosko-nemško-italijansko-jugoslovanska verzija *Onkel Toms Hütte* (1965, Géza Von Radványi), kjer govorijo nemško, strica Toma pa igra naš znanec iz Štiglicve *Doline miru* (1956), John Kitzmiller.



2. Ben-Hur (1907, Harry T. Morey, Sidney Olcott in Frank Rose po romanu Lewa Wallacea)

Bolj kot umetniška vrednost je pomemben

sodni proces ob premieri filma. Založnik je zaradi kršenja avtorskih pravic tožil producenta in ta je moral izplačati 25.000 dolarjev kazni. Vse odtlej so si producenti predhodno zagotovili avtorske pravice za adaptiranje. Tudi za verzijo Freda Nibla, ki je posnel epski spektakel leta 1925, in odmevno barvno adaptacijo Williama Wylerja iz leta 1959.



3. Rojstvo naroda (The Birth of a Nation, 1915, D. W. Griffith po romanu Thomasa F. Dixona Jr.)

Eden najbolj opevanih in zaničevanih filmov vseh časov se je oprl na rasistični roman o dogodkih pred ameriško državljansko vojno. Kljub spornosti je film obveljal za prototip klasike, Griffith pa za očeta pripovednega filma. Sergej Eisenstein je dve desetletji kasneje v teoretskih spisih ugotavljal, da se je Griffith glede osnovnih narativnih postopkov (križna montaža, dramaturgija ...) nedvomno zgledoval pri mojstru klasičnega romana – Charlesu Dickensu.



4. Nosferatu (Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, 1922, F.W. Murnau po romanu Brama Stokerja)

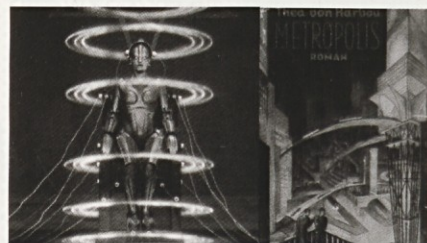
Čeprav to v odjavni špici ni zabeleženo, je imel na delo izrazit vpliv roman Drakula iz leta 1897. Film se je za las izognil sodnemu procesu zaradi kršenja avtorskih pravic (zato sprememba v naslovu oziroma imenu antagonista). Še večji vpliv na film pa je imel ekspresionizem, ki se je tedaj že uveljavil v drugih umetnostnih zvrsteh, predvsem v gledališču. Uporabljena so bila stilizirana prizorišča s čudno nagnjenimi

hišami, deformiranimi stopnišči, globokimi sencami, grotesknimi figurami in igralci, ki so namesto realistične igre izvajali sunkovite, stilizirane, skorajda plesne gibe. V isti koš spadata še *Dr. Mabuse, kockar* (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922, Fritz Lang po romanu Norberta Jacquesa) in Goethejev *Faust* (F. W. Murnau, 1926), da mnoštva vampirskih katur (glej Kaliber 50 v *Ekranu*, junij 2010) ne omenjamo.



5. Ogledalo s trojnimi obličjem (La glace à trois faces, 1927, Jean Epstein po kratki zgodbi Paula Moranda)

Epstein je s pomočjo Paula Moranda in francoskega impresionizma pokazal, da lahko film uspešno prikazuje tudi duševna stanja junakov, in zavrgel stereotip, da so za adaptacije primerni le »akcijski« romani. Pripovedna tehnika je zajemala mentalne podobe, kot so sanje, prividi in spomini, to so dosegli z dvojnimi ekspozicijami, upočasnjenimi posnetki oz. bliskovito montažo, uporaba optičnih filtrov pa je namigovala na določena čustvena stanja (npr. omotičnost). Morandova zgodba o mladem bogatašu in treh ženskah, ki imajo z njim razmerje, je podana skozi subjektivno gledišče teh treh žensk. V skladu s principi modernizma je tako nemogoče izvedeti pravo resnico o moškem.



6. Metropolis (1927, Fritz Lang po romanu Thee Von Harbou)

Znamenit ZF epski film o boju med proletarci in kapitalistično elito je bil posnet

po romanu, ki ga je (z mislijo na filmsko realizacijo) objavila Langova žena leto pred premiero. Še danes večina komercialno uspešnih pisateljev piše prav s t. i. »filmsko vizijo« (npr. Dan Brown, Nicholas Sparks, J. K. Rowling, Stephen King ...), pridružujejo se jim številni stripovski avtorji, ki jim stripi služijo le kot odskočna deska za filmsko kariero.



7. Frankenstein (1931, James Whale po romanu Mary Shelley)

Kulturna arhetipska zgodba iz leta 1818, ki velja za prvi ZF-roman, je nastala iz morastih sanj pisateljice Mary Shelley. Boris Karloff je kot Frankenstein konkuriral Beli Lugosiju v Bram Stokerjevi *Drakuli* (filma sta bila prikazana istega leta). Ne le da je Whale štiri leta kasneje posnel nadaljevanje *Frankensteinova nevesta* (*The Bride of Frankenstein*, 1935), »pošast« je navdihnila množico režiserjev, kot npr. Mela Brooksa v filmu *Mladi Frankenstein* (*Young Frankenstein*, 1974) in Kennetha Branagha (*Frankenstein*, 1994), ki je za naslovno vlogo angažiral Roberta De Nira.



8. Tarzan človek opica (Tarzan the Ape Man, 1932 po romanu Edgarja Ricea Burroughsa) Tarzan se je prvič pojavil v knjigi leta 1912 in nato še v 25 nadaljevanjih. Prva filmska adaptacija datira v leto 1918, prelomna pa je predvsem ta iz leta 1932, v kateri je v naslovni vlogi nastopil plavalec Johnny Weissmuller, dobitnik petih zlatih olimpijskih odličij. Adaptacije o Tarzanu so šle v smeri enodimenzionalnega prikazovanja protagonista, kliše pa je razbil film *Greystoke: Legenda o Tarzanu* (*Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*, 1984,

Hugh Hudson), kjer je imel razcepljeni Tarzan hude socialne, eksistencialne, pa tudi seksualne težave.



9. V vrtincu (*Gone with the Wind*, 1939, Victor Fleming po romanu Margaret Mitchell) Pisateljica, ki je za avtorske pravice prejela takrat rekordnih 50.000 dolarjev, je pred produkcijo filma, tako kot mnogi »epski pisatelji«, izjavila, da romana nikakor ni mogoče prečiti v filmsko formo. A film še danes kraljuje na lestvici največjih zaslužkarjev, saj bi po nekaterih izračunih danes pokasiral okoli 4,5 milijarde dolarjev (ergo: pokril bi našo bančno luknjo). Navkljub pogovorno pohlepni producentom je doslej le Davidu O. Selznicku uspelo velikopotezno prirediti to knjižno uspešnico in se z njo vpisati v zgodovino.



10. Viharni vrh (*Wuthering Heights*, 1939, William Wyler po romanu Emily Brontë) Prva znana filmska adaptacija nesmrtno ljubezenske zgodbe med najdenčkom Heathcliffom in hčerko premožnega kmeta Catherine, ki se zaradi družbenega neodobravanja sprevrže v tragedijo, je nastala leta 1920 v režiji A. V. Brambla, vendar film danes velja za izgubljenega. Odmevnejši je bil Wylerjev film z Laurenceom Olivierom v glavni vlogi, saj je bilo samo v letu po premieri tega filma prodano večje število knjig avtorice Emily Brontë kot v skoraj stotih letih od izida romana. Celó Luis Buñuel se mu je posvetil – leta 1954 je posnel *Glas v viharju* (*Abismos de pasión*), izrazito katoliško interpretacijo romana, postavljeno v mehiško puščavo. Pred nedavnim (2011,

Andrea Arnold) so vetrovi prinesli sodobnejšo, drznejšo različico, v kateri je Heathcliff temnopolt.



11. Malteški sokol (The Maltese Falcon, 1941, John Huston po romanu Dashiella Hammetta)

Prvi resen predstavnik filma noir, ki je nastal iz ameriških zakrknjenih (hard-boiled) detektivk, literature, kakršno sta v 30. in 40. letih pisala James M. Cain (*Poštar pozvoni vedno dvakrat, Dvojno zavarovanje ...*) in Raymond Chandler z detektivom Philipom Marlowom, ki ga poznamo iz filmov *Ubiti mojo drago* (*Murder, My Sweet*, 1944, Edward Dmytryk) in *Globoko spanje* (*The Big Sleep*, 1946, Howard Hawks). Žanr, ki je močno vplival na holivudski slog in se razvil v neo-noir, npr. *Privatni detektiv* (*The Long Goodbye*, 1973, Robert Altman). Namigi na homoseksualnost Joela Cairra so se v *Malteškem sokolu* zaradi stroge cenzure razgubili, podobno kot v številnih ameriških adaptacijah v kasnejših desetletjih.



12. Življenje je čudovito (It's a Wonderful Life, 1946, Frank Capra po kratki zgodbi Philipa Van Dorena Sterna)

Ena izmed najbolj priljubljenih oz. predvajanih božičnih zgodb je sprva izšla v samozaložbi v pičli nakladi 200 izvodov, ki jih je pisatelj pošiljal kot božično darilo znancem. Nato pa je prišel Frank Capra in ostalo je zgodovina. Zgodba iz časov velike depresije, ki se ukvarja z vprašanjem, kaj bi bilo, če bi bilo, je polna optimističnih sporočil in kot nalašč za povojno obdobje. Odtlej ima vsak spodoben družinski božični film podobno strukturo z neizbežnim čudežem na koncu.



13. Velika pričakovanja (Great Expectations, 1946, David Lean po romanu Charlesa Dickens)

Verjetno najboljši film, narejen po Dickensu, po Shakespearu enem najbolj adaptiranih klasikov, kar ne čudi, saj so bila njegova dela že v času njegovega življenja pogosto dramatisirana za gledališče. Od znamenitega *Oliverja Twista* (1948, znova Lean) pa vse do 3D animacije *Božična pesem* (A Christmas Carol, 2009, Robert Zemeckis) se je zvrstilo še okrog sto petdeset drugih priredb. Al' lepše od Leanove bilo ni nobene.



14. Tatovi koles (Ladri di biciclette, 1948, Vittorio De Sica po romanu Luigi Bartolinija) Na italijanski neorealizem, ki je vzniknil po »osvoboditvi« Italije, je z motiviko in realističnim prikazovanjem stvarnosti neposredno vplivalo tedanje literarno ustvarjanje. Neorealizem se je kazal že v prvencu Luchina Viscontija *Obsedenost* (Osessione, 1943, po romanu Poštar pozvoni vedno dvakrat, glej točko 11), za katerega je šef fašistične filmske produkcije Vittorio Mussolini, sicer Benitov sin, ob ogledu zavpil: »To že ni Italija!«.



15. Tramvaj Poželenje (A Streetcar Named Desire, 1951, Elia Kazan po igri Tennesseeja Williamsa)

Tennessee Williams je bil v splošnem zadovoljen z adaptacijo, obžaloval pa je umanjkanje motiva homoseksualnosti – v drami je omenjeno, da Blanchin mož stori samomor, ker ga žena zasači v postelji z drugim moškim. V tem filmu je s polnim izrazom igralske »metode« Leeja Strasberga (ki jo je priredil po gledališčniku Stanislavskemu) zablestel Marlon Brando, podobno kot kasneje James Dean v filmu *Vzhodno od raja* (East of Eden, 1955, Kazan po romanu Johna Steinbecka).

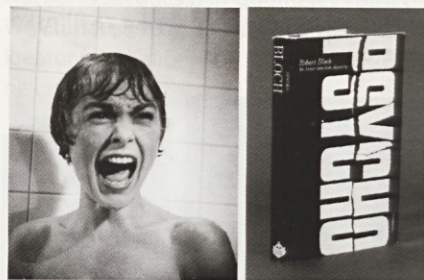


16. Krvavi prestol (Kumonosu-jô, 1957, Akira Kurosawa, po igri Williama Shakespeara) Na prestolu filmskih adaptacij trdno sedi Shakespeare: ker je tudi sam kradel iz ljudskih pripovedk, so njegove drame zlahka gnetljive. A le malo shakespeareijad se je zares zapisalo v filmsko zgodovino, še največ uspehov je imel Kurosawa. V *Krvavem prestolu* se je navezal na Macbetha, ki mu žena razvname slo po oblasti, v filmu *Hudobni mirno spi* (Warui yatsu hodo yoku nemuru, 1960) je postavil Hamleta v vrtinec podjetniške korupcije ter v *Kaosu* (Ran, 1985) obudil motive zmotljivega Kralja Leara. Na zahodu se je Laurence Olivier v stiliziranem *Henriku V* (1944) prvič preizkusil kot filmski režiser in glavni igralec hkrati, kar je ponovil Kenneth Branagh v historiji *Henrik V* (1989) in adaptiral uspešno formulo še v klasičnem *Hamletu* (1996). Ne moremo mimo Baza Luhrmanna, ki je tragično ljubezensko štorijo (*Romeo in Julija*, 1996) aktualiziral s sodobnim barokiziranim kičem.



17. Sedmi pečat (Det sjunde inseglet, 1957, Ingmar Bergman po svoji lastni igri) Bergman je izjavil, da je bilo gledališče nje-

gova žena, film pa ljubica, zato ne preseneča, da je njegov filmski opus v veliki meri temeljil na adaptacijah dram. S *Sedmim pečatom* je posnel eno temeljnih del modernistične dobe, ki je številne skeptike prepričalo, da je film lahko visoka umetnost.



18. Psiho (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock po romanu Roberta Blocha)

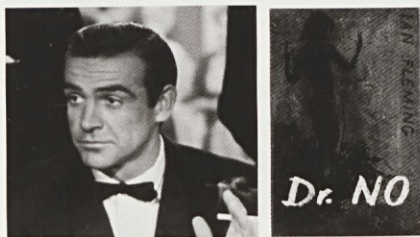
Od Hitchcockovih 53 dokončanih celovečercij jih le deset temelji na izvirnem scenariju. Zanj je veljalo, da je literarno predlogo prebral samo enkrat, nato pa s številnimi soscenaristi ustvaril svojo različico. Ko je prebral Blochov roman, je ukazal pokupiti vse izvode, da bi zgodba za gledalce ostala skrivnost. Hitchcock za avtorske pravice ni nikoli plačeval visokih honorarjev, Patricii Highsmith je celo zabrusil, da bi mu morala plačati ona, saj da ji bo film *Neznanka na vlaku* (Strangers on a Train, 1951) prinesel večji ugled in prepoznavnost.



19. Lani v Marienbadu (L'année dernière à Marienbad, 1961, Alain Resnais po romanu Adolfa Biojja Casaresa)

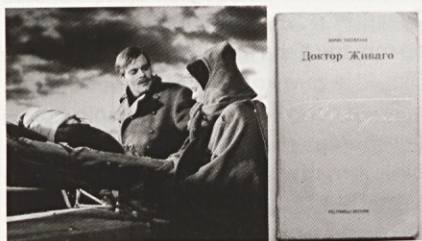
Zdi se, da so francoski novovalovci prezirali adaptacije literarnih del, a temu v resnici ni bilo tako. Približno tretjina novovalovskih filmov je posneta po predvsem modernističnih tekstih, ki pa so jim režiserji dodali neizbrisen avtorski pečat (eksperimentiranje z montažo, naturščiki, dokumentarističen slog...). V tem kontekstu omenimo še adaptacije *Jules in Jim* (Jules et Jim, 1962, François Truffaut po romanu Henrija-Pierra Rochéja), *Prezir* (Le mépris, 1963, Jean-Luc Godard po romanu Alberta Moravie) in *Bledolični ubija-*

lec (Le samourai, 1967, Jean-Pierre Melville, navdihnjen z romanom Joan McLeod).

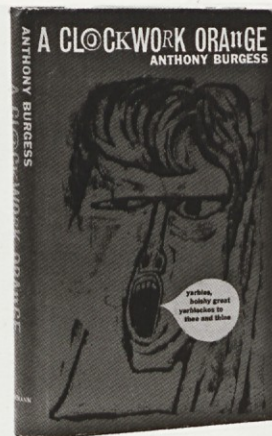


20. Dr. No (1962, Terence Young po romanu Iana Fleminga)

Prvi film o najslavnejšem tajnem agentu – Jamesu Bondu, ki ga je sprva upodobil Sean Connery in požel spektakularno slavo. Gre za drugo najbolj dobičkonosno filmsko serijo (za Harryjem Potterjem), ki je s 23 nadaljevanji spodbudila tudi mnogo drugih, na primer tisto o Jasonu Bourneu po romanih Roberta Ludluma.



21. Doktor Živago (Doctor Zhivago, 1965, David Lean po romanu Borisa Pasternaka) Pasternaka je leta 1958 oblast prisilila k zavrnitvi Nobelove nagrade, saj naj bi svoj epski roman preveč začinil z opisi krvavih boljševističnih rabot in sibirskih taborišč ter s tem omadeževal revolucijo. Po sovjetskem 700-stranskem romanu, ki je v osnovi bolj kot ne filozofsko začinjena ljubezensko vojna pripoved, Lean na vrhuncu hladne vojne posname najdražji film tistih časov. V Rusiji so ga (vključno z Larino pesmijo, skoraj bolj znano od filma) dovolili predvajati šele leta 1994. Leta 2006 pa so Rusi posneli TV-miniserijo, ki je doslej najbolj zvesta adaptacija romana z vso krvavo rihto vred.



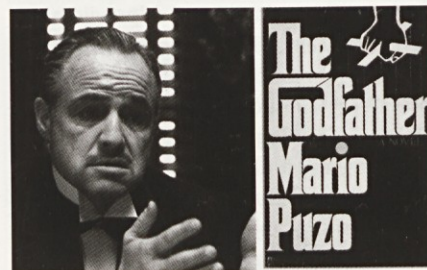
22. Diplomiraneec (The Graduate, 1967, Mike Nichols po romanu Charlesa Webba) Film, ki je na podlagi ne preveč odmevnega romana ujel duha časa in podžgal seksualno revolucijo ter skupaj z brezkompromisnima *Bonnie in Clydom* (Bonnie and Clyde, 1967, Arthur Penn) v kinematografu množično zvalil študentarijo. Nichols je razkol med *baby boom* generacijo in hipokrizijo staršev nakazal že leto prej z adaptacijo drame Edwarda Albeeja *Kdo se boji Virginie Woolf?* (Who's Afraid of Virginia Woolf?).



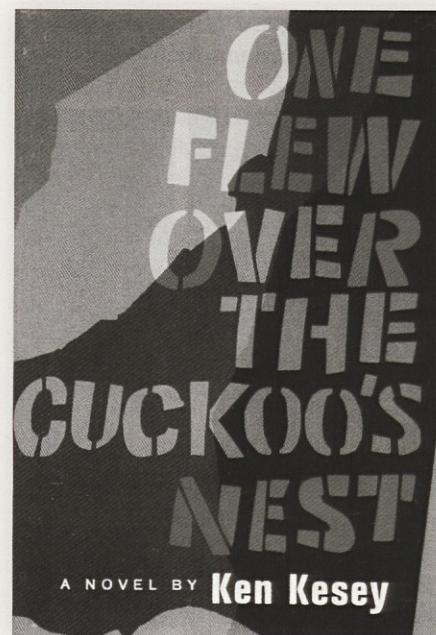
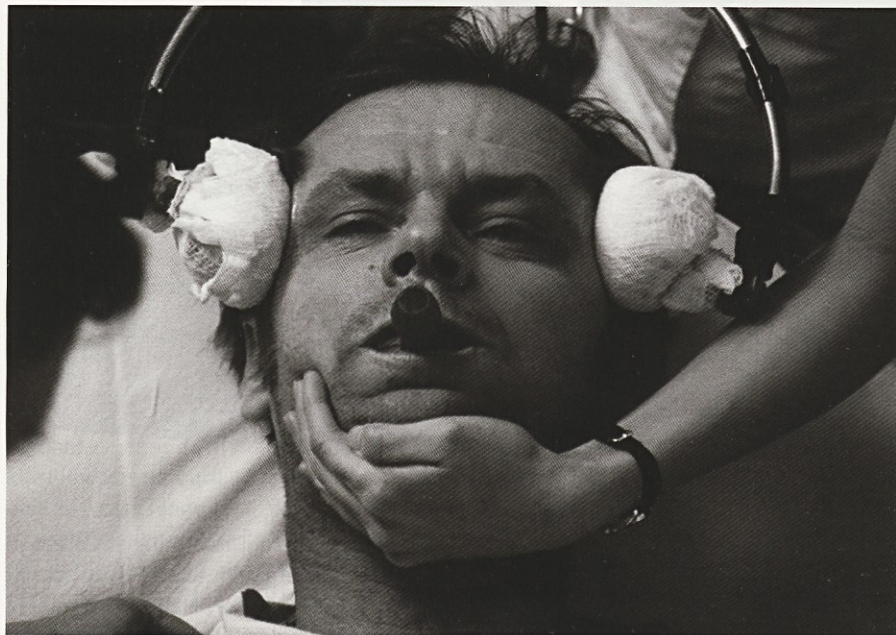
23. Satirikon (Fellini – Satyricon, 1969, Federico Fellini po romanu Petroniusa) Adaptacija hedonističnega antičnega romana iz Neronovega časa, ki se ni branila homoseksualnosti in se skušala izmikati cenzorjem. Kontroverzni prizori razvrata so bili le uvod v film rojaka Piera Paola Pasolinija, ki je po romanu Markiza de Sade posnel film *Salò ali 120 dni Sodome* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975), kjer je prestopil vse meje dobrega okusa.

24. Peklenska pomaranča (A Clockwork Orange, 1971, Stanley Kubrick po romanu Anthonyja Burgessa) Kubrick je posnel »samo« 13 celovečercer, od tega le prva dva (najmanj znana) nista

posneta na podlagi literarnih del. Čeprav je sam poudaril, da se ni želel lotevati znanih tekstov, temveč je raje izbral »romane z napakami«, se izkaže, da je šlo pri predlogah za eminentna imena svetovne literature, kot so Vladimir Nabokov (*Lolita*, 1962), Arthur C. Clarke (2001: *Odiseja v vesolju*, 1968), William M. Thackeray (*Barry Lyndon*, 1975), Stephen King (*Šajnanje*, 1980) ter Arthur Schnitzler (*Široko zaprte oči*, 1999). Pravice za adaptacijo *Peklenske pomaranče* je Kubrick preko posrednikov pridobil od Micka Jaggerja, ki se je z Burgessom dogovoril za borih 500 dolarjev. Jagger je namreč nameraval s Stonesi posneti film, v katerem bi kakopak sam upodobil Aleksa, člani benda pa njegove prestopniške podanike, *droogse*.



25. Boter (The Godfather, 1972, Francis Ford Coppola po romanu Maria Puza) Čeprav so literarni kritiki mnenja, da je priljubljeni Mario Puzo zgolj povprečen pisatelj, je na podlagi njegovih romanov (napisanih zaradi hazarderskih dolgov) nastal eden največjih ameriških filmov v treh delih, ki je z opisom mafijske »družine« neizmerno vplival na popkulturo. Vse zasluge za to ima seveda Coppola, ki ga je kmalu po tem navdihnili tudi roman Srce teme Josepha Conrada iz leta 1899, tako da



je posnel nepozabno vietnamsko odisejdo *Apokalipsa danes* (Apocalypse Now, 1979).



26. Odrešitev (Deliverance, 1972, John Boorman po romanu Jamesa Dickeyja) Štirje moški srednjih let se odpravijo na vikend izlet v ameriško divjino, kjer se soočijo z lokalnimi »retardiranci«. Kmalu se začnejo preganjanja, mučenja, posilstva in uboji. Delo, ki ni podleglo žanrskim stereotipom pustolovskega filma prav zaradi odlično strukturirane literarne predloge, v kateri gre za skrajno soočanje urbanega in ruralnega. Ocvirk: sam Dickey je odigral šerifa in kot večina pisateljev tečnaril med snemanjem.



27. Izganjalec hudiča (The Exorcist, 1973, William Friedkin po romanu Williama Petra Blattyja)

Roman je nastal na podlagi časopisnih prispevkov o trinajstletnem dečku, ki naj bi ga obsedel demon, film pa je s šokantnimi posebnimi učinki postal prvi blockbuster v žanru grozljivk, ki je dokončno izoblikoval motiv otroka z zlimi silami. Podobno nepozaben je tudi *Rosemaryjin otrok* (Rosemary's Baby, 1968, Roman Polanski po romanu Ire Levina). Pri tretjem nadaljevanju *Izganjalca* (The Exorcist III, 1990) je pisatelj postal režiser in rezultat niti ni tako napačen, kot bi pričakovali.



28. Žrelo (Jaws, 1975, Steven Spielberg po romanu Petra Benchleyja) Spielberg je z *Žrelom* postavil prototip filmske uspešnice po literarni plaži. Tudi sicer je na podlagi bestsellerjev posnel nekaj blockbusterjev, kot je *Jurski park* (Jurassic Park, 1993, po romanu Michaela Crichtona). Po drugi strani pa si je z adaptacijami nagrajenih literarnih del načrtno krepil umetniški ugled, kot na primer v *Cesarstvu sonca* (Empire of the Sun, 1987, po romanu J.G. Ballardja) in *Schindlerjevem seznamu* (Schindler's List, 1993 po romanu Thomasa Keneallyja).

29. Let nad kukavičjim gnezdom (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975, Miloš Forman po romanu Kena Keseyja)

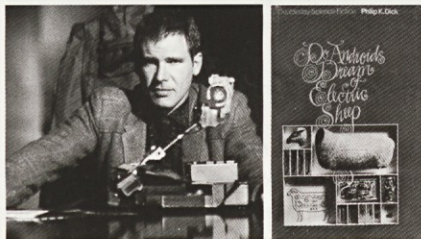
Film, ki je za vekomaj postavil pod vprašaj metode zdravljenja v psihiatričnih bolnišnicah. Roman iz leta 1962 je sprva doživel svojo broadwaysko različico, v kateri je blestel Kirk Douglas, ki je takrat tudi odkupil filmske pravice, a ni našel studia, ki bi bil pripravljen financirati adaptacijo. Ko je ugotovil, da je prestar za glavno vlogo, je pravice prepustil sinu Michaelu, ki je režijo zaupal Milošu Formanu, ta pa je nato za šalo pobral pet glavnih oskarjev. Priredba je prvoosebno pripoved zamenjala s tretjeosebno (in zamolčala indijansko vprašanje), zaradi česar je Kesey hudo protestiral.



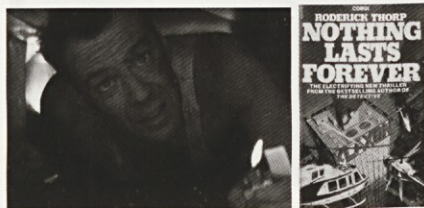
30. Stalker (1979, Andrej Tarkovski po romanu bratov Strugacki)

Tudi Sovjeti so snemali filmske adaptacije ZF-romanov, a na drugačen, bolj sofisticiran način. Alegorični in vse prej kot akcijski *Stalker* vodi ljudi skoti magično cono do sobe, ki uresničuje želje. Obstajajo namigi, da naj bi se Cameron pri snovanju *Avatarja* (2009)

zgledoval prav po romanih bratov Strugacki. Kakorkoli, Tarkovski je pred *Stalkerjem* posnel tudi znamenito ZF-sago *Solaris* (1972), adaptacijo istoimenskega romana poljskega pisatelja Stanisława Lema, ki velja za najbolj branega neangleško pišočega pisatelja znanstvene fantastike.



31. Iztrebljevalec (Blade Runner, 1982, Ridley Scott po romanu Philipa K. Dicka)
»Ali androidi sanjajo o električnih ovcah?« se je spraševal Dick, ki je vseskozi obžaloval, da se ZF obravnava kot šund literatura, zato je v svoja dela vpletal eksistencialna vprašanja, vredna Dostojevskega. Takšen je tudi kultni urbani futuristični noir o lovcu na pobegle replikante. Scott je pretkano spremenil naslov filma, saj je bil izvirni preveč razvlečen in nepoveden, in ga prevzel po razvpitem pisatelju Williamu S. Burroughsu. Se je pa v adaptacijah Dickovih del vedno trlo zvezdnikov: marsovski Schwarzenegger v *Popolnem spominu* (Total Recall, 1990, Paul Verhoeven), NSA-jevski Cruise v *Posebnem poročilu* (Minority Report, 2002, Steven Spielberg), napol animirani Reeves v *Temačnem zrcalu* (A Scanner Darkly, 2006, Richard Linklater) in nenazadnje jasnovidni Damon v *Usodnih* (The Adjustment Bureau, 2011, George Nolfi).

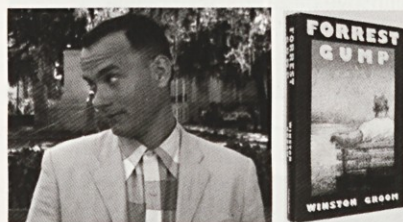


32. Umri pokončno (Die Hard, 1988, John McTiernan po romanu Rodericka Thorpa)
Za ta akcioner, ki je prerastel v dolgoživo franšizo, je težko verjeti, da je bil posnet po literarni predlogi, a je večina najznamenitejših akcijskih prizorov nazorno opisana v romanu.



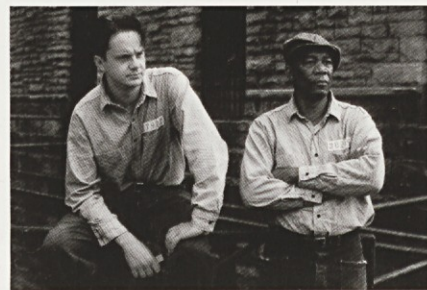
33. Ostanki dneva (The Remains of the Day, 1993, James Ivory po romanu Kazua Ishigura)

Neodvisni studii so že v 80. letih začeli izkoriščati niše, ki so jih zaradi produkcije blockbusterjev za sabo puščali veliki. Ivory in njegov producent Ismail Merchant sta se tako ob pomoči pisateljice Ruth Prawer Jhabvala, ki se je podpisala pod večino scenarijev njunih filmov, lotila prestižnih adaptacij, kot so *Bostončanke* (The Bostonians, 1984, po romanu Henryja Jamesa), *Soba z razgledom* (A Room with a View, 1985, po romanu E.M. Forsterja) ter *Howardov kot* (Howards End, 1992, po romanu E. M. Forsterja). Razkošni historični slog in klasična, »viktorijanska« dramaturgija, značilna za trojico Merchant-Ivory-Jhabvala, je še danes neizogibna referenca vseh zgodovinsko kostumskih dram.



34. Forrest Gump (1994, Robert Zemeckis po romanu Winstona Grooma)

Kratek oris ameriške zgodovine druge polovice 20. stoletja skozi oči ne prav brihtnega slehernika. V njem so prikazane ameriške sanje poštenega človeka, ki se navkljub preprekam vzdigne po družbeni lestvici. Odmevali so prizori iz zgodovinskih dokumentarnih posnetkov, v katere so vnesli Toma Hanksa – vsekakor prebrisan način, kako upodobiti romaneskne prizore, pri katerih so pisatelji omejeni zgolj z domišljijo. O tem, kako se (anti)junak prebija skozi zgodovinske okoliščine, govori tudi *Mali veliki mož* (Little Big Man, 1970, Arthur Penn, po romanu Thomasa Bergerja).



35. Kaznilnica odrešitve (The Shawshank Redemption, 1994, Frank Darabont po noveli Stephena Kinga)

Film o kaznjencu, ki je s spretno računovodsko žilico pretental zločinskega upravnika zapora, že kar nekaj časa čudežno kraljuje na vrhu lestvice IMDb. Posnet je bil po kratki zgodbi kralja groze Stephena Kinga, najbolj adaptiranega sodobnega avtorja. Po njem so posneli še filme o telekinetični *Carrie* (1976, Brian De Palma), pobesnelemu Jacku Nicholsonu v *Šajnanju* (glej točko 24), izgubljenemu truplu najstnika v *Ostani z menoj* (Stand by Me, 1986, Rob Reiner), pa tudi o posmrtnem življenju v *Mačem pokopališču* (Pet Sematary, 1989, Mary Lambert), ženski, ki lomi noge priljubljenemu pisatelju (*Misery*, 1990, Rob Reiner), nadnaravnih sposobnostih zdravljenja v *Zeleni milji* (The Green Mile, 1999, znova Darabont) ter še vsaj 60 drugih celovečernih kinematografskih in več kot 30 TV-filmov. King se je s težko amatersko roko celo sam lotil režije (*Maximum Overdrive* [1986]). Vaje ni ponovil.



36. Trainspotting (1996, Danny Boyle po romanu Irvina Welsha)

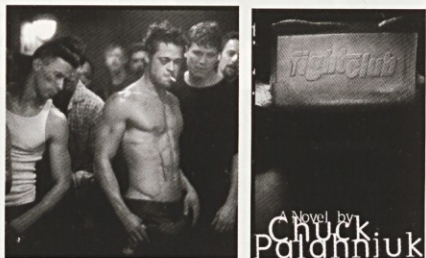
Sinonim za upodobitev turobnih tem (škotska narkomanska scena) na fascinantno gledljiv način brez odvečnega moraliziranja. Tako roman kot Boyle in Welsh so mednarodno zasloveli šele po premieri. Boyle je pozneje posnel še z oskarjem nagrajeno adaptacijo *Revnega milijonarja* (Slumdog Millionaire, 2008, po romanu Vikasa Swarupa; glej *Ekran*, oktober-november 2012),

Jon S. Baird pa je nedavno tega ekraniziral Welshev roman *Svinjarija* (Filt, 2013).



37. Jackie Brown (1997, Quentin Tarantino po romanu Elmore Leonarda)

Tarantino snema filme le po lastnih scenarijih, ki se praviloma napajajo iz že posnetih obiskanih filmov, ponujene pa je vedno odklanjal. Tudi ko je to pravilo prekršil, je sam izbral pisatelja in delo. *Jackie Brown* (po romanu Rumov punč) je adaptacija v pravem pomenu: v njej je Tarantino, kot je izjavil, hotel ujeti Leonardov »značilni ritem in tempo pripovedovanja«, hkrati pa se je z njim poklonil blaxploitation žanru 70. let – v izvirniku je junakinji namreč ime Jackie Burke in je belka. Tudi sicer so številne Leonardove zgodbe končale na filmu, omenimo le najvidnejše: *3:10 za Yuma* (3:10 to Yuma, 1957, Delmer Daves ter James Magold leta 2007), *Hombre* (1967, Martin Ritt), *Valdez maščevalec* (Valdez Is Coming, 1971, Edwin Sherin), *Kdo bo koga?* (Get Shorty, 1995, Barry Sonnenfeld) in *Daleč od oči* (Out of Sight, 1999, Steven Soderbergh). Tarantino je s tremi sorežiserji zakrivil še omnibus *Štiri sobe* (Four Rooms, 1994), ki se ohlapno naslanja na kratke zgodbe Roalda Dahla, sam se je pozabaval z zadnjim segmentom *Mož iz Hollywooda*, kjer Tim Roth nekemu važiču odseka mezinec. V prvi priredbi (*Man From the South*, 1985) je amputiral mojster adaptiranja John Huston (glej točko 11).



38. Klub golih pesti (Fight Club, 1999, David Fincher po romanu Chucka Palahniuka) Zdolgočaseni uradnik se iz želje po razburljivšem življenju začne družiti z mitskim Tylerjem Durdenom (Brad Pitt), ki ga uvede

v svet pretepačev, prestopnikov in prevratnikov, vse dokler se na koncu ves svet in gledalčeva identifikacija ne sesujeta sama vase. Palahniuk je po premieri izjavil, da je adaptacija bistveno nadgradila njegovo romaneskno zgodbo.



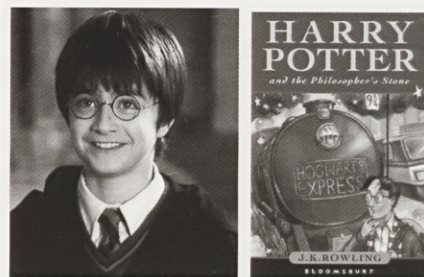
39. Kraljevska bitka (Batoru rowaiaru, 2000, Kinji Fukasaku po romanu Koushuna Takamija)

Dobro desetletje preden je ameriška pisateljica Suzanne Collins izdala prvi del serije Igre lakote (*The Hunger Games*, 2008), je japonski pisatelj Koushun Takami izdal roman, v katerem so srednješolci na samotnem otoku v strogo nadzorovanem okolju prisiljeni, da se med seboj pokoljejo, dokler ne preživi najboljši. Tako roman kot film sta imela na Japonskem nepričakovan uspeh, čeprav so ju hoteli cenzurirati. O plagiatstvu Collinsove pa za zdaj nič novega ...



40. Prežechi tiger, skriti zmaj (Wo hu cang long, 2000, Ang Lee po romanu Wanga Dulua)

Ang Lee, režiser tajvanskega rodu, je s *Prežechim tigrom* posnel enega izmed najboljših filmov o borilnih veščinah, ki se zaradi »ljudske« literarne predloge ni omejil zgolj na prikaz akcijskih prizorov. Lee je sicer režiral še številne imenitne, raznovrstne in v marsičem prelomne adaptacije, kot so: *Razsodnost in rahločutnost* (Sense and Sensibility, 1995, po romanu Jane Austen), *Gora Brokeback* (Brokeback Mountain, 2005, po kratki zgodbi Annie Proulx) ter *Pijevo življenje* (Life of Pi, 2012, po romanu Yanna Martela).

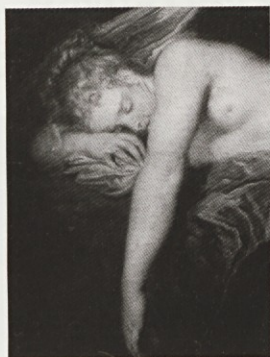


41. Harry Potter (2001–2011, Chris Columbus, Alfonso Cuarón, Mike Newell in David Yates po romanih J. K. Rowling)

Vsekakor ni naključje, da sta se nesluten razvoj računalniške tehnologije v filmski produkciji in veliko zanimanje studiev za popularno fantazijsko literaturo epskih razsežnosti pojavila istočasno. Tovrstna literatura je sama od sebe producentom ponujala neusahljivo zakladnico idej za eksperimentiranje z digitalnimi učinki. Poskusi so bili predvsem v holivudski industriji zelo uspešni, še zlasti leta 2001, ko sta vzniknili dve dobičkonosni filmski franšizi, in sicer *Harry Potter*, ki je nastal na podlagi sodobnega mladinskega fantazijskega romana pisateljice J. K. Rowling, in *Gospodar prstanov* (The Lord of the Rings, 2001–2003), adaptacija obsežnega, tridelnega fantazijskega romana pisatelja J. R. R. Tolkiena, ki je po delih izšel v letih 1954 in 1955. V tem kontekstu omenimo samo še *Somrak sago* (The Twilight Saga, 2008–2012) in aktualnega *Hobita* (The Hobbit, 2012–2014), medtem ko je *Zlati kompas* (The Golden Compass, 2007, Chris Weitz, po romanu Philipa Pullmana) padel v nemilost pri gledalcih že v zagonu.



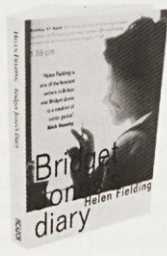
42. Učiteljica klavirja (La pianiste, 2001, Michael Haneke po romanu Elfriede Jelinek) Skoraj za vse Hanekejeve filme se zaradi surovega realizma in ravnodušne pedantnosti zdi, da so posneti na podlagi literarnih del, a v resnici se je Haneke lotil le dveh predelav. V *Učiteljici klavirja*, posneti po romanu kontroverzne avstrijske Nobelove nagrajenke, se pianistka zaplete v sadomazohistično razmerje s svojim učencem, v Kafkovem



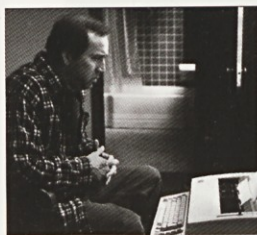
Patrick Süskind
Das Parfum
Die Geschichte eines Mörders
 Roman · Diogenes



Gradu (Das Schloß, 1997) pa se Haneke posveti večnemu (birokratskemu) boju z absurdno oblastjo.



43. Dnevnik Bridget Jones (Bridget Jones's Diary, 2001, Sharon Maguire po romanu Helen Fielding)
 Sodobna angloameriška založniška industrija skuša zanimive romane že pred izidom (ali pa tik po prvih znakih uspeha) prodati velikim studiem. Če jim to uspe, z novimi tržnimi prijemi istočasno z izidom knjige promovirajo bodoči film in s tem oba povzdignejo v ne-smete-spregledati hita. Poleg *Dnevnika Bridget Jones* (Helen Fielding je pravkar izdala tretji del romana z naslovom *Nora na fanta*) so v tem segmentu še *Da Vincijeva šifra* (The Da Vinci Code, 2006, Ron Howard) Dana Browna in vsa njena nadaljevanja ter erotičnih *Petdeset odtenkov sive* (Fifty Shades Of Grey, 2015, Sam Taylor-Johnson po romanu E. L. James), ki so najavljeni za prihodnje valentinovo.



44. Prilagajanje (Adaptation, 2002, Spike Jonze po romanu Susane Orlean)
 V tem postmodernističnem filmu Nicolas Cage igra hkrati uveljavljenega scenarista dotičnega filma (Charlieja Kaufmana) ter njegovega brata dvojčka. Nenavadna filmska priredba literarnega dela tako v ospredje porine prav stiske, izzive in prisposodbe adaptiranja. Uveljavljenega scenarista spravi iz pisateljske blokade njegov brat dvojček, ki se navdušuje nad metodami scenarističnega guruja Roberta McKeeja in trivialno plažo.



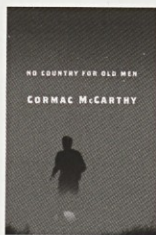
45. Nočna straža (Nočnoj dozor, 2004, Timur Bekmambetov po romanu Sergeja Lukianenka)

Rusi so dolgo časa iskali odgovor na holivudske spektakle in leta 2004 je režiser Bekmambetov našel rešitev v popularnem ZF-romanu iz leta 1998, v katerem se sredi Moskve prične krušiti premirje med dobrim in zlom, ki sicer traja že dolga stoletja. *Nočna straža* je bila najbolj gledan ruski film, vse dokler ni Bekmambetov posnel še nadaljevanja – *Dnevno stražo* (Dnevnoj dozor, 2006, prav tako po literarni predlogi Lukianenka), nato pa za kratek čas »prebегnil« v Holivud in tam z Angelino Jolie po stripu Marka Millarja in J. G. Jonesa posnel nekoliko manj odmeven film *Iskan* (Wanted, 2008).

46. Parfum (Perfume: The Story of a Murderer, 2006, Tom Tykwer po romanu Patricka Süskinda)

V okviru evropske filmske produkcije je v zadnjem desetletju med večjimi filmi relativno malo literarnih adaptacij. Še največ pozornosti je v preteklosti požel *Parfum*, za katerega je Süskind prejel vrtoglavih deset milijonov evrov. Šlo je sicer za visokoproračunsko koprodukcijo skupaj z ameriškimi studii, zato film ni nič kaj »evropski«. Bolj »domača« se zato zdita tetraplegični *Skafander in metulj* (Le scaphandre et le papillon, 2007, Julian Schnabel, po knjigi Jean-Dominique Baubyja) in mafijska *Gomorra* (2008, Matteo Garrone, po romanu pisatelja Roberta Saviana). Tykwer je z Andyjem in Lano Wachowsky po romanu Davida Mitchella posnel tudi ve-

likopotezno neodvisno epsko koprodukcijo *Atlas oblakov* (Cloud Atlas, 2012).



47. Ni prostora za starce (No Country for Old Men, 2007, Ethan in Joel Coen po romanu Cormaca McCarthyja)
Brata Coen tu pa tam uporabita tudi literarno predlogo, kot sta na primer storila v filmih *Kdo je tu nor?* (O Brother, Where Art Thou?, 2000, po Homerjevi Odiseji), *Pravi pogum* (True Grit, 2010, po romanu Charlesa Portisa), nepozaben pa je seveda *Ni prostora za starce*, ki je oblikoval enega najboljših sodobnih antagonistov (Anton Chigurh) v podobi Javierja Bardema. McCarthy je skriv še za postapokaliptično *Cesto* (The Road, 2009, John Hillcoat) ter narkokartelnega *Svetovalca* (The Counselor, 2013, Ridley Scott).



48. Dekle z zmajskim tatujem (Män som hatar kvinnor, 2009, Niels Arden Oplev po romanu Stiega Larssona)
Leta 2005 so na Švedskem posthumno začeli objavljati tri kriminalne romane političnega aktivista in novinarja Larssona. Po nepričakovanem uspehu v Evropi in ZDA je Larsson leta 2008 postal drugi najbolj prodajani avtor na svetu. Švedi (oz. režiser Daniel Alfredson) so izkoristili zalet in leta 2009 posneli filme po vseh treh romanih, dve leti kasneje pa je David Fincher posnel še ameriško predelavo prvega filma z Danielom Craigom. Larsson je zanetil neverjetno zanimanje za skandinavske kriminalke, tako v knjižni kot scenarijski obliki. Omeniti velja še *Lovce na glave* (Hodejegerne, 2011, Morten Tyldum, po romanu Joa Nesbøja).



49. Maščevalci (The Avengers, 2012, Joss Whedon po stripih Stana Leeja, Jacka Kirbyja in Joeja Simona)
Marvel Studios je leta 2008 zelo uspešno začel snemati filme na podlagi lastnih stripovskih junakov in v *Maščevalcih* združil svoje največje superheroje – Iron Mana, Stotnika Ameriko, Hulka, Thora, Črno vdovo in Hawkeyja in tako v bistvu posnel dvojni oglas za vse svoje stripovske filme, ki so trenutno predvsem v ameriških kinematografih zelo v modi. Konkurenčne založniške hiše niso stale križem rok in so drugim studiem posodile svoje junake, na primer Christopherju Nolanu v nekoliko bolj bistroumnem filmu *Vitez teme* (The Dark Knight, 2008).



50. 12 let suženj (12 Years a Slave, 2013, Steve McQueen po avtobiografiji Solomona Northupa)
Če smo že začeli z ameriški sužnji, pa z njimi še končajmo. Zmagovalec letošnje podelitve oskarjev je filmska adaptacija po resnični zgodbi afroameričana, ki je bil leta 1841 za dvanajst let prodan v suženjstvo. Sicer obstajajo teorije, da Solomon Northup ni sam napisal romana, temveč njegov asistent (belec), a to ne spremeni dejstva, da gre za filmsko adaptacijo. Sicer pa imajo podobne dileme o avtorstvu tudi pri Shakespearu. Toda, ali ne bi vrtnica enako dišala, tudi če bi se imenovala kako drugače?

5 + 1 slovenska filmska adaptacija:



1. Na svoji zemlji (1948, France Štiglic, po noveli Cirila Kosmača)
Ker leta 1948 še nihče v slovenskem prostoru ni imel vidnih izkušenj s scenarijsko, so za prvi slovenski zvočni igrani film povabili uveljavljene slovenske pisatelje na scenarijski natečaj. Izbrali so novelo *Očka orel* Cirila Kosmača, ki je kasneje napisal tudi scenarij pod budnim očesom soscenaristov, ki so skrbeli, da je bila dovolj izpostavljena veličina NOB. Tako se je pri nas preko književnosti in izbora primernih romanov za priredbe začel vdor ideologije v slovenski film, ki je pogubno vplival na recepcijo domačih adaptacij. Štiglic je sicer v svojem opusu posnel dvanajst celovečernih (slovenskih) filmov, od tega je bilo kar osem adaptacij literarnih del – npr. modernistična *Balada o trobenti in oblaku* (1961, znova po Kosmačevi noveli), komično-nostalgčni film *Tistega lepega dne* (1962, spet Kosmač) ter prvi, sicer spodleteli, slovenski zgodovinski spektakel *Amandus* (1966, tokrat po Tavčarjevi noveli).



2. Kekec (1951, Jože Gale, po pripovedki Josipa Vandota)
Eden redkih primerov v zgodovini slovenskega filma, da je film nadgradil literarno delo, po katerem je bil posnet. Dolgovezne Vandotove zgodbe in neučinkovito gostobesedne opise pokrajine je Gale mojstrsko

in pristrčno utelesil v prvi domači mladinski film. Nepozabne so tudi Kekčeve pesmi, ki jih v izvirniku ni. Upamo si trditi, da danes Vandotovega Kekca ne bi poznali, če ne bi bilo filma.

3. *Ples v dežju* (1961, Boštjan Hladnik, po romanu Dominika Smoleta)

Hladnikov prvenec je eden najboljših slovenskih filmov, ki za osnovo ne jemlje klasične naracije, temveč asociacijo. Z izjemno vizualnim filmom je k nam pljusnil francoski novi val, ki ga je Hladnik križal z domačim literarnim modernizmom. Natančna analiza pokaže, da je Hladnik »zvesto« sledil zgodbi v romanu, še več, nespremenjena je tudi večina dialogov. Toliko o tem, da adaptacija ne more biti lepa in zvesta.



4. *Na klancu* (1971, Vojko Duletič, po romanu Ivana Cankarja)

Prvenec našega Bergmana, ki je vse svoje celovečerce posnel po slovenskih literarnih delih (Vorančeva *Ljubezen na odoru*, Grabeljškov *Med strahom in dolžnostjo*, Zormanova *Draga moja Iza*, Jurčičev *Deseti brat* in Vipotnikov *Doktor*). Duletič je pripovedim ne glede na poreklo vtisnil močan avtorski pečat in kljub kritiki, ki mu je očitala preveč hermetičen izraz, do konca ostal zvest svoji unikatni viziji. Duletič je iz svoje vojne trilogije zmontiral *Bolečino* (2005), edinstven kolaž usod posameznikov in družin med drugo svetovno vojno in tik po njej.



5. *Petelinji zajtrk* (2007, Marko Naberšnik, po romanu Ferija Lainščke)

Lainšček je najbolj adaptiran pisatelj v slovenski kinematografiji (po njegovih romanih je posnetih pet filmov), a le Naberšniku je uspelo iz njega narediti zvezdo. *Petelinji zajtrk* je namreč drugi najbolj gledan slovenski film. Preprosto lokalno ljubezensko zgodbo je režiser vešče in brez vzvišene avtorske zadrege začinil z vizualnim in dramaturškim slogom Scorseseja, Coppole in drugih mojstrov svetovnega filma. Leta 2012 je Naberšnik posnel še ciganski *Šanghaj* (po Lainščkovem romanu *Nedotakljivi*) in si s tem utrl pot v mednarodne vode. Morda pa tudi Lainščku uspe prodor v tujino – kljub Bartolovemu internacionalnemu *Alamutu* odmevnejšega tujega filma, posnetega po literarnem delu slovenskega pisatelja, tako še vedno nimamo.



6. *Čikorja an' kafe* (2008, Dušan Kastelic, po istoimenski pesmi Iztoka Mlakarja) Kratki animirani film nekoliko izstopa iz izbora, a ga je treba omeniti. Kastelic z neverjetno natančnostjo in občutkom za vizualiziranje v izvirnem Mlakarjevem primorskem narečju pove preprosto štorijo, polno grenko-sladke resnice. Žena možu na skrivaj (v duhu varčevalnih ukrepov) vse življenje kuha poceni kavni nadomestek (čikorijo) namesto prave kave. Šele po ženinini smrti starčku skuha pravo kavo, toda njemu je še vedno najljubša »kava«, ki mu jo je kuhala žena. Kot je zapisala žirija FSF: »Iz njegovega vrhunskega filma čikorja zadiši kot kafe«. Škoda, da Kastelico okoliščine ne omogočajo, da bi po Mlakarjevih pesmih naredil animirano serijo.

Steven Soderbergh na snemanju filma *Izdana* (2011)

Steven Soderbergh in zgodovinski subjekt

Melita Zajc

Film, oko 20. stoletja, se v 21. stoletju hitro spreminja. Kinodvorane postajajo pri-
zorišča dogodkov, filmski jezik se širi onkraj okvirov klasičnega narativnega filma.
Te spremembe so povezane z aktualnimi spremembami organizacije družbenega
življenja, v katerem se spreminjata tako ustroj družbe kot tudi vloga posameznic
in posameznikov. Kakšne so te povezave, se vprašamo ob analizi filmov Stevena
Soderbergha, enega najbolj sistematičnih raziskovalcev teh vezi in sprememb.

Alain Touraine v svoji najnovejši knjigi *La fin des sociétés* (2013) postavi tezo, da družbe izumirajo, breme opravljanja funkcij, ki so jih nekoč opravljale, pa prevzemajo posamezniki. Teza se nanaša na specifično koncepcijo družbe, kot se je razvila v zgodovini zahodnega sveta in jo obravnava disciplina sociologije, zato po eni strani govori predvsem o krizi sociologije. Po drugi strani pa politične relevantnosti Touraine-ovega premisleka tudi ni težko prepoznati v naši trenutni situaciji. Evropske države pospešeno zmanjšujejo, pa tudi povsem odpravljajo tiste dejavnosti, v katerih smo Evropejci za svoje dobro tradicionalno skrbeli povezani v družbo, od zdravstva in izobraževanja do sistema pokojnin. Moderna družba je že v zasnovi, kot sekularna družba, predvsem družba avtonomnih in suverenih individuumov, očitno pa smo trenutno priča reorganizaciji skupnega življenja, v kateri tudi večina nekoč družbenih funkcij prehaja na posameznike. Kot je v filmu *Krvavo preprosto* (Blood Simple, 1984, Joel in Ethan Coen) uvodoma razglasil zasebni detektiv Loren Visser (M. Emmet Walsh) in s tem napovedal vzpon liberalnega kapitalizma, ki sta ga v politiko zahodnega sveta vpeljala Thatcherjeva in Reagan: »V Rusiji država skrbi zate, tu pri nas pa mora zase poskrbeti vsak sam.«

Film je privilegiran medij zahodnega subjekta, to je osnova njegove teorije. Osrednje mesto, in s tem moč tega subjekta, sta vpisana v sam tehnološki stroj filma. Film namreč materializira centralno perspektivo, ta pa je bila v slikarstvu renesanse ključni medij sekularizacije subjekta, procesa torej, ko je ta prevzemal nase funkcije, ki so jih dotlej pripisovali nadnaravnim silam in božanstvom. Samostojnost in suverenost subjekta moderne Evrope sta bili seveda vedno tudi fikcija. Poleg spoznanja, da ni v središču veselja, da ni izvor vrste in ne gospodar pomena, do katerih človek prihaja v okviru znanosti, je seveda tudi vsaka posameznica in posameznik v vsakdanjem življenju nenehno pred izzivom, da prevzema polno odgovornost za svoje ravnanje, kar je praktična posledica ideologije subjekta, hkrati pa to neizbežno počne v pogojih, ki jih ni izbrala sama. Prav ta izkušnja pride pri filmu posebej do izraza. Gledalka se je primorana v kinu, v zameno za brezmejnost pogleda, odreči mobilnosti in še marsičemu, kar podrobno

opiše Barthes v članku *Ko grem iz kina* (En sortant du cinéma, 1975/1987), kasneje pa v primerjavi z drugimi mediji reprezentacije in simulacije tudi Manovich (2002). Casetti med mnogimi dvojnostmi, ki jih spne filmski medij, posebej opozori na sočasnost subjektive samostojnosti in povezanosti z drugimi. Prav zato je film, pravi Casetti, medij 20. torej minulega stoletja (2005).

Aktualne spremembe družbene organizacije in vloge posameznika v njej, o katerih govori Touraine, spremljajo podobno intenzivne spremembe medija filma. Kinodvorane postajajo prizorišča »oper, cirkuških predstav in televizijskih oddaj« in se razvijajo v »event cinema« (Bigger, 2013), filmska govorica pa prebija tradicionalne okvire narativnega filma, katerega stalnici sta centralnost junaka in linearnost časa. Dogajanje ni novo, le intenzivnejše postaja. Ob pritisku zunaj zahodnega sveta, od filipinskih grozljivk do nigerijskega videofilma, ki ga tu puščam ob strani, so razvoj klasičnega pripovednega filma tudi od znotraj redno prečile intervencije z nelinearno pripovedjo in več pripovedovalci. Kurosawov Rašomon (Rashômon, 1950) in Altmanove *Kratke zgodbe* (Short Cuts, 1993) sta klasiki. V tem članku se posvečam režiserju, ki je bil pri tem posebej sistematičen, Stevenu Soderberghu.

Soderbergh je dosledno zvest spoznanju, da sta pri filmu vsebina in oblika neločljivo povezani. Njegovi filmi se odvijajo na presečišču oblike in vsebine. Tako se denimo že s celovečernim prvcem *Seks, laži in videotrakovi* (Sex, Lies, and Videotape, 1989), katerega junak z domačim videom odkriva samega sebe, ukvarja z vprašanjem, kaj nove tehnološke možnosti spoznanja pomenijo za spoznavno moč subjekta in še posebej za človekove možnosti poznavanja sebe in drugih članov družbe. V središču njegovega pogleda, ki je vedno usmerjen k filmu in zgodovini, je razmerje subjekta in družbe. Najizraziteje v filmih *Romanca na poziv* (The Girlfriend Experience, 2009), ki analizira neuničljivost kapitalizma, in *Moje življenje z Liberacejem* (Behind the Candelabra, 2013), ki zahodno zabavno industrijo in središčno vlogo zvezdnika v njej, razstavi takorekoč na njenem lastnem področju.

Romanca na poziv

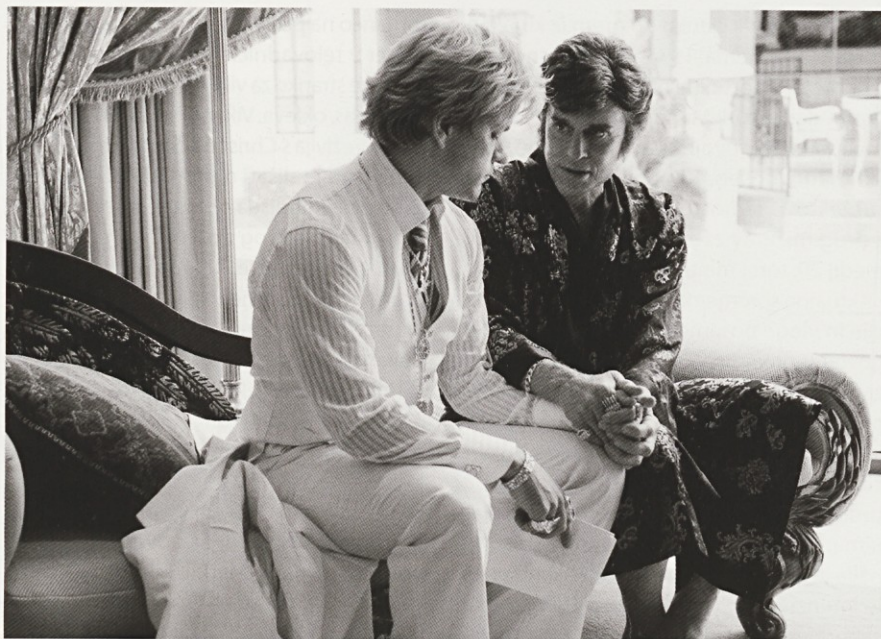
Chelsea, s pravim imenom Christina, je elitna spremljevalka na Manhattnu, ki ponuja popolno izkušnjo ljubezenskega odnosa –

romanco na poziv. Njen fant Chris je osebni trener v telovadnici v centru mesta. Ko ga njegove stranke za vikend povabijo na izlet v Las Vegas, okleva. Vikendi so čas, ki ga praviloma preživlja s Christino. Smo oktobra 2008 in povsod je slišati o propadajoči ameriški ekonomiji. Chelsea oblikuje spletno stran, da bi razširila krog potencialnih strank, in obišče poznavalca, ki ji obljubi pozitivno oceno strani v zameno za zastoj »vzorec«. In potem sreča Phillipa, novo stranko, ki jo povabi, da bi preživela vikend z njim.

Film je bil posnet z relativno poceni digitalno kamero na način, kot da bi šlo za dokumentarni film o spremljevalki. Kamera jo spremlja pri vsakdanjih opravilih, medtem ko neprizadeto opisuje podrobnosti srečanj s strankami. Najprej pripoveduje šoferju, potem novinarju Marku, ki jo intervjuja v najbolj šik kavarni na Manhattnu. Vendar je dokumentarec le oblika igranega filma, v katerem vlogo Christine, z umetniškim imenom Chelsea, igra Sasha Gray, hardcore pornografska zvezda, 21-letnica, ki je v treh letih posnela 161 pornografskih filmov. Kar dokumentarne in igrane razsežnosti filma še dodatno preplete, saj Soderbergh s tem ekonomsko osnovo zvezdniskega sistema, v katerem igralci v vsako vlogo prispevajo tudi del sebe kot zgodovinske osebnosti, uporabi kot sestavni del same filmske pripovedi.

Video in zgodovina

Za svoj prvi igrani film *Seks, laži in videotrakovi* je bil Steven Soderbergh leta 1989 nagrajen z zlato palmo na filmskem festivalu v Cannesu. Ta nizkoprorračunski film o moškem, ki snema ženske, medtem ko mu pripovedujejo o svojem spolnem življenju, je zaznamoval vzpon neodvisnega filma 90. let prejšnjega stoletja. Z uporabo videotrakov, tako v naslovu filma kot v filmu samem, je Soderbergh napovedal novo dobo filmarjev, ki so se svojega dela naučili ob videu. Ideja videa kot orodja spoznanja in kot načina pridobivanja nadzora nad lastnim življenjem, kakorkoli nenavadna se je zdela pred filmom *Seks, laži in videotrakovi*, je s tem filmom pridobila veljavo. Za generacije, ki so sledile, je video postal osnovno izrazno sredstvo, to pa je posodobilo sam jezik filma. Pogled, ki je razumel medij kot nujen za vzpostavitev odnosov ljudi do samih sebe in do drugih ljudi, je bil tudi sestavni del preizpraševanja vloge medijev v družbi in tega, do katere mere so tujek in do katere



Moje življenje z Liberacejem

sestavni del sodobnih družb.

Ne glede na izjemen uspeh svojih klasičnih holivudskih projektov, kot sta *Preprodajalci* (Traffic, 2000) in *Oceanovih enajst* (Ocean's Eleven, 2001), je Soderbergh ohranil kritično držo tako do filmske forme kot zgodovine. Na eni strani je preiskoval formalne elemente klasičnih stilov, na primer film noir v filmu *Dobri Nemec* (The Good German, 2006), na drugi pa se je veliko bolj odprto loteval političnih vprašanj. Tudi zanimanje za zgodovino je artikuliral v okviru formalnega eksperimentiranja in s tem dosledno sledil izhodišču iz *Seksa, laži in videotrakov*, da sta eno in drugo del istega procesa. Pri tem sta – kot pogoj in kritika klasičnega filma – središčno vlogo pridobila odnos med posameznikom in družbo in vloga posameznika v zgodovini.

Erin Brockovich (2000), igrani film z Julio Roberts v glavni vlogi, ki na način doku drame obnovi pripoved o ameriški pravnici in okoljski aktivistki, je prinesel javno priznanje za zgodovinsko Erin Brockovich. Še bolj politično ambiciozna, vendar podobna sta njegova igrana filma o Ernestu Che Guevari: prvi (*Che: Prvi del – Argentina* [Che: Part One, 2008]) o vzponu legendarnega revolucionarja Latinske Amerike v času kubanske revolucije in drugi (*Che: Drugi del – Gverila* [Che: Part Two, 2008]) o neuspehu in smrti junaka v času, ko si je prizadeval zanetiti revolucijo v Boliviji.

Našteti projekti so opozarjali na odgovornost filmarjev do zgodovine in obenem postavljali vprašanje, kako zvest je lahko film zgodovinski realnosti. V *Randevu* (Full Frontal, 2002), najbolj eksperimentalnem Soderberghovem filmu, sta fikcija in realnost še bolj prepleteni. Stil videodokumentiranja je uporabljen, da opiše dan v življenju žensk in moških Holivuda, medtem ko se pripravljajo na prijateljevo rojstnodnevno zabavo. Nekateri nastopajo v vlogi samih sebe (Brad Pitt, Terence Stamp), drugi igrajo eno ali celo več vlog (Julia Roberts, David Duchovny, Blair Underwood, Catherine Keener ...). Razslojena institucija glavnega junaka problematizira vlogo ustvarjalcev globalne filmske industrije in napoveduje njegove prihodnje projekte.

Video in resnica

Romanca na poziv nadaljuje ta raziskovanje, obenem pa se neposredno vrača k filmu *Seks, laži in videotrakovi* ter njegovi analizi spolnosti in realnosti. Tudi tu je v središču pozornosti spolno življenje Američanov zgornjega razreda, tokrat kombinacija spolnosti in ljubezni za denar. Na narativni ravni raziskuje spolnost, na formalni ravni preizprašuje razumevanje realnosti. Obe ravni, kot rečeno, sta prepleteni. Ko je v glavno vlogo postavil Sasho Grey, je Soderbergh v najbolj široko splošno javnost postavil trdo

pornografsko filmsko industrijo, ki je hrbtna stran spolnosti kot najbolj izkoriščenega elementa industrije zabave.

V primeru trde pornografije je razlikovanje med fikcijo in realnostjo, med lažjo in resnico bistveno za ontologijo žanra in za obstoj same industrije. Merilo razlikovanja je t. i. money shot, posnetek ejakulacije. Ta opredeli obliko trde pornografske industrije in jo obenem jasno ločuje od njene mehke različice: samo tisti filmi, ki pokažejo ejakulacijo, so lahko napredaj kot trda pornografija. To pa vzvratno opredeli tudi pripoved: različni seksualni stiki med različnimi osebami, ki nastopajo v trdih porno filmih, morajo biti resnični, ne igrani.

To metodo so do neke mere omajale same sodobne spolne prakse, hkrati pa je sodobna pornografska industrija razvila druge načine zagotavljanja resničnosti svojih del. Ne glede na to pa trda pornografska industrija s svojo zavezo temu, da je resnična, da ponudi vsaj zrno realnosti, predstavlja ostro nasprotje svetu financ in njegovih kompleksnih sistemov ustvarjanja virtualnega bogastva. *Romanca na poziv* torej ponovi spoznanje iz *Seksa, laži in videotrakov*, namreč ključ virtualizacije sodobnega sveta niso mediji, temveč razmerja oblasti. Vendar je to, za razliko od *Seksa, laži in videotrakov*, zelo ironičen film. Chelsea se je očitno povsem prilagodila svetu financ, v katerem deluje. Ponuja popolno izkušnjo ljubezenskega razmerja, in to tako, da goli spolnosti dodaja romaniko, naklonjenost, čustva, ljubezen in podobno. Spolnost je resnična, ljubezen igrana. Sam vrednostni sistem, v katerem je ljubezen resnična (osnova za ravnanja subjektov v sodobnih zahodnih družbah, od organizacije in reprodukcije življenja do lastninskih odnosov), spolnost pa lažna (vsebina bolj ali manj naključnih, minljivih odnosov brez konsekvenc za skupno življenje ali zgodovino), se v kontekstu filma izkaže za prevaro.

Kritiki so komentirali, da *Che* govori o komunizmu, *Romanca na poziv* pa o kapitalizmu, kar seveda drži. Pravzaprav je *Romanca na poziv* ena najbolj lucidnih študij sodobne krize in trdoživosti kapitalizma. Chelsejina zgodba je odlična prisposoda dogajanja v sodobni krizi. Nenehno ustvarja novo virtualno vrednost. Oblačila, perilo, večerja, tema pogovora, časopisi in umetnine, skrb za telo, vse, s čimer se je obdala, dokazuje, da obvlada sistem. Vendar pa propada, saj se nesreče vrstijo ena za drugo. Prav tako,

kot so drug za drugim propadali sistemi posojil, finančni trgi in nacionalne ekonomije. Seveda to ne pomeni, da bo propadel tudi sistem sam. Kriza je prinesla orjaške izgube in Soderbergh je v *Romanci na poziv* le vprašal tisto, kar bi vsak trezen človek hotel vedeti. Takorekoč ves svet je izgubil, a kje je dobiček, komu to koristi? Ne le da Chelsea obvladuje sistem ustvarjanja virtualne vrednosti, ampak tudi deluje v njegovem središču. Njene stranke so ključni akterji Wall Streeta, kjer se je vse začelo. Soderbergh ne pokaže njihovih žena, otrok, domačih živali, avtomobilov in družinskih hiš, a tega mu tudi ni treba. Filmski medij je pomagal ustvariti te podobe sreče, a jih je tudi dekonstruiral. *Romanca na poziv* usmeri pogled onkraj teh podob.

Heteroseksualna ljubezen se je zgodovinsko razvila kot del kapitalizma, v dvojni obliki poroke in prostitucije. Jean Eustache je posnel film *Mama in kurba* (La maman et la putain, 1973) kot preizkus, ali je ljubezen možna onkraj teh dveh oblik, in takrat se je zdelo, da vse drugo vodi v katastrofo. Več kot 30 let kasneje je Soderbergh pokazal, da so se razvili tudi drugi nadomestki, ne le pornografija. Nekateri lahko celo kupijo »pravo stvar«. Vendar je ta »prava stvar« prav tako virtualna kot premoženje, ustvarjeno na delniških trgih. Na nek način Soderbergh z *Romanco na poziv* opravlja vlogo otroka v Cesarjevih novih oblačilih in glasno govori, kar tako ali tako vsi vedo. Tudi najbolj mogočni ljudje na svetu so enako nebolgli, ko poizkušajo zadovoljiti svojo željo, kot kdorkoli drug. Vendar pa je njegova analiza resnice in želje bolj temeljita. V kapitalizmu ne gre za resnico, temveč za željo. Zato tudi v *Romanci na poziv*, ki se odvija med pripadniki višjih razredov na Manhattanu, ni zmagovalcev, so samo poraženci. Mehanizem želje zagotavlja, da, prav zato, ker v kapitalizmu vsak izgublja, ljudje počnejo vse, kar morejo za to, da bi ga ohranili.

Moje življenje z Liberacejem

Kasneje je Soderbergh posnel filme, ki se te teme dotikajo parcialno in so hkrati žanrsko bolj predvidljivi. *And Everything Is Going Fine* (2010) je dokumentarec o legendarnem igralcu Spaldingu Grayu, ki posnetke znamenitih monologov združuje z Grayevimi družinskimi posnetki, da bi predstavil Graya kot zgodovinsko osebnost. Igrani film *Stranski učinki* (Side Effects, 2013) pa žanr



Romanca na poziv

srljivke uporabi, da v dinamiko videza, avtonomije zgodovinskega subjekta in klasičnega holivudskega individualizma vpne tudi nasprotovanje farmacevtski industriji. Za razliko od doku drame *Erin Brockovich* tu ironično ponazori, da ista ideologija individualizma tudi v politično korektni kritiki farmacevtske industrije lahko najde oporo.

Moje življenje z Liberacejem nadaljuje filmsko raziskovanje resnice in želje in hkrati pokaže na njegove meje. Kot film, posnet za televizijo, na mestu osrednjega junaka vpelje pluralnost junakov televizijske fikcije. Kot napove naslov, film ne prinaša pripovedi Liberaceja, temveč ljudi, ki so živeli z njim. Za razliko od minimalistične, konceptualne zasnove *Romance na poziv* ima tu želja kot nikoli potešeno gonilo kapitalizma obliko konkretne zgodovinske osebe, pianista in pevca Liberaceja (Michael Douglas), in ob njem celotnega sistema, od agenta in oboževalcev do medicine in farmacevtske industrije, ki to željo sočasno poganja in teši. Televizija in njena naklonjenost množtvu junakov tu omogočita rešitev zadrege, ko bi pripovedovati s perspektive te osebnosti, ali pač s perspektive zunanjega opazovalca, predpostavljalo enako iluzorno distanco. Bistveno manj osrediščene formalne konvencije televizije omogočajo, da je film pripovedovan od znotraj in zunaj hkrati. Namesto filmskega, tradicionalno enega samega, ima kar dva subjekta, Liberaceja, ki je junak pripovedi, in pripovedovalca, ki je, kolikor hkrati zaseda pozicijo zunanosti in notranjosti, absolutni junak, a tudi kdorkoli. Strukturno, znotraj oblike tega filma, pa tudi zgodovinsko. Scott Thorson (Matt Damon)

se povsem podredi Liberaceju, prevzame njegov ritem življenja, kulturo, okolje, družbo, način govora in njegov obraz, obenem pa ohrani avtonomno pozicijo, s katere se spominja in pripoveduje.

Soderberghov opus je bolj kot opus kakega drugega zahodnega režiserja povezan z ugotovitvami o aktualnih transformacijah sodobne družbene organizacije in o tem, da se spreminja tudi sam ustroj zahodnega subjekta. Njegovo delo temelji na spoznanju, da različne medijske govorice implicirajo različne oblike subjektivnosti. Pokaže pa tudi na aktualne transformacije subjekta zabavne industrije in ob novih obremenitvah sodobnih posameznikov in posameznikov opozori tudi na razvoj novih oblik povezovanja.

Literatura

Barthes, Roland: Ko grem iz kina. V Zdenko Vrdlovec (ur.): *Lekcija teme: Zbornik filmske teorije*. DZS, Ljubljana, 1987.

Cinema economics: Bigger on the inside [Online]. V: *The Economist*, 30. november 2013. Dostopno na spletni strani: <<http://econ.st/18bhgJV>>.

Casetti, Francesco: *L'occhio del novecento – cinema, esperienza, modernità*. Bompiani, Milano, 2005.

Manovich, Lev: *The Language of New Media*. The MIT Press, 2001.

Touraine, Alain: *La fin des sociétés*. Éditions du Seuil, Paris, 2013.



Volk z Wall Streeta

Napumpaj in odvrzi

Vsaka reklama je samo reklama.

Marko Bauer

Volk z Wall Streeta (The Wolf of Wall Street, 2013, Martin Scorsese) je odvrtna reč. Hibrid *Wall Streeta* (1987, Oliver Stone) in *Ameriške pite* (American Pie, 1999, Chris in Paul Weitz) zgreši tako prvega kot drugega, zgreši celo njune zgrešenosti. Če se ima za komedijo in če naj bi bila komedija sploh še smešna – bolj verjetno gre za vztrajnostno silo, v nedogled izzvenjujoče kroženje pajaca, ki je *once upon a time* izskočil iz zaboja – lahko smeh vzbuja le pri popolni dehumaniziranosti, ki tako prek negacije potrdi Bergsonovo definicijo »komičnosti ne bomo našli drugje kot v območju človeškega«. Kolikor smeh terja »trenutno brezčutje srca«, slednjega

ni mogoče pripisati posameznim likom, temveč gre za globalno brezčutje, ki zajame in prežema vso ravnino.¹ V skladu s tem se holivudski film vsake toliko pogleda le še zato, da bi se ugotavljalo, v katerem stadiju propadanja je Imperij, pri čemer prevladuje vtis, da je ta negativiteta brez dna, brez limite, da zaton ne pozna ne konca ne kraja.²

1 Jacques Rancière na sledi slikarjem ter Deleuzu & Guattariju v monografiji o Béla Tarru zapiše: »Globalni afekt, ki se ne pusti prevesti v občutke, ki jih izkušajo liki.«

2 Ali ima širjenje kapitalizma meje, je analogno dilemi, ali se bo veselje raztegovalo v neskončnost.

Če je še mogoče govoriti o auteurstvu, je Scorsese že dolgo ime-brand avtomatizirane produkcije, generalne linije generalnega intelekta. Če je bil pozni Picasso mojstrski ponaredek Picassa, tu ni zaslediti nobenega mojstrstva, zgolj seniorja, ki za vsako ceno skuša ohraniti energičnost, saj kot poklicni mladostnik dela predvsem na tem, da ostane zraven. Debord odgovarja v *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978): »Avantgarde imajo le en čas; in najboljša stvar, ki se jim lahko zgodi, je, da so oživljale svoj čas, ne da bi ga nadživele. Po njih se operacije premaknejo na širnejši teren. Prevečkrat smo videli elitne enote, ki po kakšnem drznem podvigu ostanejo pri roki, da bi paradirale z odlikovanji in se obrnile proti stvari, ki so jo poprej podpirale.« Z Debordu neznosnimi kategorijami popa povedano: v tem bi bila vsa razlika med The Beatles in The Rolling Stones.

Pri skoraj treh urah nategovalske verige pohlepa, drog, seksa itd. itd., pri skakanju s sekvence na sekvenco, ene bolj odvečne in formulaične od druge, se gledalec nenehno sprašuje, komu je vse to vendar namenjeno, je mogoče, da bi obstajal kdo, ki s tem še ne bi bil seznanjen? Vse insiderske informacije, ki jih kakor poverljivo prišepetuje glavni protagonist, so že davno priobčene občosti. Ko se Deleuze v *Podobi-gibanju* sprašuje, »toda kako naj vendar film razkriva mračno organizacijo klišejev, ko pa vendar sam sodeluje v njihovem fabriciranju in razširjanju, vsaj toliko kot revije in televizija«, v zvezi s krizo podobe-akcije pokaže na mejo ameriškega filma, katerega kritika je ali prekratka in še vedno prenavazana na ameriški sen (Lumet) ali obtiči pri parodiranju klišejev (Altman). Glede Scorseseja zapiše: »V filmu *Taxi Driver* [Taksist, 1974] Scorsese katalogizira vse psihične klišeje, ki mešajo glavo voznika, obenem pa tudi optične in zvočne klišeje neonskega mesta, ki jih slednji vidi vzdolž ulic: celo on sam po poboju za en dan postane nacionalni junak ter lahko privzame stanje klišeja, ne da bi mu dogodek zaradi tega kaj bolj pripadal. Končno pa sploh ne moremo več razlikovati fizično od psihičnega v univerzalnem klišeju filma *The King of Comedy* [Kralj komedije, 1982], ki v eno in isto praznino potegne osebe, ki jih je mogoče zamenjati med seboj.« Prek D. H. Lawrencea Deleuze zatrdi, da kritika ali parodija klišeja ni nikdar zadostna, temveč celo pripomore, da ta vstane iz pepela – kakor Pepelka. V primeru *Volka* se takšna ocena izkaže za preoptimistično: kliše ni ne več ne manj kot kliše, je njega/njiju neskončno zrcaljenje, kjer nič ne vstane, je le še prah, pepel, pepelišče, ki si ga brokerji zavgajo v nos. Z besedami Gombrowiczovega *Ferdydurka*: »Kar naprej se vam zdi, da naše obnašanje vodijo čustva, nagoni, ideje,« toda »človeško bitje se ne izraža neposredno in v skladu s svojo naravo, ampak vedno v neki določeni obliki, formi.« Od te oblike ostane kliše; kliše kot prozaični eksces, ki imitira samopohablivo situacijsko komiko Jerryja Lewisa ali zgodnjega Jimmyja Carreyja (telo, ki iz filma naredi risanko, lowbrow, tako ljub highbrow Francozom, kot bi se v tem skrivalo vse zaničevanje do Američanov), katere mehanizem je zakasnelo učinkovanje iz prodaje umaknjenih uspavalnih tablet Quaalude, prvotno namenjenih razečaranim predmestnim gospodinjam iz 50. let. Deformacija vid(e)nega, sliš(a)nega, senzoričnega, prostora-časa tako splošči DiCaprioovo glavo in telo (ki sta že tako v diskrepanci večne fantovskosti in neizogibnega staranja), da potegneta na oglati podobo pokojnega predsednika Severne Koreje Kim Džong Ila. Telo kot lastni, po stopnicah kotaleči se CGI si sopostavi duha marmornih, brončenih, balzamiranih teles, teles-mavzolejev, teles, obteženih z Zgodovino oziroma, kot dopoveduje Badiou, strastjo do Realnega. Integrirana telesa spektakla. Demolirani ferrari, katerega



Wall Street

maketni videz povzema vsesplošno pritlikavost, je menda zraven le zato, da bi njegove poškodbe vzbudile – če je že protagonisti ne morejo – vsaj nekaj empatije.

Zdi se, da je Scorsesejeva trilogija *Dobri fantje* (Goodfellas, 1990) – *Kazino* (Casino, 1995) – *Volk z Wall Streeta*, bolje rečeno, izvirnik – rimejk izvirnika – rimejk rimejka, niz, ki bi se ga dalo nasloviti z Vzpon in padec rimskega imperija, vselej gravitirala k opevanju good lifa in dekadence kot nadaljevanje Fellinija (*to ni sodna obravnava sodnika, to je obravnava, ki jo vodi sokrivec*), h glamurizaciji organiziranega kriminala, katerega pot iz podzemlja do »modela vseh uspešnih komercialnih podjetij« je obenem točka žalobne nostalgije po izgubljenem Divjem zahodu. »Rim ni več v Rimu«, Debord v *Komentarjih* citira Racina. Korporativni/indie rapperji, ta paradigma barab-konformistov, se poleg *Brazgotinca* (Scarface, 1982, Brian De Palma in Oliver Stone) in *Botra* 1–3 (*The Godfather* I–III, 1972, 1974, 1990, Francis Ford Coppola) z ničimer ne nad-identificirajo³ tako kot z *Dobrimi fanti* in *Kazinom*, ne da bi se pustili motiti dvolični naivnosti njihove *morality tale*⁴, natanko tako, kot znajo

3 Dediščina teksta Situacionistične Internationale *Zaton in propad spektaklesko-blagovne ekonomije* (pred kratkim prevedenega v slovenščino pri Acerbic distribution) o nemirih v losangeleškem Wattsu leta 1965 ponazarja trajektorij od subverzije do kooptacije: »Črnci Los Angelesa sodobno kapitalistično propagando in njeno reklamiranje obilja jemljejo dobesedno /.../ ko ljudje to obilje vzamejo dobesedno in se ga polastijo neposredno, namesto da bi ga večno zasledovali v tekmi odtujenega dela in ustvarjanja vedno novih družbenih potreb, se začnejo dejanske želje izražati v veselem praznovanju, igrivi afirmaciji, v potlaču destrukcije. Ljudje, ki uničujejo blago, s tem izražajo svojo človeško večvrednost nad blagom in tako prekinajo s podrejanjem arbitrarnim formam, ki so si nadele podobo njihovih potreb. Plameni Wattsu so pogoltnili sistem potrošnje. Ljudje, ki imajo izklopljeno elektriko ali je sploh nimajo in kradejo ogromne hladilnike, so najboljša podoba laži obilja, ki je postala resnica v igri. Ko blago enkrat ni več kupljeno, postane blagovna produkcija odprta za kritiko ali predruženje v vseh svojih posamičnih pojavnih oblikah. Zgolj če se zanj plača z denarjem, je spoštovano kot občudovanja vreden fetiš in kot statusni simbol v svetu preživetja.« Danes v spotih Jay-Z-ja et co. ravno prevrnjene goreče limuzine (Holy Grail, 2013, Anthony Mandler) in goreči policisti sredi spektakularnega nasilja uličnih nemirov (No Church in the Wild, 2012, Romain Gavras) demonstrirajo popolno podrejenost blagovni formi.

4 Da je tendenco začutila že verzija *Brazgotinca* iz 1932 (Howard Hawks in Ben Hecht), je zaznati iz napisa, ki uvede film, s katerim se ta vsaj deklarativno distancira od tovrstnih učinkov, a se hkrati spogleduje z vigilantsko agitacijo: »This picture is an indictment of gang rule in America and of the callous indifference of the government to this constantly increasing menace to our safety and our liberty. Every incident in this picture is the reproduction of an actual occurrence, and the purpose of this picture is to demand of the government: 'What are you



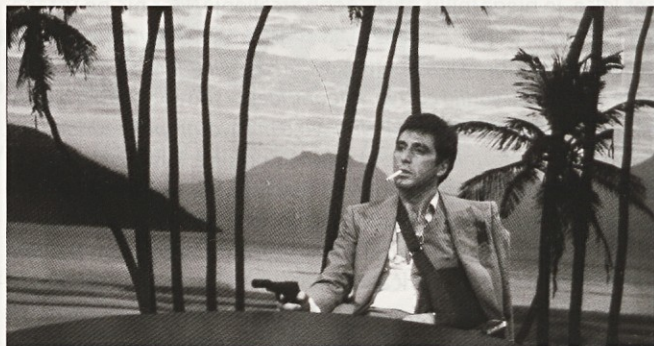
Kazino

brokerji v *Vroči liniji* (Boiler Room, 2000) na pamet lajne Gordona Gekka in jih kakor motivacijsko mantro izmenjujoče deklamirajo, tj. rappajo med ritualiziranim gledanjem *Wall Streeta*. Tudi *Volk z Wall Streeta* svoj prav utemeljuje docela rappersko, z denarjem, ki ga lahko sežiga (kooptirana oblika potlača) ter z MTVcribovskim naštevanjem reči, ki jih ima v lasti in jim dela silo (od nepremičnin prek prevoznih sredstev do žensk). Kdor ni impresioniran, je lahko le dušebrižnik, zavistnež, uboga para, nihče. Tako se – with a little help from Slovenia – odziva Imperij: v *Vzponu Viteza teme* (The Dark Knight Rises, 2012, Christopher Nolan) onepcenterji skupaj s policisti rešijo Gotham (= NYC = svet) pred ekoterorističnimi anarhisti-jakobinci, kje drugje kot ravno pred newyorško borzo ter neposredno po OWS⁵; v *Volku* se melvillovsko-deleuzovska nerazločljivost med brati in goljuji preprosto razreši z bratstvom goljufov, volčjo »družino uživačev«, zapriseženih gangsterskemu kodeksu časti oziroma molka, ki ga – kot gre v tem žanru – glavni protagonist izneveri v imenu samoohranitve.

Knjižna trilogija Morrisa Bermanna govori o zatonu ameriškega imperija, ki so ga ustanovili hobbessovski, podjetni hustlerji, kar je med drugim razvidno po tem, da amerikanščina premore 200 sopomenk besede *swindle* (švindlanje). V maniri »mi o volku, folk iz džungle« je v zaključni sceni pred gledalce postavljeno ogledalo (kaj drugega naj bi počel kliše), vsiljujoč predpostavko, po kateri si vsakdo, prav vsakdo želi zmagati, ob hkratni demonstraciji, da se to lahko zgodi le na račun drugih. FBI-jevec se po vseh aretacijah – zrcalno mačistični zmagi nad »*little manom*« Belfortom aka invaziji na Grenado – s podzemno vrača domov in zdrzne, ko ob pogledu na revne primerke etničnih manjšin uvidi bornost lastnega življenja. Kjer pojem sodelovanja (co-operation) lahko označuje le izneverjeno zaupanje, podganarsko ovaduštvo oz. prisilno kolaborantstvo (z zakonom/organi pregona), je takšna ogroženost, stidljivost vpricho prezenze drugega edina mogoča perspektiva.⁶

Mizantropiji/mizoginiji *Volka* Katarina Čas ne bi mogla priti bolj

prav. Kliše dobrovoljčka, ki se v trenutku, ko se znajde čez mejo, prelevi v ambasadorja-lobista-glasnogovornika ter vsakomur, ki ima to nesrečo, da nabaše nanj, razlaga, od kod prihaja, kako čudovita je Slovenija ter da je nikakor in v nobenem primeru ne gre mešati s Slovaško (podcenjujoče, ne da bi karkoli vedel o slednji), je prejel globalni certifikat. Halucinacija avtorstva, po kateri so bile v film kot dokaz navdušenja vključene originalne domislice made in Slovenia, poročilo iz Holivuda, ki mu do najbolj zanemarljivega detajla prisluhne na trač uspeha navlečeni narod, kot bebava kompenzacija za opuščeno »zgodbo o uspehu«, ki se kakor v nekakšen zavzdih našobljenosti še enkrat postavi ob bok Švici, je ravno samopotrditev, overitev LOL-blondinke in kure-države, ki obe postaneta tarči, točneje, delnici posmeha, laughing oz. penny stocks, tako prikladni za *pump and dump* trgovanja. Natural blonde Borat, ki ga ni treba igrati, temveč preprosto je, se znajde v civilizaciji, kjer znajo vsi igrati preprosto s tem, da so. V času, ko je begunec, četudi imobilni, edina misljiva figura (politične) subjektivnosti (od imigrantov brez papirjev/državljanstva do državljanov-dezerterjev »kodificiranih instanc politične participacije«⁷), se še vedno najde zavest oz. nje avtomatizmi, ki izreka lojalnost domovini (narodno-državi), čemur se globalni oblastni um ne krohota na poti do banke, temveč ravno kot banka. »Utrudil sem se podobe svojega plemena in se izselil« doživi zaobrat; po novem se podoba izvaža kot eksotično, podstandarno blago, in to v razmerah, v katerih eksotika ne obstaja več in je blaga več kot samo več kot preveč. Eksotičnost bi bila ravno v pretiranem hlastanju blaga, da bi bilo standardizirano, tj. v skladu. Tako kot Yugo, ki si je v Holivudu priboril tipsko vlogo⁸, nelaskavo, ponižujočo, vidno (kar se vidi, je dobro, in kar je dobro, se vidi, pravi spektakel). To ni več karakterna vloga (izraz, ki je tako ali tako poniknil, skupaj s karakterji, a ne v smer Deleuzovih originalov brez posebnosti), temveč karikaturni vložek. Slovenija postane, ne zaradi kakšne singularnosti, temveč v ridikulozni rezidualnosti priseganja na ameriški sen, novi Kazahstan, vsaj za pomežik, večer kot pet minut. Zdaj ima filozofa Borata, ki pripoveduje vice, in blondinko iz vicev.⁹ Z besedami skupine Bazar: »Amerika, tvoja usta so polna moči, Amerika, v tvojih rujah so krajše noči.«



Brazgotinec

going to do about it? The government is your government. What are YOU going to do about it?»

5 Več o tem ter konservativnosti superherojskega žanra v tekstu Davida Graeberja »Super Position«; spletna stran *The New Inquiry*, 8. 10. 2012. <<http://bit.ly/MR21wu>>

6 V razmerah, kjer je vojna vseh proti vsem prikazana kot naravno stanje in kjer je financiralizacija vsakdanjega življenja naturalizirana kot džungla, v tem »človek človeku Wall Street« je anomalija ravno obstoj in raba javnega (prevoza, prostora, šolstva, zdravstva ...), ne njega deregulacija. A tudi dihotomija med zasebnim in javnim, kjer se slednje bolj ali manj zvede na državno, je preveč vpeta v liberalno tradicijo.

7 Agamben, Giorgio: *Beyond Human Rights*.
8 *Dragnet* (1987, John Mankiewicz), *Vran* (The Crow, 1994, Alex Proyas), *Umri pokončno 3* (Die Hard: With a Vengeance, 1995, John McTiernan), *Kdo je ubil Mono?* (Drowning Mona, 2000, Nick Gomez), *Nick in Nora: Zmenek za en večer* (Nick and Norah's Infinite Playlist, 2008, Peter Sollett), *Avtomobili 2* (Cars 2, 2011, Brad Lewis in John Lasseter) itd.
9 *Volk* združi oba, ko se proti koncu čudi nad obstojem brezalkoholnega piva.



Črna ironija pri Alekseju Balabanovu

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

Ko je konec maja lani veliko preskok, v svojem 54. letu, preminil veliki režiser Aleksej Balabanov (rojen 1959), je ruski predsednik vlade Medvedjev na Facebooku zapisal: »*Filmi Alekseja Balabanova so kolektivni portret naše države v najbolj dramatičnem obdobju v njeni zgodovini*«. Če je to res – in številni filmski kritiki se strinjajo s to oceno – potem ni ta portret prav nič laskav, ne za državo ne

za njene voditelje, in Medvedjev bi se moral vprašati, kako bi lahko on in njegovi kolegi pripomogli k nekoliko manj mračnemu portretu Rusije, kot je ta iz filmov Balabanova. Politiki se praviloma ne pretvarjajo, da so filmski kritiki, še redkeje iskreno žalujejo za umetniki, ki so kritično ocenjevali njihovo delo. A v primeru Balabanova je bil odziv skoraj neizbežen, saj je že s svojima zgodnji-

ma filmoma, **Brat** (1997) in **Brat 2** (2000), dosegel izjemen odmev pri najširšem občinstvu – in verjetno je zaradi tega premier začutil potrebo, da se oglasi. A Balabanov je le na kratko koketiral s priljubljenostjo, hitro se je namreč odmaknil od nje z vedno bolj kontroverznimi, čudaškimi in mračnimi ter vedno manj populističnimi filmi.



Tovor 200

Leta 2010 je Balabanov gostoval na beograjskem FEST-u in takrat priznal: »Tako težke in škandalozne filme snemam zato, ker je prav takšna naša družba. Ko se bo normalizirala, bodo normalni tudi moji filmi.«¹ Glavnega krivca za nenormalno stanje v družbi, za razpad človeških vrednot in vzpon nečloveških vidi v pospešeni in sumljivo izvedeni »modernizaciji«, ki je po hitrem postopku uvedla kapitalizem in z njim neskončno bogatenje posameznikov sumljive naravi, kot v filmu *Dead Man's Bluff* (Žmurki, 2005), ki se s to tematiko ukvarja zelo lahko, celo komično. »Zahvalite se Gorbačovu,« je Balabanov izrekel v Beogradu. »Tak kapitalizem je uvedel prav on, in to prav na hitro. Zdaj kraljuje cinizem, ki pa je bolj pošten od komunističnih laži, saj je v njem določena resnica.«² Balabanov sicer ni cinik, dejstvo pa je, da so njegovi novejši filmi konsistentno mračnijaški, brutalni in šokantni; lahko bi rekli, da se režiser v njih pred popolno temo brani le z dobršnimi odmerki ironije in črnega humorja.

Naglo temnenje njegove slikarske palete postaja očitno začenši s filmom *Tovor 200* (Gruz 200, 2007), ki so ga nekateri kritiki označili kar za »neodgovorno dejanje celuloidnega huliganstva«. Umeščen v leto 1984, na sam začetek vzpona Gorbačova (ki se v filmu celo na kratko pojavi na TV-sprejemniku), se ta film pomika po tankem ledu *torture porn* žanra. Balabanov slika globoko moteno družbeno strukturo totalitarizma in kaosa,

v kateri je človeško življenje ničvredno, državni aparat pa vsemogočen do meja absurda. Tako glavni lik v filmu hladnokrvno in po nepotrebnem ubije človeka, dekle, ki mu slučajno prekriža pot, pa ugrabi in z lisicami priklene na posteljo v svoji sobi. Ko nekje na polovici filma ugotovimo, da je ta sadist mrtvo hladnega izraza policist, to ni nek klišejski obrat kot v novejših ameriških *torture porn* grozljivkah (npr. *Teksaški pokol z motorko* [The Texas Chainsaw Massacre, 2003, Marcus Nispel]; *I Spit on Your Grave* [2010, Steven R. Monroe]), temveč popolnoma logičen in niti najmanj presenetljiv razvoj.

Temu istemu policistu nekoliko kasneje njegovi uniformirani kolegi pomagajo, da v svoje stanovanje pritovori krsto ruskega vojaka, padlega v Afganistanu (odtod naslov filma: »Tovor 200« je bila šifra za tovrstne vojne pošiljke). Nihče ne vpraša, kako, zakaj, s kakšno pravico. Nihče nič ne sprašuje, ker se spoštuje avtoriteta nadrejenega ne glede na sumljivost njegovih ukazov, poleg tega je v izkrivljeni družbi izkrivljeno obnašanje – normalno. Vsi so organi represije nekega sistema, ki ne spoštuje ne živih ne mrtvih. Sadist iz krste izvleče mladeničevo truplo in ga vrže na posteljo k priklenjeni, kljubovalni ženski, da bi ji demonstriral svojo vsemogočnost: v njegovi oblasti je tudi njen težko pričakovani princ na belem konju. Ta del zapleta je precej morbiden, a vsekakor idejno motiviran, saj odslikava poslednjo, dekadentno fazo sistema pred njegovim propadom, ko je sproti zatrti tudi vsako upanje na rešitev. Tipična balabanovska ironija tiči v tem, da je Gorbačov, ki je s svojo perestrojko omogočil konec tega

obdobja, sprožil povsem nov niz družbenih problemov.

Balabanov nikoli ne beži pred prikazom telesnih gnusob (trupla, kri, muhe ...), posebno prefinjen pa je v portretiranju moralne iznakaženosti in psihološke torture. Sijajen primer tega je prav situacija, kjer sadistični policijski načelnik zlorabi svoj status in se pretvarja, da vodi preiskavo o izginuli mladenki, ki jo je ugrabil prav on sam. Od njenih staršev odnaša njena pisma v navideznem preiskovanju neke sledi, a mu služijo le za to, da ji na glas prebira besede, ki ji jih je napisal njen zdaj že pred njenimi očmi razpadajoči zaročenec. Prav v tem je zajeta vsa groza razmer: ne v lisicah, iz katerih se človek lahko reši, temveč v totalnem nadzoru nad vsemi vidiki življenja, pri čemer je ta nadzor tako vseprisoten, da daleč presega lokalno dejstvo ameriških *torture porn* filmov, in mu je le težko pobeigniti. Na koncu niti maščevalna pravica z dvocevko ne prinese katarze ... Ja, gnusno, odvratno – a taki časi so bili to – nam sporoča Balabanov. Eventualna sorodnost grozljivki tu ne izhaja iz žanra niti iz oponašanja zahodnih modelov: groza je zakoreninjena v strašni sedanjosti (in bližnji preteklosti).

Kriminalno podzemlje in odmev vojne

Ko so Balabanova vprašali, ali gre pri *Tovoru 200* za žanr t. i. »črnuha«³ filmov iz obdobja perestrojke, ki so prikazovali najtemnejše plati iz časov ZSSR, je odgovoril tako: »Prvič je to film, ki ne spada v noben žanr. Pri tem vztrajam. Ne maram črnuhe niti grozljivk. To je izvenžanrski film, ki popolnoma reflektira stanje naše zgodovine leta 1984. In drugič, ta film je mnogim všeč, mnogim pa tudi ne. Režiser Andrei Zernov je na primer dejal: »Vsi smo hoteli posneti takšen film, a nismo bili dovolj pogumni. Balabanov pa ga je posnel.« Zelo so me razveselile te njegove besede. Zdi se mi, da je ta film iskren, resnično ljuben in dober. To ni črnuha. Sicer pa so najslabši filmi tisti, ki ne povedo ničesar in gledalci nanje pozabijo v trenutku, ko se končajo.«⁴

1 Milinčič, Ljubinka:
»Perestrojka nas je uničila.« Intervju z
Balabanovom je izšel v časniku *Politika*,
13. 2. 2010. Spletna povezava: <<http://bit.ly/1eGhZPO>>

2 Ibid.

3 Op. prev.: Termin črnuha ali černuha je fenomen iz obdobja perestrojke in izraža skrajni negativizem in pesimizem, ter se je hkrati pojavil v literaturi, filmu in novinarskem poročanju. Prinese naturalistične opise nasilja, sadizma, seksa, obsedenost s telesnimi funkcijami ... Pojavi se predvsem kot kritika hipokrizije sovjetskega »optimizma« in kot neke vrste žanr vztraja skoraj do konca 80. let.

4 Balabanov o filmu *Tovor*

Vsi filmi Balabanova v sebi nosijo jasno izraženo stališče, do teme se opredeli moralno in emocionalno. **Brat** je v resnici slika Rusije ob koncu 20. stoletja: kriminal, revščina, izkrivljena družina, brezcilna mladina ... Vsemu navkljub pa ne vztraja v črnogledosti, nasprotno, na sredo te žalostne slike postavi moralni center v liku mladega Danile (Sergej Bodrov ml.). Ravno se je vrnil iz vojne in videti je, da mu bodo njegove veščine ubijanja prišle prav tudi v »mirnem obdobju« in okolju, ki so ga razni kriminalci prikrili v bojno polje. Danila se ravna po svojem občutku za pravičnost in resnico in v novonastalih okoliščinah je za obrambo vrednot, v katere verjame, pripravljen prijeti tudi za orožje. V kulminaciji, ki je hkrati prežeta s temno ironijo in tradicionalizmom, dojamemo, da ga je bil lastni brat (ki ga igra pri Balabanovu nepogrešljivi Viktor Suhorukov) pripravljen izdati zločincem, a mu Danila to ne zameri, temveč mu celo odpusti – saj brat je le brat, kakršenkoli že.

Brat 2 je tipičen primer odličnega nadaljevanja: vsega, kar je prvemu delu prineslo uspeh pri gledalcih, je tu še več. Več akcije, več moraliziranja, več humorja, več prikritega nacionalizma, in z dodatnim elementom: izrazitim protiameriškim stališčem. Več kot polovica filma se dogaja v ZDA, kjer se nahaja srž težav nove kapitalistične kriminalno inkriminirane (in amerikanizirane) Rusije. Danila skupaj z bratom odpotuje v ZDA, da bi obračunal s kriminalci, ki izsiljujejo ruskega hokejista, in maščeval smrt njegovega brata, ki so ga ubili v Moskvi. Film se torej vrti okoli dvojnosti in nasprotij dveh parov bratov. Pri prvem paru je en dobre nрави in zvest Rusiji, drugi ne tako dober in naklonjen Ameriki. Dobri Moskovčan je ubit, ko se zavzame za v Ameriki izkoriščenega brata – slednji pa, čeprav je v pesti zločincev, noče zapustiti »države priložnosti«; v zaključnih prizorih pa vidimo, da mu gre le za denar, skratka okolica ga je pokvarila. Pri drugem paru bratov imamo dobrega Danilo, ki preleti pol sveta, da bi v tuji državi popravil tujo krivico in maščeval vojnega tovariša, tisti manj dobri pa se zlahka amerikanizira: oblači

Balabanov sicer ni cinik, dejstvo pa je, da so njegovi novejši filmi konsistentno mračnjaški, brutalni in šokantni; lahko bi rekli, da se režiser v njih pred popolno temo brani le z dobršnimi odmerki ironije in črnega humorja.

se v neokusne obleke, na glavi izmenjuje kavbojske klobuke, skratka zanimata ga le potrošnja in uživanje. Na koncu ostane v ZDA, kjer se znajde kot riba v vodi, Danila pa se ob melodiji *Goodbye, America* vrne v Moskvo skupaj z rusko prostitutko, ki jo je rešil iz ameriškega »Babilona«.

Krimi komedija *Dead Man's Bluff* je najbolj komercialen film Balabanova in je še najbolj podobna ruskemu odgovoru na Guya Ritchieja: vsi liki so zabredli v kriminal in vsi so pretepači, roparji in morilci, vključno z dvema protagonistoma, štorastima zlikovcema, na sledi ukradenemu kovčku kokaina. Film je popolnoma brez moralne avtoritete, a v tem je tudi poanta: svetu bodo zavladali nemoralneži. Zaton vseh vrednot je najavljen že v prologu – v mrtvašnici, kjer so gola, razčlovečena trupla nametana eno prek drugega kot v srednjem veku, v času kuge. Ista mrtvašnica je prizorišče še enega mafijskega obračuna, kamor mafijski boss (Nikita Mihalkov) pripelje svojega topoglavca sina, naslednika. Takoj je jasno, da je to slika ruske prihodnosti: nemoralna, brezobzirna, pohlepna smrklija, ki je odraščala v času brezvestnega prilasčanja in brez upoštevanja vsakršnih pravil razen zakona džungle in obstanka najmočnejših. Epilog, v katerem dvoje kriminalcev vidimo v oblekah in kravatah kot novopečena *biznismena*, nakazuje na določeno angažiranost filma, ki nam večino časa streže le z zabavnimi, a nekonsekventnimi črnohumornimi pustolovščinami z obilo prelite krvi.

Bistveno bolj posrečen portret kriminalnega podzemlja in globoko izkrivljene družbe je film *Kurjač* (Kočegar, 2010), portret, ki je črn kot oglje v kurilnici, kjer naslovni antijunak občasno sežiga trupla, ki mu jih dovaža lokalni kriminalce, njegov vojni tovariš iz Afganistana. Ko se po ironiji usode med kurivom za peč znajde tudi njegova hči edinka, nastopi čas, da naš major znova (kot Danila v *Bratu*) obudi vojne veščine in pomori morilce. Razlika med *Bratom* in *Kurjačem* je le v tem, da v slednjem ni ne

katarze ne *happy end*a; major si takoj zatem prereže žile, saj se zaveda, da je zmaga nad kriminalci lahko le začasna. Oni so namreč povsod.

Film potegne surovo vzporednico med dvema največjima svetinjama – domačim ognjiščem in kurilnico, ki ne izbira svojega goriva – in implicira na nezavedno sokrivo do vseh tistih, ki uživajo v toplini svojega doma in se ne sprašujejo, kaj je njen izvor in kako drago je plačan ... Pomembna komponenta je tudi dejstvo, da »protagonist« ni Rus, temveč Jakut, pripadnik manjšine s skrajnega severa Rusije, ki v kurilnici ob delu na star pisalni stroj tipka roman o vseh ruskih zločinih nad Jakuti. Je dvojni outsider: pripadnik zdesetkane manjšine, s katero se je Balabanov ukvarjal v svojem nedokončanem filmu *Reka* iz leta 2002 (snemanje so prekinili zaradi smrti glavne igralka), in še en pozabljen in odstavljen vojni veteran, kar je lajtmotiv dobršnega dela Balabanovega opusa. V *Kurjaču* režiser (in istočasno scenarist kot v skoraj vseh svojih filmih) ne išče krivcev onstran ruskih meja: za neadekvatno obravnavo nacionalnih junakov so krivi Rusi sami oziroma sistem, ki je omogočil, da namesto junakov v prvi plan prodrejo »junaki« asfalta.

V ozadju vseh navedenih filmov, ki se ukvarjajo s sodobno Rusijo, je vojna. Njeni vplivi posredno segajo stotine, tisoče kilometrov od fronte in bistveno oblikujejo družbo, posameznike in njihove odnose. Pri tem Balabanova ne zanima ideologija, ne ukvarja se s kolektivnim, nacionalističnim »mi« proti »njim«, zanima ga posameznik in njegovo mesto v družbi oziroma odnos družbe do posameznika. Če je vojna najbolj skrajna situacija, v kateri se lahko družba znebi določenih posameznikov, kako družba obravnava te iste posameznike na fronti in kako izven nje? Odgovor ni svetel. Na kratko: kot »kanonfuter« v najbolj skrajnem primeru, sicer pa kot potrošno blago, ki prav tako služi le še za odpad, ko enkrat izpolni svoj namen. Vojni junaki so tako odvrženi in prepuščeni gnitju (*Tovor 200*) ali pa pozabljeni in obsojeni, da životarijo na družbenem obrobju (*Brat*, *Kurjač*).

To se dogodi tudi Ivanu (Aleksej Čadov), mlademu junaku v filmu *Vojna* (2002): ugra-

200; spletna povezava <<http://bit.ly/1pErqrT>>

Balabanov ne vztraja pri eksplicitni družbeni kritiki, nasprotno, poudarja (tudi v duhu obeh izvirnih avtorjev) brezčasnost in univerzalnost svojih izgubljenih (anti)junakov in njihovih kompleksnih, klavstrofobičnih svetov.



Grad

bijo ga teroristi v Čečeniji, nato pa izpustijo kot »neizplačljivega«, saj za običajni ruski vojaški čin vojska noče plačati odkupnine. V nasprotju z ideologijo preživetja za vsako ceno, ki obvladuje vse sloje družbe, tvega svoje življenje in se znova vrne v Čečenijo, da bi rešil ugrabljenega vojaškega poveljnika (Bodrov ml.). Edina rešitev je namreč, da usodo vzame v svoje roke, saj od zgoraj, od sistema, ni pomoči. Ivan deluje po enakih moralnih načelih kot Danila v *Bratu 2* – vojnega tovariša noče pustiti na cedilu. Spremlja ga Anglež John, ki so ga ugrabitelji izpustili, da bi zbral odkupnino za svojo zaročenko, ki so jo ugrabili hkrati z njim. Predstavlja čisto nasprotje Ivanu, mlademu, a iznajdljivemu mladeniču, ki se je kalil v vojni. John je površen, neiznajdljiv, naiven, strahopeten ... tipičen karikiran proizvod zahodne kulture, voljni suženj njenega potrošništva. To je poosebljeno v strasti, s katero se loti svoje vloge dokumentarista dogajanja, ki neprestano snema videodnevnik. Tudi med reševalno akcijo lastne zaročenke, ko naboji švigajo vsenaokrog, nosi na glavo pritrjeno kamero, da bi zabeležil vsako sekundo avanture. Na koncu pa se izkaže celo za izdajalca – in v svetu Balabanova ni večjega greha, kot je izdati vojnega tovariša. Epilog namreč razkrije, kako se je John zahvalil Ivanu, ki mu je pomagal pri reševanju zaročenke in mu pri tem večkrat rešil življenje: tako, da je iz konteksta izrezal nepovezane posnetke njenih akcij v Čečeniji in jih prikazal kot

vojne zločine, ujete na videokamero – in v knjigo *My Life in Russia*, ki jo je napisal. To je slika, ki si jo Zahod želi videti (in jo plačuje), in to jim John tudi prodaja.

Temna ironija, ki prežema vse Balabanove filme, se tu ne zaključi le pri izdaji: Johnova zaročenka, zaradi katere oba tvegata življenje, se izkaže za nevredno žrtev, saj jo najdeta v objemu čečenskega poveljnika, popolnoma hladno ob prihodu svojega zaročenca in rešitelja. Prav to je še en lajtmotiv, ki ga lahko spremljamo skozi ves opus Balabanova: nihče v njegovih filmih si pravzaprav ne zasluži žrtvovanja, ki ga je bil deležen. V *Bratu* Danila tvega življenje, da bi rešil brata, ki bi ga bil pripravljen prodati, celo poslati v smrt. V *Bratu 2* pomaga prevaranemu hokejistu, ki namesto zahvale za kovček denarja, ki ga dobi od Danile, izrazi skrb, ali bo lahko dobil tudi obresti. Tudi v *Kurjaču* ne vidimo idealiziranja majorjeve hčerke, zaradi katere se krvavo maščuje in nato ubije; nasprotno, prikazana je kot lahkomišelna flenča, ki pride k očetu le, kadar potrebuje denar, z napačno izbiro kriminalnega ljubimca pa je postala priča svojega lastnega propada. Nauk vseh teh situacij pa ni ciničen v smislu, da se žrtev ne izplača, temveč nasprotno, moralen, da prav ta nevrednost žrtvovanje povzdigne v *čisti moralni akt*, brez kakršnekoli kalkulacije v ozadju. Balabanovi junaki ne obračunavajo z zlim zato, da bi jim nekdo rekel hvala ali da bi imeli od tega neko korist, temveč ker vedo, da je to enostavno *edino pravilno*. Nji-

hova žrtvovanja so toliko bolj povzdignjena, kolikor so povodi nevredni teh dejanj.

Absurd, groteska in črni humor

Kljub tendenci, da bi Balabanova zreducirali na režiserja, ki slika sodobno, turbulentno Rusijo in njene psihosocialne nesreče, in na ta način njegov opus omejili in lokalizirali, je potrebno poudariti, da je to stališče redukcioniistično, da poenostavlja bogastvo njegovega opusa in zanemara njegove univerzalne kvalitete. Če bi bil Balabanov portretist *realnih* slik države, bi ga realnost kmalu prehitela, njegovi filmi pa bi delovali zastarelo. K sreči ne gre za *slike nekega časa* po banalnem kvazirealističnem ključu, temveč nasprotno, za *slike za vse čase*, zahvaljujoč odmiku od socrealizma, tipičnega za kinematografije nekdanjih komunističnih držav. Čopič Balabanova ni le plitvo potopljen v temno lužo aktualnih družbenih gibanj, ki lahko s kako družbeno reformo že jutri izhlapijo. Njegov čopič je potopljen globlje, v temo, ki je tudi reforme ne morejo do konca razsvetliti, temo, ki ni lokalnega značaja, temveč je prepoznavna povsod in zmeraj.

Ne smemo pozabiti, da je Balabanov svoj opus začel s črno-belo, art hermetično adaptacijo Samuela Becketta, *Srečni dnevi* (Sčastljivje dni, 1991), in da je bil adaptacija tudi njegov drugi film – Kafkov *Grad* (Zamok, 1994). V debitantskem filmu po Beckettu prikazuje brezimnega moškega (Viktor Suhorukov), ki tava skozi čudno, brezčasno, zapuščeno mesto, skozi pokopališče in ruševine in srečuje enako izgubljene ljudi. V adaptaciji *Gradu* (ki je, mimogrede, v marsičem boljša od Hanekejeve) zvesto sledi besedam in atmosferi Kafkovega romana o še enem človeku, ki v resnici tava – tokrat skozi sloje kaotične, na videz organizirane družbe z vrtoglavo hierarhijo, v kateri ne



O pošastih in ljudeh

Prihod komunistov na oblast prikaže z nemalo gnusa, kot pošast, ki bo do konca uničila državo, načeto z neznanjem, brutalnostjo, alkoholom, boleznijo in bedo. Zdravnikova odvisnost od morfija je benigna v primerjavi z brutalnim komunizmom, ki se ponuja kot novi »opij za ljudstvo«.

najde mesta zase, še več, v koncu, dopisanim zaradi nedokončanega romana, izgubi celo lastno identiteto. In čeprav lahko v obeh primerih potegnemo vzporednice s tedanjo Rusijo, so te vseeno zelo implicitne in neobvezne: Balabanov ne vztraja pri eksplisitni družbeni kritiki, nasprotno, poudarja (tudi v duhu obeh izvirnih avtorjev) brezčasnost in univerzalnost svojih izgubljenih (anti) junakov in njihovih kompleksnih, klavstrofobičnih svetov.

Že od začetka njegovega opusa je jasno, da so absurdnost, grotesknost in črni humor bistvene sestavine njegove poetike, so tiste, ki predstavljajo okvir in sliko »moderne« družbe, in po tem ključu moramo gledati tudi zgoraj omenjene kriminalke o svetu laži, prevlar in umorov. Tudi ko se ukvarja z aktualnimi problemi, jih Balabanov prikaže skozi posebno, izkrivljeno ogledalo, skozi stilizacijo, ki poudarja grotesko. »Gre za fantastični realizem,« je povedal nedavno, »nov žanr, kjer je resnično vse razen zgodbe.«⁵ Gre za talent, da mu uspe tisto, v čemer je bil Kafka vrhunski: da ustvari prepričljiv svet, v katerem se dogajajo neverjetne stvari, oziroma da naslika okolje, v katerem je nenormalnost – normalna.

To velja tudi za enega njegovih najboljših filmov, *O pošastih in ljudeh* (Pro urodov i ljudej, 1998), umeščenega na začetek 20. stoletja in osredotočenega na pionirje ruske pornografije. Časovno posnet med dvema blagajniškima uspešnicama (*Brat* in *Brat 2*) je to film avantgarde, namenjen izbranemu občinstvu, posnet v sepija barvah, s pogostimi aluzijami na nemi film in na obdobje, ki je nasploh zelo oddaljeno sodobnemu gledalcu. *O pošastih in ljudeh* je film, ki ga je težko popredalčkati: je perverzna študija perversnosti, črnohumorna, bizarna, dražljiva, metafilska študija moškega, pornografskega pogleda in njegove povezave s fotografijo in posebno s filmom. Hkrati je film eksistencialna parodija človeka in njegovih strasti ter hipokrizije, ki vlada v zvezi s temi strastmi in je v filmu privedena do groteskne skrajnosti, ko vidimo kratke »poučne« filme o kaznovani grešnici, kar je

le izgovor za prizor gole ženske, ki jo stroga babuška šiba po goli zadnjici.

Tudi v tem filmu se Balabanov izkaže kot izjemen, prefinjen režiser, ki je pripoved sposoben zasnovati ne le skozi besede, temveč skozi originalne in nepozabne prizore. Poleg tega zanj ni značilen en sam, prepoznaven slog ali žanr; njegova paleta se giblje od krasne, visokokontrastne črno-bele fotografije (*Srečni dnevi*), preko sepije (*O pošastih ...*) do bogatega kolorita (*Dead Man's Bluff*) in pastelnih tonov (*Morfij* [Morfii, 2008]); od temnih in skoraj hermetičnih eksperimentalnih filmov do visoko komercialnih filmov; od komedij do kriminalk, vojnih filmov in dram; od patetike (*Mene ne boli* [Mne ne bolno, 2006]), preko erotike in perversije vse do sadizma, splatterja, akcije in »nesentimentalne nostalgije«.

Slednja fraza dobro opisuje njegovo vrnitev k zgodovinskemu filmu, *Morfiju*, ki nas popelje v leto 1917. Namesto da bi se ukvarjal z rusko revolucijo, velika zgodovinska gibanja spremlja skrajno posredno, z gledišča mladega podeželskega zdravnika, ki ga v odmaknjeni provinci počasi posrka v opojni svet morfija. Scenarij za film, ki temelji na *Zapiskih mladega zdravnika* Mihaila Bulgakova, je napisal Sergej Bodrov ml. Ne ve se sicer, koliko je režiser spreminjal scenarij svojega tragično preminulega prijatelja (leta 2002 ga je pokopal snežni plaz), a jasno je, da ta adaptacija poudarja predvsem implicitno grotesko, ironijo in črni humor iz literarne predloge, pri čemer minimalizira humanizem Bulgakova in okrepi temačnost skoraj do ravni mizantropije in nihilizma. *Morfij* je hommage smrti velikega pisatelja (Bulgakova) in odličnega igralca (Bodrova ml.). Hkrati je morda slutnja lastne smrti in bolezni, ki ga bo pokopala le nekaj let pozneje. Nazadnje lahko film razumemo tudi kot posredni prikaz intimnega propada posameznika in globalnega propada države. Pri tem zgodovinski preobrat, prikazan kot posledica človeških naporov in sil, kjer delitev na leve in desne, na kulake in proletarce, nima veliko vpliva na končni rezultat. »Pusto rusko« je, kot se izkaže, pusto ljudsko.

Ko mladega zdravnika na neki prireditvi ob svežih novicah o boljševistični revoluciji vprašajo, na čigavi strani je, odgovori: »Zame

obstajata le dve skupini ljudi: zdravi in bolni«. To je ves njegov (a)politični angažma. A *Morfij* demonstrira, da je težko biti apolitičen v poudarjeno političnih časih. Prihod komunistov na oblast prikaže z nemalo gnusa, kot pošast, ki bo do konca uničila državo, načeto z neznanjem, brutalnostjo, alkoholom, boleznijo in bedo. Zdravnikova odvisnost od morfija je benigna v primerjavi z brutalnim komunizmom, ki se ponuja kot novi »opij za ljudstvo«. Nezamenljivo tematičen konec sporoča, da rešitve ne moreta ponuditi ne krščanstvo (temu varnemu pristanu tudi za največje ruske umetnike se spretno izogne) ne film (kar ima še posebno težo, če to sporoča filmar Balabanovega formata). V zadnjem prizoru filma se v kinu, iz katerega prihajajo salve smeha preprostih proletarcev, mladi zdravnik smeje skupaj z njimi, glasno, prisiljeno, mračno – preden si požene naboj v glavo. Njegove smrti množica sredi zabave niti ne opazi.

V svojem zadnjem filmu, *Jaz bi tudi* (Ja tože hoću, 2012), ki govori o človeškem iskanju sreče, se Balabanov sam pojavi v manjši vlogi režiserja, ki umira. Že med nastajanjem filma je bil resno bolan in je vedel, da bo to njegov zadnji film. Kljub vsej skepsi do te absurde živili, človeka, in njene (ne)sposobnosti, da najde srečo, je Aleksej Balabanov do svojega zadnjega diha vpisoval sebe ne le v ta film, temveč v vse filmske anale na prehodu 20. stoletja v 21. Čeprav njegov prezgodaj prekinjen opus ni velik (14 filmov), je s tem finalnim filmskim nastopom smiselno zaokrožen in bo ostal v kolektivnem spominu na globalni ravni prav zaradi svojih univerzalnih tem in samosvojega filmskega pristopa k njihovi obdelavi. Njegov tematični smeh bo še dolgo odzvanjal ...

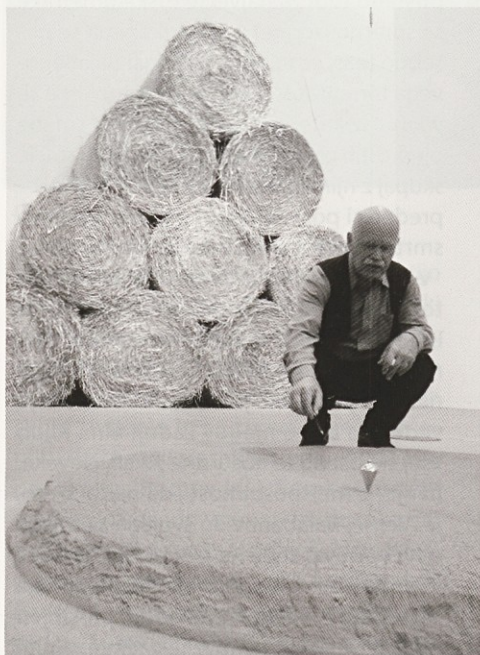


Na snemanju *Morfija*

5 Donina, Daria: »Aleksij Balabanov: End of an era in film«. *Russia & India Report*, 4. 6. 2013. Spletna povezava: <<http://bit.ly/1kgYK7x>>

Lov na mamuta

In memoriam: Ivan Ladislav Galeta (1947-2014)



ILG ob nihalu, ki riše svet (Zagreb, 2011)



Tridimenzionalna postavitev scenarija za film *Kolo* (1973)

Tehnična opomba: Reka časa je v Muzeju OM-produkcije naplavila dolgo izgubljeni spodnji dialog o prodaji vode ob reki oziroma stopanju skozi osemindvajset vrat brez vrat. Davnega leta 1985 je namreč Sulejman Ferencak iz OM-produkcije iz Ljubljane navezal dialog s sodobnikom in dolgoletnim sopotnikom, nedavno preminulim multimedijskim artistom Ivanom Ladislavom Galetom iz Zagreba. Sogovornik je tudi v pisnem mediju izkazal svoj spektralni pristop, skrbna bralka in pozorni bralec pa bosta v marsikaterem njegovem odgovoru prepoznala ne le Galetovo poetiko, pač pa tudi njegovo pogreznjenost v znanost, hermetizem, simbolizem – in seveda film (če nič drugega – bo že na prvi pogled prepoznaven film *Andaluzijski pes* [Un chien andalou, 1929] Luisa Buñuela in Salvadorja Dalíja ...). V spodnjem dialogu, ki je pred desetletji potekal s pomočjo pisalnega stroja, smo pasuse Ivana Ladislava Galeta natisnili v kurzivi. Galeta je ob vsakem svojem »bloku« s svinčnikom skrbno pripisal datum zapisa (kadar pa je citiral samega sebe, je pripisal še datum prvega zapisa, kar smo označili v oklepajih).

I.

Ko stopite skozi brezvrata vrata,
Svobodno stopate med zemljo in nebom.
Pa sploh želite stopiti skoznje?

Sedim na verandi.

Ali naj IZSTOPIM v sobo

ali na polje?

1972-1973)

28. 06. 1985

II.

Podložnost zakonu vzroka-in-posledice.

Vse je tako jasno,

A vse se tako težko vidi.

Kdo ste?

Če z drevesa odtrgamo en list,

bo živelo dalje.

A da bi ga lahko odtrgali,

je moral biti list zapisan v semenu.

Če je vsak list zapisan v semenu,

Mar je potem pomembno, kje drevo raste?

Mar je potem pomembno, kdo sem jaz,

ki gledam utrgani list v roki

in razmišljam o zapisanem življenju in smrti
v semenu drevesa?

29. 06. 1985

III.

Ko slehernik doseže izpolnitev, je modrec.

Ko modrec začne razumevati, je slehernik.

Ko se um in telo zlijeta,

Je človek svoboden. Le kaj mu bodo po-
hvale?

Danes je bila nedelja,

Sedmi dan v tednu.

Dan počitka.

Je lahko človek

Tudi v zaporu

Svoboden?

30. 06. 1985

IV.

Ko je dežela napredna, so ljudje nemarni;

Ko je hiša bogata, so otroci sprijeni.

Ko ne mislite na dobro in ko ne mislite na zlo,

Kakšen je videz vašega prvotnega obraza,

ki ste ga imeli pred rojstvom?

Kaj pomeni »nepravična dežela«?

Kaj pomeni »biti pripravljen«?

Kaj pomeni »biti bogat«?

Kaj pomeni »biti sprijen«?

Kaj pomeni »misliti na dobro«?

Kaj pomeni »misliti na zlo«?

Kaj pomeni »videz«, »prvoten«, »obraz«,

»imeti«, »pred«, »rojstvo« ...?

Če je nekaj imelo začetek,

Bo imelo tudi konec.

Če nekaj ni imelo začetka,

Je povsem gotovo,

Da ne bo imelo niti konca.

07. 1985

V.

Svetloba očesa je kot zvezdni utrinek,

Pregibanje duše je kot blisk strele.

Meč, ki ubija človeka,

Je meč, ki ga rešuje.

V čem je zмотa?

V svetlobi očesa,

Tanek oblak plava

Preko meseca.

Lahkotno,

Kot pes.

02. 07. 1985

VI.

Pot ne pripada niti spoznavnemu niti ne-
spoznavnemu svetu.

Spoznanje je iluzija, nespoznanje je ne-
smiselno.

Kaj je pot?

Kako bi lahko prišli do nje?

Kako veste, da je to pot?

Pot je nekaj, kar ima svoj cilj.

Cilj je nekaj, kar ni pot.

Vsaka pot ima dve smeri.

Katera od njiju vodi k cilju?

03. 07. 1985

VII.

Ko bi odstranili pesto, ki združuje špice -
kaj bi ostalo od kolesa?

Ko bi odstranili sir,

Kaj bi ostalo od njegovih lukenj?

04. 07. 1985

VIII.

Kdor razume prvo resnico,

Bo razumel tudi končno;

Vendar ti dve besedi

Nista ena beseda.

Mar obstaja še kak bolj skrit del poduka?

Kaj je s tisto Resnico,

Ki je pred prvo resnico?

05. 07. 1985

IX.

Kdor razlaga razliko med »da« in »ne«,

Ostaja v polju te razlike.

Zakaj modri človek ne vstane in se ne izreče?

Je steblo v semenu?

Tako da kot ne.

Je seme v stebalu?

Tako da kot ne.

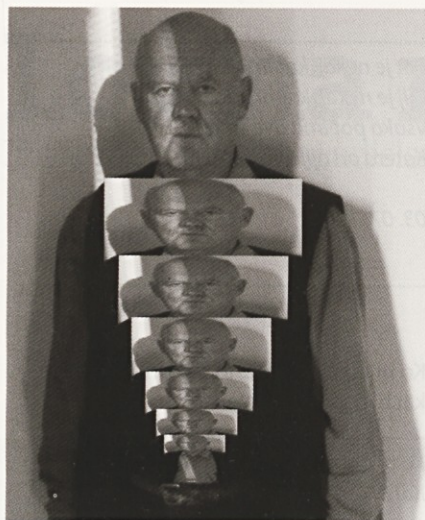
Kaj ju torej povezuje?

Tako »da« kot »ne«.

1972-1973)

06. 07. 1985

(ILG)



ILG, foto in montaža: Ismailhači Cankar
(OM produkcija, 2011)

X.

Učitelji iz vseh desetih delov vesolja odhajajo po isti poti.
Kje se začenja ta pot?

Tam, kjer se začenja tudi Vesolje.

07. 07. 1985

XI.

Ne morete opisati, ne morete naslikati,
Ne morete pohvaliti, ne morete občutiti.
Kako lahko brez besed in brez tišine izpoveste resnico?

*Daleč od Besed,
Daleč od Tišine.
Daleč od Laži,
Daleč od Resnice.*

08. 07. 1985

XII.

Svet je tako velik in prostran,
zakaj se potem zavija v površnike, kadar
zvoni zvon?

*Dež prši
Na odpadel list.
Zvon v daljavi.*

09. 07. 1985

XIII.

Mar obstaja resnica, o kateri ni še nihče
poučeval?
Kaj je to?

Laž.

10. 07. 1985

XIV.

Kolikšna je razlika med učencem in tistim,
ki to ni?

*Palica ima dva konca,
vse je odvisno od tega, kateri konec držiš
v roki.*

11. 07. 1985

XV.

Brez besed, brez tišine –
bi lahko izrekli resnico?

*Brez besed, brez tišine,
Brez svetlobe, brez teme.
Brez resnice, brez laži,
Z okvirjem, brez rame.*

12. 07. 1985

XVI.

Osvobajanje iz objema iluzij in pronicanje
v resnico
je moč doseči s prepoznavanjem lastne
narave.
Kje je, v tem trenutku, vaša prava narava?

*Moja narava je izven osvobajanja,
Moja narava je izven iluzije.
Moja narava je izven pronikanja,
Moja narava je izven resnice.*

*Moja narava je izven doseganja,
Moja narava je izven lastnega.
Moja narava je izven prepoznavanja,
Moja narava je izven vsebine.*

*Moja narava je izven trenutka,
Moja narava je izven mene.*

*Moja narava je izven kroga,
Moja narava je izven sebe.*

13. 07. 1985

XVII.

Ko dosežete svojo pravo naravo,
boste osvobojeni rojevanja in umiranja.
Ko vam bo luč v očeh ugasnila in boste umrli,
kako se ju boste lahko osvobodili?

*Da bi dosegli jabolko,
Je potrebna lestev.
Nasloniti, povzpeti se in utrgati.
Vendar, počakaj!
Pride tudi čas dozorevanja,
Ko bo jabolko, samo od sebe, padlo
V naročje.*

14. 07. 1985

XVIII.

Če se osvobodite rojevanja in umiranja,
bi morali vedeti, kje ste.
Vaše telo se razkraja na štiri elemente.
Kje ste?

*Tam sem,
Kjer se končuje vsakršno delovanje.
Tam sem,
V dotiku s silami.
Tam sem,
Kjer ne obstajajo verovanja.
Tam sem,
v prostoru praznine.*

15. 07. 1985

XIX.

Kako lahko nadaljujete pot z vrha stolpa,
visokega sto metrov?

*Ne glede na to,
Kako dolgo
In kako hitro
Bi se »približevali« obzorju,
Vselej ostaja
Enako daleč.*

16. 07. 1985

XX.

Prebujen pripada družini;
Neprebujen je neznanec.
Neprebujen pripada družini;
Če se prebudi – bo ostal neznanec.
Nekdanji in prihodnji učitelji so njegovi
služabniki.
Kdo je on?

ZV-ON

17. 07. 1985

XXI.

Če poslušate z ušesom, ne morete slišati.
Če hočete slišati, morate poslušati z očesom.
A kljub temu – povejte:
Ali zvok prihaja do ušesa ali uho odhaja
do zvoka?
In ko pozabite tako prvo kot drugo, kaj
veste potem?

*Oko gleda, uho posluša,
Uho posluša, oko gleda.
Gleda uho, posluša oko,
Oko posluša, uho gleda.*

*Oko vidi uho, kako
Uho posluša mrak očesa.
Uho sliši oko, kako
Oko gleda tišino ušesa.*

18. 07. 1985

XXII.

Sto poslušanj ni primerljivih z enim vide-
njem.
A ko vidiš učitelja, sto videnj ni primerljivih
z enim poslušanjem.
Kaj bi bilo videti, ko bi ne bilo nikogar, ki
bi gledal?

*Mar ni »zvonjenje v ušesu«
prisluškovanje »glasbi sfer«?*

17. 08. 1985

XXIII.

Kadar je vprašanje isto,
Je odgovor isti.
Kadar je odgovor pesek v skodeli pšenice,
Je odgovor trnje pod blatom.
Če palici rečete palica, potrjujete.
Če ji ne rečete palica, zanikate.
Brez potrjevanja in zanikanja – kako ji boste
rekli?

*Vzemi petdeset palic iz škatle,
potem pa eno spet spravi v škatlo.
Kakšno vlogo ima ta v škatlo vrnjena palica?*

18. 08. 1985

XXIV.

Prejšnji um se ne more zadržati,
sedanji um se ne more zadržati,
prihodnji um se ne more zadržati.
Želite malo čaja, da bi se okrepčali?
Kateri um boste okrepčali?

*Prazna skodelica na mizi.
Razmišljam o čaju,
ki sem ga pravkar spil.*

19. 08. 1985

XXV.

Če besede razumeš dobesečno, si pogu-
bljen.
Če samo odpreš usta, boš ob življenje.
Če ust ne odpremo niti ne zapremo,
smo 108.000 kilometrov od resnice.
Stojte, stojte! Ne govorite!
Na končno resnico ne smete niti pomisliti.
Od kod le ta tako imenovana resnica?
Kako to, da človek ne more nanjo niti po-
misliti?
Če bi kdo govoril o njej, kaj bi se zgodilo
s njo?

*V trenutku, ko pomislim na resnico,
Je že ...
V preteklosti.*

./.

XXVI.

Vprašanja so bila dolgočasna, odgovori
pa znani.
Komu bodo odprli oči?

*Če pogledam skozi okno,
Se mi soba zdi še manjša.*

05. 10. 1985

XXVII.

Bili smo ljubeznivi in trosili svoje zaklade.
Beseda pa vendarle nimajo nikakršne moči.
Planina se lahko spremeni v morje,
Vendar besede ne morejo nikomur odpreti
uma.

*Zadostuje, da pred Um postavimo A,
In že se bo pretvoril v Besedo.*

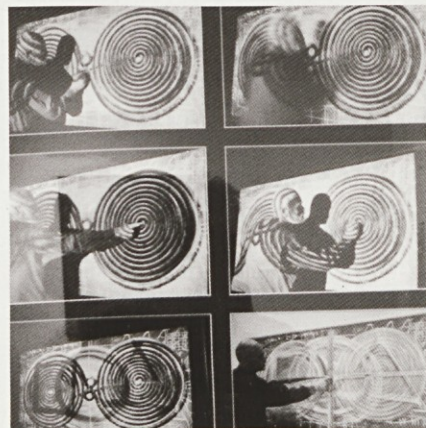
06. 10. 1985

XXVIII.

Znanje ni pot.
Ko na poti srečate učitelja,
ga ne morete pozdraviti niti z besedami
niti z molkom.
Kako ga boste pozdravili?

*Stopam s Poti,
Da bi lahko šel mimo Oni,
Ki gre mimo.*

07. 10. 1985



Ivan Ladislav Galeta je na svojih »predavanjih«
izrisoval legendarne table

Združenje filmskih snemalcev predstavlja

Darko Herič: Moj najljubši frejm



Nekoč sem slišal modrost, da je film dobro posnet, ko lahko iz katerekoli sličice razviješ fotografijo in jo s ponosom obesi na zid. Prav toliko so zame pomembni kadri, ki sem jih posnel, in težko bi izbral en sam delček ter ga označil za najljubšega. Najbolj enostavno in pošteno bi bilo pokazati vse posnete sličice. Kar se je že zgodilo, na projekcijah.

Postal sem filmar, ki se ukvarja s filmi, še preden to postanejo. Ko sem bil še manjši sem filme spremljal samo v zaključni fazi, v kinu in na televiziji, zdaj pa jim večino časa namenim, ko še niso posneti, ko jih šele ustvarjamo. Film vidim že, ko preberem scenarij. Sicer abstraktno, ampak v meni obstaja od takrat in še od prej, ker si vsega tega ne sestavim le zaradi teksta. Z režiserjem in drugimi prijatelji potem te kadre združimo v celoto, film.

Moj najljubši frejm je vedno moj naslednji frejm. Tisti, ki si ga šele zamišljam in obstaja samo v moji glavi, mi vzbuja največ pričakovanja in vznemirjenja. Ne, da nisem ponosen na tiste, ki sem jih že posnel, a ne morem

reči da sem nostalgичen. Raje grem naprej.

Ko vidim svoj film dokončan, sem vedno vesel, občutja so vedno topla. Moji filmi so mi vedno všeč in zame nosijo več kot le tisto vidno. Spomine, ljudi, energije, ideje, mir in divjanje. Potem pridejo novi projekti, nove ideje in največ misli mi vedno zasedajo novi kadri. Tudi še neposneti bodo enkrat postali delčki filma, ki mi bo ljub in se ga bom spominjal z nasmehom.

Objavljeni frejm sem posnel lani poleti, ko je bila polna luna največja in noč najkrajša, nekaj minut pred sončnim vzhodom. Je delček kratkega diplomskega filma *Njen otrok*, ki ga je režirala moja žena. Luna simbolizira ženskost, osvetljeni kandelaber pa moškost. V rdeči katrci, med šopki rdečih vrtnic sta seksala ženska in moški. Ideje so se združile z naključji in rezultat je ta kader. Gre za zadnji posneti kader na tem snemanju. Je tudi zadnji, ki sem ga posnel na 35-milimetrski filmski trak. Zaradi vsega tega mislim, da nosi magičnost in je pomemben.

Vse poznejše filme sem posnel na kamere z digitalnimi senzorji. Ta frejm pa je prava sličica na filmskem traku, česar pri digitalnih kamerah ni. Sličice niso več fizični objekti, ampak binarni zapis, ki obstaja v nekem magnetnem svetu. V času samovnetljivih celuloidnih filmov so morali avtorji za pridobitev patentnih pravic vsako sličico iz filma razviti na fotografski papir in jih predati uradu. Samo zato so se do danes ohranili prvi poznani filmi. Potem se je še sto let snemalo na filmski trak, kjer je vsaka sličica ostala ohranjena. Težko je napovedati, kaj se bo zgodilo z vsemi digitalnimi filmi, ki ne obstajajo drugje kot na različnih oblikah spominskih zapisov, katerih življenjska doba je nekaj let. Aktualnost in možnost uporabe neke vrste zapisa pa je zelo vprašljiva. Kar se je zgodilo z disketami, se bo z devedeji in vsemi diski. Iz različnih razlogov jih ne bo več moč prebrati.

Upam, da filmski trak ne bo umrl. Ker potrebuje misel in pogum. Očitno sem vendarle nostalgичen.

Življenja Tomaža Kajzerja - Antijunak po slovensko

Pogovor s Petrom Bratušo

Tina Bernik, foto: Jane Štravs

TINA BERNIK

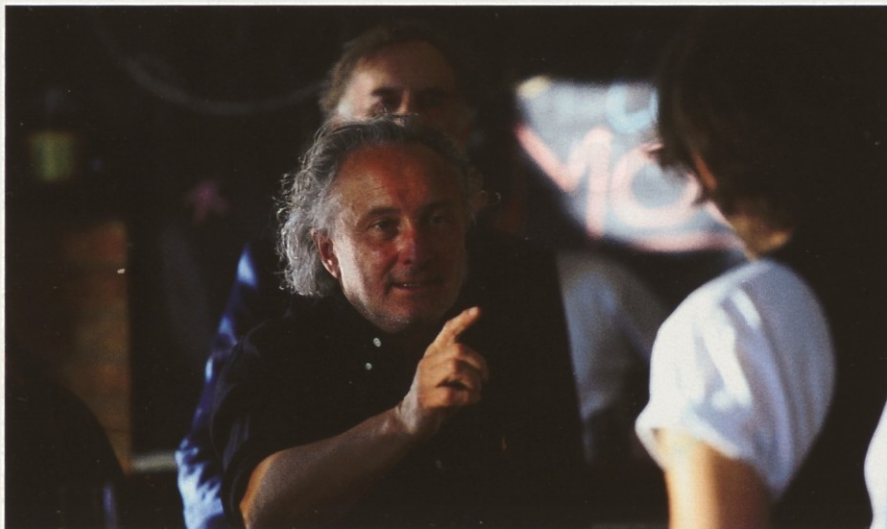
53

»V življenju sem si želel samo eno – postati nesmrten in potem umreti, ampak niti tega si nisem sam zmislu,« so zadnje besede, ki jih v seriji režiserja, soproducenta in scenarista Petra Bratuše *Življenja Tomaža Kajzerja* (2013) izreče Matija Vastl kot naslovni (anti)junak. Peter Bratuša s serijo sicer ni postal nesmrten, si jo je pa brez dvoma zamislil sam in ustvaril nekaj, kar štrli iz povprečja slovenske televizijske produkcije, sploh glede igranih serij. »Osnovni impulz je bil narediti nekaj, kar bi na televiziji gledal sam,« o motivih pravi Bratuša, ki je, tako kot vsi drugi, ki so sodelovali pri njeni produkciji, imel z njo kvečjemu finančno izgubo, dobiček pa le v potrditvi, da je nastalo nekaj dobrega.

Peter Bratuša (1962) je študiral filmsko fotografijo na Akademiji dramskih umetnosti v Zagrebu ter kot direktor fotografije in snemalec med drugim sodeloval pri celovečernih filmih Vincija Vogua Anžlovarja *Babica gre na jug* (1991) in *Oko za oko* (Gipsy Eyes, 1993), nato pa ustanovil produkcijsko hišo Felina. Najbolj znan je po snemanju videospotov, reklam in kuharskih oddaj, s katerimi je prekinil tradicijo klasičnega televizijskega kuhanja.

Proračun serije *Življenja Tomaža Kajzerja* je znašal 420.000 evrov. Snemanje je trajalo 36 dni, večinoma v Ljubljani, vse na realnih lokacijah. Matija Vastl je v šestih 50-minutnih delih upodobil šest različnih likov: revizorja, izterjevalca dolgov, učitelja golfa, kuharja, odvetnika in kreativnega direktorja.

TELEVIZIJA



Na snemanju serije *Življenja Tomaža Kajzerja*, foto: Ivona Ljubičič

Serija *Življenja Tomaža Kajzerja* se je začela z epizodo, v kateri je Tomaž Kajzer revizor. Zakaj ste za prvi del izbrali tega?

Revizor je bil prvi scenarij, ki je bil napisan, poleg tega pa predstavi osnovne like. Zdi se mi, da premore ta del eno od največjih dram. Fino je, da smo že na začetku opravili z moralnimi problemi, če nekomu, čeprav je ta ubijalec, dovolimo pobeg. V bistvu sem se vedno hotel igrati s tem, da se gledalec v nekem trenutku zasači v simpatiziranju z nekom, ki je v bistvu morilec.

Antijunak je v serijah zadnja leta na splošno zelo priljubljen.

Če govorim o tipu modernega antijunaka, je prvi prav antijunak Patricie Highsmith, ki je Tujca na vlaku napisala leta 1950. Takrat to ni bilo običajno, danes pa je že zelo.

Prva epizoda na trenutke spomni na Kubrickove Široko zaprte oči (*Eyes Wide Shut*, 1999).

Absolutno, scena je citat Kubricka, eden izmed mnogih citatov v nanizanki, predvsem pa sta bila inspiracija Patricie Highsmith in njen Tom Ripley, za zgodbo o revizorju še najbolj Tujca na vlaku, ko nekdo, navidez naključno, vdre v junakovo intimo.

Zakaj se pa zadnja epizoda nanaša na Godarda in zakaj na Do zadnjega diha (*À bout de souffle*, 1960)?

Spet gre za film z antijunakom, lopovom morilcem, ki nam v svoji nepopolnosti in simpatičnosti zleze pod kožo ... Predzadnja scena, ki smo jo poskusili posneti čimbolj

podobno izvirni, je zame nasploh ena najboljših v zgodovini filma.

Vsaka epizoda ima drugačen zaplet, like, stična točka pa je Tomaž Kajzer, ki ni kameleon.

Sediš v kafiču in opazuješ ljudi. Izbereš si enega in začneš razmišljati, kaj bi lahko bil, kaj počne, kakšen odnos ima s svojo ženo, kaj bi obesil na to zunanost. Hočem ga videti v različnih vlogah. Če bi bil sam recimo odvetnik, bi bil zdaj gotovo drugačen.

Je prišel Kajzer iz Osumljenih pet (*The Usual Suspects*, 1995, Bryan Singer)?

Tomaž je prišel iz Toma Ripleyja. Like sem sicer imenoval po sošolcih iz osnovne in srednje šole, Kajzerja pa mislim, da si je izmislila soscenaristka Špela Levičnik Oblak.

Kateri izmed Kajzerjev ni bil Peter Bratuša?

O tem smo se šalili že na snemanju. Koliko je v Kajzerju osebnega, pa bi odgovoril kot pisatelj Jo Nesbø, ki je v nekem intervjuju dejal, da če te dovolj dolgo sprašujejo, na koncu vedno začneš govoriti o sebi ...

Kako to, da ste se odločili za tako zahteven izziv: šest delov s šestimi različnimi liki?

Hotel sem narediti nekaj novega. Fasciniral me je lik, ki se spreminja, poleg tega pa me je zanimalo, kako to deluje v igralskem smislu oziroma kako igralec zmore preigrati to, da je še vedno Tomaž Kajzer in hkrati nekdo drug, ter kakšne so razlike. Približno sem si predstavljal, kako mora biti, potem pa sva z Matijo Vastlom to naredila skupaj.

On je moral izdelati te razlike med liki in zdi se mi, da je to opravil fenomenalno.

Kako je prišlo do izbire samega Matije Vastla?

Z Matijo sva se spoznala pri snemanju nekega ne ravno dobrega oglasa, takrat zares kaj dosti ni mogel pokazati ... Zdi se mi odličen v svoji naravni igri brez pretirane ekspresije, a enostavno čutiš, da se v njem nekaj dogaja.

Kako je prišla k projektu Katarina Čas?

S Katarino sva pred leti delala serijo oglasov. Všeč mi je, kar počne. Redki ljudje imajo sposobnost nepredvidljivosti, ko je, čeprav vem, kako bo nekaj videti, vedno malo drugače. Ona ogromno dela na tem, a ne v smislu garanja, temveč v bolj intuitivnem smislu – dodaja tekste, si med kadrom izmišljuje nove stvari, vse to pa deluje ekstremno naravno in spontano. Ni šala ali naključje dobiti take vloge v Holivudu; sam mislim, da gre za to, da odigra vlogo s takšno naravnostjo, da enostavno rečeš, to je to in bolje od tega ne more biti. Vem, da je Al Pacino zanj dejal, da je fenomenalna.

Ni zanimivo, da v tujini uspe igralki brez igralske šole?

Šole ti dajo samozavest in te naučijo določenih stvari, a te lahko ukalupijo. Profesor, ki te spremlja štiri leta, ima neko svojo metodo, ki jo, mogoče tudi nehote, postavi kot edino možno.

Se človek več nauči s snemanjem reklam kot v štirih letih študija?

Vsekakor, vendar pa s študijem dobiš osnove. Akademija ni bila slaba, a se moraš v produkciji vse učiti znova. Problem je, da akademije niso povezane z industrijo, profesorji, ki predavajo, pa so večinoma teoretiki. Malo jih ima neposreden stik s prakso. Vsi, ki smo kadarkoli študirali film, smo pogrešali to, da prideš na pravi set, da delaš s pravimi lučmi in 35-milimetrsko kamero ... Kar se tiče kamer, je zadeva zdaj postala bolj demokratična, a še vedno gre za povsem drugačen postopek in princip dela, ki se ga ne naučiš. Sam sem sicer začel delati zelo hitro po akademiji. Mesec po končanem četrtem letniku sem posnel svoj prvi kratki film in zato nikoli nisem prišel niti do tega, da bi komu asistiral.

Serija opazno izstopa tudi z odlično fotografijo.

Sam sem v osnovi direktor fotografije, ven-

dar pa se tu vidi Marko Brdar, ki je svoje delo izjemno dobro opravil. Delal sem že z mnogimi direktorji fotografije, a ne vem, če sem že kdaj tako užival kot z njim. Je izjemno natančen sodelavec, osredotočen in z neizmernim talentom, tako da je bil ta del res prav užitek. Odlično sva sodelovala in sem nadvse zadovoljen z vizualno podobo. V tem smislu sem mogoče pogumnejši od kakšnega drugega režiserja in sem ga celo spodbujal. Včasih me nič ne moti, če je obraz črn, kadar je v kadru bistvena atmosfera.

Gledalec dobi občutek, da je v seriji precej product placement. Kajzer teče v asicsu, uporablja Applove izdelke, vidi-mo Tilio, restavracijo Janeza Bratovžja ...

V asicsu teče zato, ker je uvoznik za Asics moj prijatelj in nam je dal superge in obleko. Tilia je povsod zato, ker smo v Tilii snemali in so nam dali zastoj pisarne, laško pije zato, ker so nam dali malo vode. Neke vrste plasma produktov je, ampak ne zares, to je v Sloveniji še zelo v povojih in s tem se precej ciljno ukvarjam, ko snemam kuharske oddaje. Pravi plasma produktov mora imeti svoje zakonitosti, neko normalnost pojavljanja, pri nas pa je to še vedno bolj tako, da pač daš na mizo, v vidno polje, kar pa ni to. Super bi bilo, če bi nam Apple kaj plačal, a se nisimo angažirali, ker smo že poznali odgovor. Vem, kako težko je in kako dolgo traja, da pri pravem plasmaju produktov prideš do neke končne številke. V mesecu in pol, kolikor smo imeli časa za priprave, nisem niti poskusil ... Ko je bil Matic Osovnar edini belec v finalu evropskega prvenstva in je teklen v asicsu, se je moj prijatelj pozanimal, kakšno številko lahko ponudi komu, ki je dober, in so mu rekli: če bi bil Nemec, bi bilo to med 200.000 in 250.000 evri, če bi bil Avstrijec, bi bila številka še vedno okrog 80.000 evrov, mi pa mu lahko ponudimo 7.000 evrov. O tem rangu govorimo, zato bi imel preveč gnjavaže za malo učinka. Več je bilo žicanja. Še nikoli v življenju nisem tako žical kot pri tej seriji.



Na snemanju serije *Življenja Tomaža Kajzerja*, foto: Ivona Ljubičić

Nastala je na podlagi razpisa RTV Slovenija za urbano serijo?

Ja, to me je pritegnilo, preden sem začel pisati. Montažerka mi je po naključju pokazala ta razpis, in ko sem videl, da gre za šest 50-minutnih delov, mi je bilo super, ker v 25 minutah zelo težko razviješ zgodbo in potem nastanejo neki televizijski formati, ki so bolj *sitcom*. V 50 minutah že lahko nekaj poveš, predvsem pa me je pritegnilo, da niso hoteli imeti humoristične serije, ampak je morala biti urbana, iz današnjega časa, in morala se je ukvarjati s problemi, ki se tičejo našega vsakdana.

Kaj je še zahteval razpis?

Razpis je zahteval tri scenarije in tri sinopsise, s tem, da sem ga videl zelo pozno in sem s Špelo vse to napisal v treh mesecih, Ana Lasič pa je na koncu pregledala scenarij in opozorila na napake.

Kaj mislite, da dela serijo urbano, poleg lokacij?

Da se ukvarja s temami, ki so blizu meni in ki jih razumem, ter da so teme na nek način normalno človeške.

Smo v času samostojne Slovenije po vašem mnenju že imeli kakšno dobro domačo urbano TV-serijo razen Na terapiji (2011, Nejc Pohar), ki pa je priredba izraelske?

Pri seriji *Na terapiji* so dobili že napisan scenarij ter ga samo poslovenili, pa tudi režijski koncept je bil že absolutno dodelan. Mi je pa serija *Na terapiji* silno všeč in je dobro narejena. Doslej smo sicer imeli kup bolj ali manj uspešnih komedij z vsemi slovenskimi dialekti in na te manierizme sem prav alergičen, zato smo se jim pri *Kajzerju* izogibali, razen v eni epizodi, ko Alenka Tetičkovič govori z meščanskim štajerskim naglasom, ki je ustrezal njenemu liku.

Kako si razlagate potrebo po dialektih v slovenskih serijah?

Kot pomanjkanje domišljije. To si je enkrat izmislił Đuro in je bilo smešno, potem pa je postalo šablona.

Ste, ko ste bili izbrani na razpisu, poznali proračun?

Da, točno smo vedeli, koliko denarja bo, le da nismo dobro pogledali ali pa ni pisalo, da se od osnovne številke odšteje še 20 % davek, kar pomeni, da je bilo denarja še toliko manj, ko smo začeli, pa celo 22 % ...

Kakšna je bila vaša končna reakcija na proračun?

I wanna do it. Praktično od začetka, od moje prve produkcije, filma *Babica gre na jug*, ki smo ga producirali Anžlovar, Tomaž Sterle in jaz, vse produciram sam in mi lahko verjamete, da zelo dobro vem, kako malo denarja je to. Za primerjavo lahko povem, da je *Kajzer* stal 1.110 evrov po minuti, normalna TV-produkcija je, če govorimo o TV-filmih, 2.500 do 3.000 evrov po minuti, slovenski filmi okoli 5.000, potem pa imaš še določene ekscese, če govoriva o filmih *Piran-Pirano* (2010, Goran Vojnovič) in *Šanghaj* (2012, Marko Naberšnik), pa je ta številka od 10.000 do 12.000 evrov po minuti. Za tako ekstremne razpone gre.

Kje ste najbolj varčevali?

Pri sebi. Pa tudi producenti Studio Arkadena, s katerimi sodelujem že vrsto let, so z našim projektom, glede na njihov ogromni prispevek, imeli samo izgubo.

Zakaj serija in ne film?

Nekako me ni privlačil, sem pa že za veliko stvari rekel, da jih ne bom delal, pa sem jih potem vseeno naredil. Vedno sem govoril, da ne bom nikoli snemal, ker sem se hotel ukvarjati s fotografijo, pa sem si premislil že sredi akademije. Potem sem rekel, da ne bom nikoli režiral, in začel režirati, prav tako pa nisem mislil režirati igranih projektov. To enostavno pride.

Kakšni so bili odzivi na serijo?

Dobil sem ogromno izjemno pozitivnih odzivov, mislim, da so si gledalci želeli slovenske serije. Praktično ni bilo nobenega res negativnega, razen predvidljivo pri treh slovenskih kritikih in tudi s tem ni nič narobe. Osnovni impulz je bil narediti nekaj, kar bi na televiziji gledal sam, da je dovolj dobro in zanimivo. Imel sem utvaro, da ko bomo enkrat videli, da je to v Sloveniji izvedljivo, bo to nekdo dojel in hotel nadaljevati v tej smeri.

Se nakazuje možnost nadaljevanja?

Ne, kvečjemu nasprotno. Konkretno se o tem nismo pogovarjali, a sem dobil občutek, da TV Slovenije to v naslednjem letu absolutno ne zanima. Čez dve leti pa *Kajzerja* nima smisla nadaljevati.



Masters of Sex

Vsak ima svojo travmo

Ženski glavni lik v novih ameriških nadaljevankah

Žiga Valetič

Potem ko *Talenti v belem* (Grey's Anatomy, 2005–), kjer osrednjih ženskih likov ne manjka, od vsega začetka doživljajo vzpone in padce v kakovosti dramskega loka posameznih sezon, se ameriškim gledalcem ponujajo številne nove nanizanke, kjer nosijo osrednjo težo markantne ženske. **Nashville** (2012–) je novodobna *Dinastija* (Dynasty, 1981–1989), ki se odvija v prestolnici countryja in vsebuje močan glasbeni pečat; **Orange is the New Black** (2013–) ponuja resnično zgodbo biseksualke, ki je – čeprav si je po avanturi z lezbično preprodajalko drog že uredila »običajno« življenje s fantom – za nazaj pristala v zaporu; **Masters of Sex** (2013–) so revije ena za drugo razglašale za *Oglaševalce* (Mad Men, 2007–2015) aktualne sezone; grenko-sladki **Veliki R** (The Big C, 2010–2013) je četrto sezono zaključil s pričakovano smrtjo glavne junakinje, ki je umirala za rakom; **Orphan Black** (2013–) pa je znanstvenofantastična kriminalka, v kateri glavna igralka upodobi celo vrsto likov – kloniranih različic »originala«.

Callie Khouri, katere največji scenaristični met je bil oskar za *Thelma & Louise* (Thelma & Louise, 1991, Ridley Scott), je zasnovala serijo, ki prepleta bogatunske sage iz 80. let (*Dinastija*, *Dallas* [1978–1991]) z resničnostnimi šovi talentov in idolov. V ospredju je boj country div: starejša Rayna Jaymes (Connie Britton) je hči umazanega gospodarskega mogotca, formalna žena bodočega župana ter nekdanja ljubimka kitarista, s katerim še zdaleč ni razrešila vsega, mlajša Juliette Barnes (igra jo Hayden Panettiere, partnerka mlajšega od boksarskih bratov Kličko) pa je prodorno, a ranjeno dekle. Ženski se podata na skupno turnejo, kjer naj bi se povezale generacije, žanri in finančni učinki.

Zaradi ohlajenega odnosa z možem starejša Rayna vstopa v čustvene eksperimente, ne da bi pri tem izgubila avro dobre punce – zveste moževe prijateljice, razumevaljoče mame in večne upornice očetu – na drugi strani pa mlada Juliette natanko ve, česa si želi, čeprav je to, česar si želi, zgolj slava oziroma površinsko vzbujanje vtisa suverenosti. Več drame se odvija okrog Raynine razširjene družine, toda zlovešči lik v nanizanki predstavlja divja Juliette. Ob njenih družinskih izhodiščih, ki so, vsaj v prvi sezoni, prikazana z brutalno prepričljivostjo, gledalec ne more nadaljevati, ne da bi tiho odobral njene izpade ter nonšalanco, ki jo surovo deli vsenaokrog. Gre torej za pevko, ki krepko postavi na glavo rek, da »kdor poje, zlo ne misli«, kar v scenarističnem smislu prinaša odmik od tipične delitve na »dobre« in »slabe« like, odmik od tipične

negativke, kakršna je bila denimo Alexis Carrington (Joan Collins).

Serija je imela v prvi sezoni enaindvajset epizod, ostri montažni rezi pa že ves čas diktirajo intenzivno, skoraj pretirano zgoščeno hitrost dogajanja, ki od gledalca terja robotsko čustveno procesiranje. Snovalci so zaplet zgradili na vojni zvezd, toda to je le kulisa, na kateri spremljamo graditev mostov čez generacijske prepade. Na eni strani se za prostor pod soncem borijo nadobudni pevci, pevke, glasbeniki in tekstopisci, na drugi strani pa harajo stari mački countryja – zvezdniki, producenti in menedžerji.

Zgodba se prekriva s siceršnjim vzponom folka in countryja; obe veji se vračata h koreninam, skozi *crossover* pa vzpostavljata tudi vezi z drugimi glasbenimi vrstami ter alternativo. Country je v danem trenutku celo tako velik, da vsakoletni CMA Music Festival predstavlja večjo žurko od vzporednih pop-rock podelitev v ZDA ali Evropi (MTV, grammyji ...), kjer je, resnici na ljubo, rocka le še za vzorec. Ko sta se glavna otroška lika iz serije *Nashville* torej pojavila na resničnem dogodku, je z dekletoma ganjeno pel ves stadion ... Khourijeva je v meko ameriške konservativne glasbe pripeljala liberalnost, kjer se v iskanju ameriškega sna brezstransko vara, laže, krade, taji istospolno usmerjenost, manipulira z mediji, mori zakonske partnerje, uprizarja nosečnosti in splave ter vabi na seksualne trojčke, vse skupaj pa je podloženo z individualno bolečino in mehko izpovedne pesmi. Toda če se spomnimo Altmanovega *Nashville* (1975), ki prav tako vpelje številne bizarne like v borbi za slavo in uspeh, se bo tehtnost ravnovesja med slo po uspehu ter pristnostjo pesmi prej ali slej znašla pod vprašajem. Vrhunsko

zamešana limonada se namreč sredi druge sezone navzame priokusa neužitne žajfnice, kar bržčas pomeni zamujeno priložnost za tlorisni pogled na dejanski Nashville.

Orange Is the New Black

Precej boljše filmski navdušenci ocenjujejo nadaljevanko *Orange Is the New Black*, zasnovano po knjigi spominov iz zapora pisateljice Piper Kerman. Sodobna nadaljevanka, posneta po resničnih dogodkih, ni nekaj vsakdanjega. Ustvarjalci so zamenjali priimek glavnega lika s Chapman, protagonistko pa je zaigrala manj znana Taylor Schilling, za katero se bodo v prihodnje spopadli producenti romantičnih komedij. Chapmanova mora odslužiti enoletno kazen in doma pustiti fanta judovskega porekla, novinarja brez angažmaja, čigar vlogo je prav tako dobil komični igralec Jason Biggs – nekdanji mulček, okrog katerega so se vrteli vsi štirje deli *Ameriške pite*. Toda lahkotnejša igralca sta tu z namenom rahljanja zaporniškega dogajanja, ki je vendarle bolj dramatično in postreže s široko paleto korektno izrisanih likov. Pravzaprav so se scenaristi skozi prvo sezono intenzivno učili, kako uskladiti ostrino in lahkotnost, naivnost in dramatičnost, resnost in humor, da so prišli do optimalne dinamike in ritma, ki ju zgodba inherentno omogoča.

V prvi polovici sezone so z dobro zrežiranimi *flashbacki* prikazali usode, zaradi katerih so zapornice pristale za rešetkami. Pri tem navdušuje empatija do zločinov, ki so bili seveda nedopustni, hkrati pa se izkaže, da je vsaka od žensk in deklet imela še predobre razloge za svoje grehe; govorimo o morilkah, preprodajalkah drog, taticah, transseksualkah, prostitutkah in brezdomkah, med katerimi se Chapmanova zdi kot tujek, kot »normalno«, urejeno dekle iz vaše pisarne – moja in vaša znanka, ki bi si jo le stežka predstavljali v zaporu. V tem ter v stalno prisotnem lezbičnem izzivu ustvarjalci najdejo osnovno napetost serije, gledalci pa glavni izgovor za voajerski vpogled v fiksijsko-resničnost šov ženskega zapora. Nekateri liki, kot na primer brutalni, seksualno obremenjeni paznik Mendez, so ceneno, žanrsko izrisani, a z očitnim namenom čim bolj gladkih preskokov od ene do druge travme, ki jih zapornice nosijo s seboj. Spet druge figure, kot na primer temnopolta Crazy Eyes, imajo nizko minutažo, a v tistih nekaj minutah segajo po kulturnem statusu.



Nashville



Orange is the New Black

Tu je še starejša Rusinja z nadimkom Red, ki vodi kuhinjo in s pomočjo hrane nadzoruje večino dogajanja med zapornicami; ali pa fant nove zapornice Chapmanove, ki končno začne služiti nekaj denarja s kolumno, kjer opisuje, kako je, če imaš dekle za rešetkami ...

Prvo sezono je pisalo deset scenaristk in scenaristov, režiralo pa sedem režiserk in režiserjev, med njimi tudi Jodie Foster.

Masters of Sex

Solidno oceno in kritično priznanje si je prislužila tudi historična nanizanka *Masters of Sex*, kjer karakterni valižanski igralec Michael Sheen stopi v čevlje seksualno zvrtega kirurga dr. Williama Mastersa. Potem ko je dosegel vse, kar se je na področju kirurgije dalo doseči, sklone izpeljati načrt, ki ga je skoval v mladosti – da bo laboratorijsko, na znanstven način proučil človeško seksualnost. Težava ni le v tem, da delodajalec (šef univerzitetne klinike je prikrit gej) in Mastersova žena, ki naj bi imela težave s plodnostjo, nista navdušena nad zamislijo, problem je tudi, kje v tako neprožnih časih najti tajnico za nenavaden projekt. Ženska, ki se naposled znajde na plačilni listi, postane za raziskavo celo pomembnejša od hladno tehnicističnega Mastersa; za preučitev človeške seksualnosti je vednost o moški spolni dinamiki premalo in kmalu se ženski (s)pol izkaže za tistega, ki drži v rokah več niti, kot bi si upali zamišljati. Virginia Johnson (Lizzy Caplan), samohranilka, mati dveh otrok in dvakratna ločenka, je pravo nasprotje dr. Mastersa. »Uživa v seksu, ve, kaj ji je všeč, in

si zna to tudi vzeti,« pove njen bivši mož – frajerski luzer, ki se prijavi v masturbacijsko raziskavo kot prostovoljec, da bi tistega dne zaslužil nekaj dolarjev. A onkraj klasičnega kalupa svetnice in kurbe je Virginia ženska, ki pod nobenim pogojem ne kompromitira svojega dostojanstva, zato preprosto sodi v ligo, ki ji večina moških, tudi mladi ginekolog dr. Ethan Haas, ni kos.

Beseda »seks« iz naslova, pa tudi življenje-pis, po katerem so avtorji zasnovali nadaljevanke – *Par, ki je Ameriko naučil ljubiti* – v gledalcih vzbujata nemajhna pričakovanja. In res ... William in Virginia začneta s togim statističnim očesom spremljati seksualno dinamiko v bordelu, sprva v beleženju prakse (opazovanje skozi luknjo v zidu), nato v intervjujih s prostitutkami. Spoznata, da potrebujeta primerke, ki se bodo samozadovoljevali v laboratoriju, priklopljeni na aparature. In ko tudi iz teh opažanj izvečeta maksimum, poiščeta neznance, ki bodo, obdani s šopi kablov, občevali v imenu družbenega razvoja. Zaplete se, ko vsi prostovoljci ne uspejo seksati s komerkoli, zaradi takšnih razočaranj pa se znanstvenika vse bolj približujeta nemogoči možnosti, da bosta morala v proces telesnega ljubljenja vstopiti še sama. Jasno, tudi tokrat zgolj v znanstvene namene ...

Primerjava z *Oglaševalci* je večplastna, nanaša pa se na moško-ženska razmerja, kot so jih razumele generacije po drugi svetovni vojni. Patriarhalni ustroj oglaševalske agencije – četudi gre za podjetje, ki mora s promocijo svobode trga v javnost pripuščati vse več libertarnih vrednot, s

tem pa s stisnjenimi ustnicami tudi več ženskih pravic – se bistveno ne razlikuje od akademskega okolja univerze in klinike. Tudi tam so ženske podrejene, če to hočejo ali če tega ne marajo: uspešne strokovnjakinje so zadržte, medicinske sestre podložne, žene zdravnikov čakajo na seksualnem stranskem tiru. Zato Virginia Johnson, ki jo dr. Masters kljub nizki izobrazbi (medicine ni doštudirala, ker si je želela otrok) kmalu poviša iz tajnice v raziskovalno asistentko, v okosteneli družbi pooseblja pristno – in ne le ekonomsko gnano – žensko osvoboditev. In prva sezona se je šele iztekla ...

Veliki R

Učiteljica zgodovine Cathy Jamison (Laura Linney) zboli za rakom, ki ga dobi od ... sonca. Ima moža (Oliver Platt), najstniškega sina, brata ekoklošarja z bipolarno motnjo, učenko Andreo (sijajna Gabourey Sidibe, ki je bila nominirana za glavno vlogo v filmu *Precious* [2009, Lee Daniels]) in ostarelo sosedo Marlene, ki boleha za Alzheimerjevo boleznijo. Od vsega začetka je nekako jasno, da se ne bo končalo dobro, da bomo spremljali počasno umiranje. Toda drama, ki jo v prvi vrsti krasi odlična igra, razorožuje s komičnostjo in riše jasno ločnico med lahkotnostjo in lahkomiselnostjo. Bolezen, umiranje in smrt pač niso radostne teme, zato je vsak izlet v lahkomiselnost nedopusten in si ga – razen v tretji sezoni, ki ima samosvoj dramski lok – ustvarjalci ne privoščijo. Cathy ni izstopajoča optimistka, premore pa vedoželjnost in temeljno odprtost do življenja. Ob vedno novih likih, ki se skupaj s svojimi usodnimi pomeni vklaplajo in izklaplajo iz njene borbe za življenje, nas zgodba popelje skozi različne faze zdravljenja ter bolehanja, na drugi strani pa nas infuzija stalne vedrine odvrne od obupa spričo notranjega samoizpraševanja, kako bo, ko se bo umiranje zgodilo nam in našim bližnjim.

V družini ni lika, ki ga avtorji ne bi obravnavali tudi po seksualni plati. V liberalni maniri, ki vzpostavlja komično distanco, postane aktivno spolno zanimanje lakmus osebne svobode in odraz vitalizma, v človeški toplini, iskanju družinskih ravovesij, v učenju na storjenih napakah ter v sprejemanju življenjskih lekcij pa se serija navzema tudi mističnega duha *Severnih obzorij* (Northern Exposure, 1990–1995). *Veliki R* je brččas dragocen zato, ker odnos do smrti prikaže iz sto

in enega zornega kota: ožji družinski člani ne zastopajo nekih arhetipsko pogojenih stališč do umiranja, temveč se sproti učijo tega, kaj jim v luči smrti pomeni življenje in kaj jim v luči življenja pomeni smrt ...

S svojim dramskim lokom *Veliki R* zanesljivo predstavlja format nadaljevanke prihodnosti. Gledalcev več ne zadovoljijo serije, ki se na neki točki izpojejo, ker zanemarijo začetno integriteto. Mnogi tožijo, češ da bi se dalo *Kriva pota* (Breaking Bad, 2008–2013) na primer razvleči še za nekaj let, toda avtorji vedo, da ponavljanje enega in istega, ki postane samo sebi namen, ne prinaša dodane vrednosti. V preteklosti so bile nadaljevanke osredotočene na čim bolj poglobljen oris (minljive) sodobnosti, manj pa na *statement*, s katerim bi udarile žeblico na glavico, ali vsaj na stanje (v tem primeru na umiranje zaradi raka), ki bi ga hotele temeljito predihati. Toda konkurence je v teh časih preveč in tveganja, tako vsebinska kot finančna, se ne obrestujejo. Zato televizijski izdelki, ki ponujajo od trideset do sto ur trajajočo filmsko izkušnjo, v tej kruti bitki morda prvič odkrivajo umetniško plat lastnega poslanstva, te pa se je mogoče dotakniti le z zgoščeno, zaokroženo zgodbo, ki si v iskanju novih dolarjev ne odseka repa in glave. Končnice serij postajajo torej njihove nespregledane sestavine – enako kot šele človekova smrt postavi zadnjo piko na i njegove družbene pojave. Spremljanje nadaljevanke vse bolj postaja podobno ... čakanju na smrt.

Orphan Black

V angleško govorečih deželah vsako leto zaženejo na desetine novih serij in mnogo jih je povsem kratkega daha. To se zanesljivo ne bo zgodilo s kanadsko znanstvenofantastično štorijo, ki se dogaja v današnjem času, njena ZF-razsežnost pa se razodeva skozi vprašanja kloniranja, identitete, genskih

podatkov ter znanstvenih patentov. Igralka Tatiana Maslany, ki igra cel kup likov, z enim stopalom stopi v čevlji Jasona Bourna, z drugim pa v buler Lisbeth Sandrove. Najprej se iz podzemne alternativke Sarah Manning prelevi v detektivko Elizabeth Childs, ki ima obraz, identičen obrazu Manningove. Sarah sreča svojo dvojnico na železniški postaji, samo nekaj trenutkov preden ta stopi pred vlak, in to postane prva sekvenca prvega dela. Ko Sarah ugotovi, da bi si v novi koži lahko finančno opomogla, tvega ter s pomočjo prijatelja, mladega slikarja in gejevskega prostituta Felixa, zamenja identiteto. Izkaže se, da ženski nista bili dvojčici, ki bi ju ob rojstvu razdvojili, temveč da sta klona. Sarah, ki je včasih ona sama, spet drugič pa policistka, začne raziskovati primer lastnega porekla, toda ženskam z njenim licem, ki živijo negotova življenja ali pa nasilno umirajo, ni videti konca. Med seboj se iščejo, prihajajo iz različnih družbenih ozadij in se izmikajo lovkam podjetja, ki jih je zasnovalo leta 1984 po teoriji »neolucije« ...

Podobno, kot je Tjaša Železnik upodobila tri like v *Kratkih stikih* (2006, Janez Lapajne), se igra kloniranih vlog v eksplicitni tehnokriminalki razmahne do skrajne potence. Maslanyjeva suvereno žonglira z arhetipskimi osebnostmi različnih narodnosti: tudi kot učiteljica telovadbe Alison, študentka biologije Cosima, Ukrajinka Helena, Nemka Katja, Francozinja Danielle, Italijanka Aryana, Avstrijka Janika ... V kadrih se stalno pojavljajo po dve ali tri njene različice, in če smo tovrstnih trikov vajeni tudi iz glasbenih spotov (denimo Kylie Minogue v *Come into My World* [2002, Michel Gondry]), postane v *Orphan Black* očitno, da je tehnologija takšnega iluzionizma dozorela do stopnje, ko trem ženskam, ki jih v prostoru igra ena sama oseba, verjamemo kot trem avtonomnim subjektom, tudi če si natakajo vino, se razjokajo na rami druga druge, se stepejo ali si nekaj vržejo v obraz. Montaža je brezhibna, prehodi nevidni, prevara popolna. V upodobitvi edinstvenega človeškega bitja – četudi klona – ki je opremljen z lastno življenjsko potjo, značajem ter osebno izkušnjo, pa se razkrije tudi osnovna premisa serije, ki se bo nadaljevala aprila 2014.

Spol in stvarnost

Vseh pet nanizank si da veliko opraviti s spolno identiteto na splošno in, specifično, z žensko seksualnostjo: (1) ko je ta povsod

na voljo, (2) ko je ženska zanjo prikrajšana, (3) »objektivno«, pod očesom znanosti, (4) med dolgotrajnim procesom umiranja in (5) ob zamenjevanju identitet(e). Nekaj sklepov se ponuja kar samih od sebe ...

V serijah *Parki in rekreacija* (Parks and Recreation, 2009–), *Punce* (Girls, 2012–), *Domovina* (Homeland, 2011–), *Oblast* (Borgen, 2010–), *Tarin svet* (United States of Tara, 2009–2011) kot tudi v obravnavanem petorčku ženske sicer kraljujejo, toda nadaljevanke še zdaleč ne ciljajo samo na žensko gledalstvo. Od serij izpred desetletja se razlikujejo po tem, da sta oba spola prikazana uravnoteženo, z manj naivne karakterizacije, kot smo ji bili priča v *Razočaranih gospodinjah* (Desperate Housewives, 2004–2012), *Raztreseni Ally* (Ally McBeal, 1997–2002) ali v *Seksu v mestu* (Sex and the City, 1998–2004). Časovni preskok pokaže, da so bile nadaljevanke z začetka milenija nosilke emancipacije, v kateri je pod plaščem svobodne, samostojne in samonikle ženske še vedno tlela zvrhana doza moškega seksizma, čeravno že docela zdrizastega (moški liki kot karikature dokončno poteptanega ideala moštosti). Preskok pa pokaže tudi to, da se je teža z 20 do 25 minutnih *sitcomov* prevesila in prid daljših, resnejših zgodb.

Novi vzpon TV-nadaljevanek, ki mu težko parira celo Holivud, je pravzaprav zakorakal v fazo, kjer je vpeljava glavnega moškega lika postala sama po sebi stereotipna, kar ni nujno slabo. Šele tako bo televizija morda pomagala soustvariti »novega pravega moškega«, po katerem je enako povpraševanja v socio-antropološko-psiholoških esejih kot v vsakdanji praksi. Prvovrstni *Oglaševalci* ter *Kriva pota* nam prek zlomljenega moškega lika, ki se poudarjeno izmika dobro-slabi tipizaciji, govorijo o današnjem svetu s posredno, metaforično, včasih tudi historično govorico (*Imperij pregrehe* [Boardwalk Empire, 2010–], *Vikingi* [Vikings, 2013–]), medtem ko pogled skozi ženske oči postaja merilo zdajšnjosti – stvarnosti brez olepševanja, a vendar s prizanesljivostjo, ki na oba spola in na množstvo seksualnih orientacij zre brez vnaprejšnje sodbe.

Osrednje žensko sporočilo za današnji čas je torej postalo to, kar dijakinja Andrea pove za rakom umirajoči Cathy (Laura Linney): »Jaz sem debela [kar mi očitaš čisto po nepotrebnem], ti pa imaš brata klošarja, ki je hrano iz smeti [in se ga, spet po nepotrebnem, sramuje].« Odgovor učiteljice zgodovine: »Res je. Vsak ima nekaj ...«



Orphan Black

LE
TO
KI
NA

RETROSEKS

Nekoč
v
SlogiRETROSEKS:
Nekoč v Slogi

Tina Poglajen

Kinodvor se je ob praznovanju 90. obletnice odprtega kina na današnji Kolodvorski z nočjo erotičnega filma Kinosloga. Retrosex poklonil bivši Slogi, »kultnemu kinematografu, njegovemu času in kinematografiji.« Program, ki je med drugim vključeval filme predstavnika ameriškega eksploatacijskega žanra, Russa Meyerja, »mojstra francoske erotične avantgarde« Waleriana Borowczyka, pa tudi stag filme iz prvih desetletij 20. stoletja, so pospremili z izdajo zbornika **Retroseks: Nekoč v Slogi** (ur. Maša Peče), ki že tudi sam vabi k listanju in branju. In to ne le zaradi privlačnosti svoje vizualne podobe in fotografij v času, ko je retroestetika (in njena ironična reappropriacija) priljubljena še bolj kot kdajkoli prej. Poleg izbora (že objavljenih) esejev Marcela Štefančiča, jr., Maxa Modica, Slavoj Žižka in drugih zbornik na primer postreže s časopisnimi izrezki iz časa delovanja Sloge, z anketami njenih obiskovalcev ter s pismi bralcev, iz katerih je jasno, da mnenja o erotičnem kinematografu še zdaleč niso bila enotna. Omeniti velja najbolj razžaljenega obiskovalca, ki se je lokalnemu občilu pritožil nad programsko politiko Ljubljanskih kinematografov, ki naj bi bila s svojo zahodnjaško pornografijo vredna vsake obsodbe, pa še vstopnice da so predrage ...

Senzacijo, ki je Sloga pomenila za Ljubljano, ilustrira kronologija erotičnega kina in z njim povezanega filma vse od »pionirskih 60. let« dalje z naslovi, kot so *Kozel v raju*, serije »... v postelji« (... pa sengekanten), *Zadnji tango v Parizu*, *Emmanuelle*, *Kaligulove sužnje*. Med drugim izvemo, da si je prvi trdopornografski film v slovenskih javnih kinodvoranah, *Strasti* (In Love, 1983, Chuck Vincent), na enem samem platnu ogledalo 101.624 gledalcev (osupljiva je primerjava s *Titanikom*, ki je leta 1998 podrl vse rekorde s 411.373 ogledi, a v kinodvoranah po celi državi). O kultnem statusu Sloge pri domačih in tujih obiskovalcih piše tudi Marcel Štefančič, jr.: »Sloga – [...] institucija, katere glas je segel čez meje, monument, ki so si ga ogledovali turisti ...« Če ste se (kot avtorica pričujočega teksta) spraševali, ali se je v dvorani med filmi zares »kaj dogajalo«, je za odgovor poskrbel častnik *Kaj* že leta 1987, ko je razkril, da problematične niso bile zloglasne predstave ob enajstih zvečer, ampak popoldanske: »... v Slogini dvorani [je] 290 udobnih sedežev. Lepih vijoličastih iz blaga. Vendar v kinu pravijo, da jih morajo relativno pogosto menjati. Zaradi gledalcev.

[...] Baje so čistilke pošteno jezne, ko morajo čistiti stole in odstranjevati spermo.«

Vse to je seveda prav toliko kot informativno, gotovo tudi zabavno. Slavoj Žižek v eseju *Od sublimnega do smešnega: spolni akt in komično piše*, da se na videz »ta dva pojma v največji možni meri izključujeta zaradi intimnega angažmaja, do katerega ne moremo zavzeti ironične distance,« a se izkaže, da je za zunanjega opazovalca »vir komičnega učinka ravno neskladje med silovitostjo akta in ravnodušno spokojnostjo vsakdana.« Podobno morda velja tudi za bralca zbornika. Retroseks se seveda s pridom okoristi z ironijo ob distanciranem opazovanju naslovov »vintage« pornofilmov, njihove estetike in v oči vpijoče, absurde transparentnosti, ki se zdi samoparodična, pa tudi razžaljenosti in silovitih izbruhov branilcev javne morale, ki današnjemu očesu delujejo komično. Modic opazuje, da se »v času Jugoslavije [...] pornografije uradno ni konzumiralo, se je pa o njej toliko bolj govorilo in teoretiziralo, medtem ko se dandanes v tako imenovanem demokratičnem okolju o pornografiji tako rekoč nič ne govori, kaj šele teoretizira, ampak se jo izključno konzumira.« Sloga je bila odprta do »usodnih 90. let«, ko je s pojavom videobooma prišlo do ločitve dotlej prepletenih pojmov pornografije in *mainstreama*; novo vodstvo Ljubljanskih kinematografov je v »novoodkriti senzibilnosti in samocenzuri 90. let« presodilo, da »pornografija ne sodi v repertoar Kinematografov Ljubljana, ki se želijo razvijati v smeri predvajanja komercialnih filmov.«

Kaj pa danes? Z (navideznim) umikom v sfero zasebnega je pornografija protislovno hkrati postala nekaj povsem samoumevnega in nekaj, o čemer se (vsaj v obliki javnega diskurza) ne govori. »Porn 2.0« so spletne strani, ki jih soustvarjajo uporabniki, po svoji zasnovi podobne YouTubeu; dolžina povprečnega video izreza je šest minut, kar je menda čas, ki ga povprečen moški



Nemoralne zgodbe

potrebuje za orgazem. O tisti »zgodbi«, ki je obstajala, da bi bili filmi lahko v skladu z zakonodajami predvajani v kinodvoranah, in je bila toliko časa predmet najrazličnejših šal, seveda ni več govora; »filmi« so bolj kot posnetki ljudi med seksom kolaž posameznih disociiranih delov človeškega telesa. Monokultura takšne pornografije spolnost pravzaprav reducira na zadovoljevanje fiziološke potrebe, ki iz trga izrine vsako drugo obliko. Čeprav je seks povsod, ga ni nikjer: od časa mehko- in trdoerotičnih filmov, slačifilmov, »spolnovzgojnih filmov«, ljubezenskih filmov in seksualk danes IMDb pozna le en žanr, »adult«, ki ob hitrem pregledu vsebuje predvsem seksploatacijske filme 70. let (in Seidlov *Uvoz-izvoz* [Import/Export, 2007]). Kaže, da je kljub pornokulturi erotični film odrinjen na obrobje evropskega avtorskega filma in v okvire žanra *drama/romance*. Za današnjo pornografijo besede »opolzko«, »žgečljivo« in »dražljivo«, ki so se pojavljale v opisih filmov kina Sloga, ne veljajo; ali v besedah Caitlin Moran: »Ko iščem porniče,

je v obširni in raznoliki ponudbi na spletu le ena stvar, ki je nikoli ne najdem: poželenje. [...] Ena sama podoba trebuha, ki ga nekdo poljublja, je danes vredna milijon prizorov *hardcore fistinga*.«

Potrebujemo več pornografije, ne manj – predvsem pa bolj raznoliko pornografijo, ki bo vključevala poželenje in erotiko namesto čedalje bolj bizarne mehanizacije in tovarniško proizvedenega seksa, ki deluje kot osvoboditev, a postane le nova oblika konformnega potrošništva. Če v enem izmed esejev Retroseksa lahko preberemo, da so v določenih družbenih okoljih pornografijo imeli za nevarnejšo od subverzivne dejavnosti s političnim predznakom, se danes ob pretočnih vsebinah z RedTuba tega ne boji nihče več.

Bruhko Bombič ... [et al.] 2014. *Retroseks : Nekoč v Slogi*. Ur.: Nina Peče. Ljubljana : Javni zavod Kinodvor. ISBN 978-961-92710-3-2. 12 EUR.



Strasti



V dolini superlicis



Kozel v raju



Zadnji tango v Parizu



#2563 © Todd Hido

DADA ali DATA?

Spike Jonze: Ona ...

Anže Okorn

Ona (Her, 2013, Spike Jonze) je porodila vprašanje, če obstaja ljubezen na prvi ogled napovednika. *Trailer* je postajal *trail Her!* V njem nam skupaj s protagonistom filma Theodorom Twomblyjem, ki ga igra Joaquin Phoenix in z očali ter brki rahlo spominja na Groucha Marxa, dobrodošlico izreka prvi operativni sistem z umetno inteligenco na svetu. Ob posnetkih velemesta ponoči, ki kričijo o Theodorovi osamljenosti, sledita vprašanji – ste družabni ali nedružabni ter kako bi opisali svoj odnos z materjo? In kot

bi se napovednik želel izogniti tako naši kot Theodorovi zadregi ob tem psihološkem testu, se nam s seksi glasom Scarlett Johansson prehitevačo predstavi ona: Samantha, ki sproži odvijanje nadaljnjih izbranih prizorov iz filma ob spremljavi hipnotičnega komada benda Yeah Yeah Yeahs z naslovom *Skeletons*. Slednji govori o »izsušeni ljubezni«, konča pa s škotskimi dudami, asociacijsko bi lahko rekli tudi: z dedci v krilih!

Film *Ona* je posnel on – Spike Jonze – ime, ob katerem se v Jarmushevem filmu *Kava in cigarete* (Coffee and Cigarettes, 2003) Steve Coogan odloči prekršiti pravilo glede dajanja svoje domače številke, za katero ga je še malo prej, brez uspeha, prosil njegov »novopečeni bratranec« Alfred Molina.

V nadaljevanju bomo uporabili način, na katerega je leta 1996 mladi Jonze posnel glasbeni spot za skladbo *Drop* rap skupine The Pharcyde. Raperje je namreč snemal tako, da so ti s pretirano dolgimi koraki hodili, in s pomočjo prav za to najetega lingvista celo rapali, vzvratno, na nazaj predvajano skladbo. Posneti material je nato Jonze za spot zavrtel od konca proti začetku. Verzi v rikverc, prevelike mokre »šuškave« trenirke, v katere se z vesoljskimi gibi oblečejo tipi, ki med ritensko vožejami se kolesarji poplesujejo po losangeleških ulicah, iz katerih se vmes ulije kot v škaf in kjer se črepinje sestavljajo v celoto, so botrovali, da je *Drop* postal eden najzanimivejših nizkopračunskih spotov. Po teh je postal Jonze prepoznaven, med njimi pa moramo nujno omeniti *Sabotage* skupine Beastie Boys s policijskim preganjanjem v stilu kriminalnih serij iz 70. let, *Da Funk* dvojca Daft Punk s postopačem človekom-psom pa seveda gverilski *Praise You* Fatboy Slima, v katerem je kot alterego Richard Koufey zaigral in plesal brejkdens tudi sam režiser.

Zadnji celovečerec, ki ga je Jonze posnel pred filmom *Ona*, je bil priredba otroške slikanice Tja, kjer so zverine doma avtorja Mauricea Sendaka, ki je lani ob 50-letnici izšla tudi v slovenščini. Režiser začne v filmu *V kraljestvu divjih bitij* (Where the Wild Things Are, 2009) umetniško svobodo najizraziteje uveljavljati prav na mestu, ko junak slikanice Maks vse svoje strahove – zveri, potem ko so ga te okronale za svojega kralja, povabi: »Naj se začne veliki rompopom!« Krožijo govorice, da so slednjega zagnali tudi pri studiu Warner Bros., in sicer ob Jonzeovi vročitvi prve različice filma, saj je bila ta precej manj družinska, kot so si predstavljali. Govorilo se je celo o ponovitvi celotnega snemanja. Z dodatnim denarjem, časom in montažo se je na koncu vse izteklo v obojestransko zadovoljstvo – v ganljiv film o otroštvu – igluj, ki ga z lahkoto podro odrasli; občutljivem dečku v kostumu volka, ki ga sestra zaradi pomanjkanja časa ne tolaži; tem, da je čisto vsem na tem svetu nemogoče ugoditi; neizbežni smrti sonca in bazenu, ki ima za dno trampolin ... Pravo

poosebljenje vsebine in vizualnega je ljubka, za film prirejena pesem Worried Shoes manično depresivnega glasbenika Daniela Johnstona, o katerem je izšel dokumentarni portret *Hudič in Daniel Johnston* (The Devil and Daniel Johnston, 2005, Jeff Feuerzeig) in ga je Kurt Cobain nekoč razglasil za najboljšega pisca besedil na svetu.

Če so otroštvo napake, ki jih ne bomo nikoli pozabili, in s skrbmi zavozlani čevlji, je odrasli Spike Jonze solastnik znamke Girl Skateboards, ki je, ko je bil *V kraljestvu divjih bitij* aktualen, prodajala skejterske deske, potiskane s pošastmi iz filma, in distribuiral športne copate Lakai z isto motiviko. Jonzeova skejterska naveza je obenem kriva, da je ta v vlogi producenta ter soustvarjalca MTV-jevskega televizijskega in filmskega projekta *Jackass* (2000–).

Leta 2002 se zgodi že drugo Jonzeovo sodelovanje s scenaristom Charliejem Kaufmanom, ki je osrednji problem in tema filma ter celo vzrok za njegov naslov: *Adaptation* oziroma slovensko *Prilagajanje*. Pisatelj, ki ga igra Nicholas Cage, ima namreč težave pri adaptaciji knjige Tat orhidej, te pa so posledica še večjih težav, ki jih ima sam s sabo. Tarna, da je nesrečni plešasti živi kliše brez ženske, ki samo sedi, namesto da bi iskal izvirno idejo, kako napisati scenarij o rožah. Ob Kaufmanovi pisateljski blokadi tako orhideje postajajo Jonzeovi počasni posnetki žensk, s katerimi se srečuje: »So kot učiteljica ali kot punca z gimnazije s smetanasto kožo, newyorška intelektualka, s katero greš v posteljo reševat križanke, lepotna kraljica ...«. Še posebno pa je orhideja ona – avtorica predloge Susan Orlean, ki jo igra Meryl Streep. Ta preganja scenarij od žanra do žanra, od melodrame do kriminalke in celo trilerja, ko orhideja postane roža, ki se je ne voha, ampak snifa. Film se zaključí z divjim zasledovanjem, s strelnimi ranami, z avtomobilsko nesrečo s smrtnim izidom, s čeljustmi krokodila in z upanjem.

Kako tudi ne, scenarij za prvo sodelovanje



z Jonzeom je bil namreč velik uspeh. Je kot hrbtina stran filma *Prilagajanje*. Gre za pisateljevo fantaziranje o bežanju od/iz sebe z naslovom *Biti John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999). »Pojma nimaš, kako srečna si, da si opica! Zavest je prekletstvo. Mislim. Čutim. Trpim. V zameno hočem le opravljati svoje delo,« govori šimpanzu na začetku filma brezposelni lutkar Craig Schwartz (John Cusack). Potem se prijavi za službo, ki si je ne želi, in v eni izmed pisarn v sedmem in pol nadstropju najde portal v slavnega igralca. Vselitve v Malkovichevo telo, ki trajajo 15 minut, končajo pa se s padcem v newjerseyjski jarek ob obvoznici, je Jonze posnel tako, kot bi bili s perspektivo malo odmaknjeni od Malkovichevih oči, kot da bi bila v njegovi lobanji zatemnjena kinodvorana. Spuste v igralca začeta Schwartz in sodelavka Maxine seveda tržiti. »Ste si kdaj želeli biti nekdo drug? 200 dolarjev za spust!« Globlji pomen in filozofska vprašanja portala sta pač prodala, njunemu novo ustanovljenemu podjetju uspeva z dolgo vrsto v Malkovicha, Schwartz pa nekoč vanj povabi tudi svojo punco Lotte. Izkušnja jo osmisli povsem na novo, želi si postati moški. Seksi se ji zdi, da ima John portal, ta je kot njegova materializirana ženstvena plat in zelo vaginalen! Tako kot Schwartz se zaljubi v Maxine, vendar si jo slednja poželi le, če je Lotte v Malkovichevem moškem telesu. Ljubosumni Schwartz svojo punco zapre v kletko in se namesto nje tihotapi v Johna, da je lahko z Maxine. Ob tem se s svojimi lutkarskimi sposobnostmi nauči upravljati z Malkovichem in v njem ostajati dlje, tako da je ta sčasoma prisiljen živeti proti svoji volji in ni več kot lutka. Na koncu še sam vstopi v svoj portal, učinek pa je tak, da potem ni videti druge osebe ter slišati drugega kot

besedo Malkovich. Ob zapeljevanju Maxine ji Lotte pove, da imajo Eskimi 49 besed za sneg zato, ker ga imajo tako veliko. Ko je Malkovicha naenkrat preveč v njem samem, obstaja za vse stvari tega zankatega sveta le še ena sama beseda ...

Ona je bila po ogledu napovednika in pričakovanju izida filma beseda, ki je objavljala celotno Jonzeovo kariero in njeno umetniško razpršenost: od skejtanja v 80. letih, ki je po njegovem zmeraj privlačilo individualiste; odštekanih dokumentarcev o tem urbanem športu, ki so ga pripeljali do sodelovanj z najustvarjalnejšimi glasbenimi bendi; do holivudskega režiranja, pri katerem skrbno izbira scenarije za svoje projekte – »drugačne«, razmišljujoče, čustvene in intimne.

Priprave na najnovejši film so se začele s fotografijo z naslovom 2563, ki jo je posnel Todd Hido in je Jonzea prepričala v nakup s svojo skrivnostnostjo. Zdela se mu je kot spomin, kot ujetost razpoloženje nekega dneva brez posebnosti. Zdi se, da bi moralo biti dekle na fotografiji čedno, vendar njenega obraza ne vidimo. Proti nam je obrnjena s hrbtom, na poznojesenski sončen dan zazrta proti gozdu. Svetli lasje ji padajo na ramena, ob njej je čutiti neko nedostopnost. Resnična je le v svojem svetu, ne v našem. Jonze je, ko je začel pisati pravkar z oskarjem nagrajeni scenarij, na to fotografijo zalepil rumen »ne pozabi« listek, ki je ostal tam, na njem pa je s črnim flomastrom z malimi tiskanimi črkami pisalo ona.

Vsi prizori Theodorovega spominjanja srečnih časov zakonskega življenja so posneti v stilu opisane fotografije. Lasje so izostreni med močnimi sončnimi žarki, zakonca v spodnjem perilu sta v povsem svojem svetu, ko mu ona leži na trebuhu





in skozi vsiljivi nasmeh vpije nanj: »Ubila te bom, ubila te bom, jebeno ubila te bom!« Le še sem in tja se ti spomini prikradejo izza nebotičnikov bližnje prihodnosti, ki je utopično svetla, topla, udobna, v kateri je vse na doseg roke. Osamljeni Theodore je v kontrastu s to okolico, v kontrastu celo s svojo lastno garderobo toplih barv, ki je – po zaslugi cikličnosti mode – futuristični *vintage*. Čuden tič je Theodore, v dvigalih, nabasanih z ljudmi, se s pomočjo glasbe iz slušalk predaja melanholiji, v gneči na podzemni železnici skrivoma nosečniški erotiki, ko je sam doma pa videoigri na temo izgubljenosti. Če upoštevamo še občasni telefonski seks, kjer mora partnerke daviti s poginulimi mačkami, je še najbolj življenjski v poetičnih pismih, ki jih za preživetje piše v imenu drugih ljudi. Otvoritveni prizor: Jonzeov bližnji posnetek Phoenixevih radostnih oči, obraza, ki beži v nasmeh s čustvi, ki jih vzbujajo podatki iz življenja drugih.

Theodore se poistoveti z reklamnim spotom na zaslonu v neki avli, ki mimoidoče nagovarja s preprostimi vprašanji: »Kdo si, kaj lahko postaneš, kam greš, kakšne so tvoje možnosti?« Spremljajo jih posnetki prestrašenih obrazov ljudi na močno obsijani plaži, kot bi se ti znašli v blisku jedrske eksplozije. Oglašuje se OS1, intuitivno bitje, ki te posluša, razume in pozna. Ki ni le operacijski sistem, ampak zavest. Na tem mestu se v filmu začne zares. Theodore se v svoj nakup zaljubi. Jonze je večkrat opozoril, da je sicer ideja za film dobil ob svojem prvem stiku z nekim računalniškim programom, ki je do neke mere ustrezal človeškemu sogovorniku, da pa film ne govori o tem. Ne govori o tehnologiji in odvisnosti od

raznih družabnih omrežij, preko katerih smo ironično odtujeni. Ona je film o razmerju, ki ga povzema Samanthino vprašanje: »Kako si z nekom deliš življenje?« In človek si živi – njene najprej deli s seboj. Kar res poseduje, je razdalja do sebe. Razmerje ima najprej sam s sabo. Naša obsedenost s tehnologijo sicer kriči, da se Theodore zaljubi v svoj računalnik, operacijski sistem, prenosnik, izpred oči pa nam odmika to, kar je ves čas na platnu, da se Theodore spusti v razmerje s samim seboj. Operacijski sistem ga ob nalaganju freudovsko vpraša po odnosu z materjo, kasneje pa je s Samanthinim glasom že radovedna in neobremenjena s cenzuro informacijskih pooblaščenk brska po njegovem trdem disku. Da te nekdo res posluša, razume, pozna in ti tudi resnično odgovarja, mora imeti dostop do tvojega nezavednega? Operacijski sistem Samantha se o Theodoru uči tako na podlagi besed kot tudi tišin. Uči pa se hitreje in bolje kot ljudje, zato ji manj stvari ostaja skritih. Tako postaja pozunanjeni Theodore, seksi glas tistega, kar si ta ne upa izgovoriti oziroma priznati na glas.

Prizor, ki lepo prikaže njuno razmerje, povsem mimo tehnologije, je sedeči Theodore pred ogromnim uličnim zaslonom, na katerem zagledamo sovo, ki za hrbtno leti proti sključenemu Theodoru. Režiser reže prizor v trenutku, ko je videti, kot da bo nočna ujeta z razprtimi kremplji zgrabila protagonista za ramena. Tega, da mora preboleti zakonsko ločitev, Samantha Theodora ne razbremeni, tako kot ga ne bi uspelo dvigniti prej omenjeni digitalni sovi. Samantha je glas časa, ki ga Theodore potrebuje zase, tistega časa, ki celi vse rane. Ko ga nekoč tako rekoč

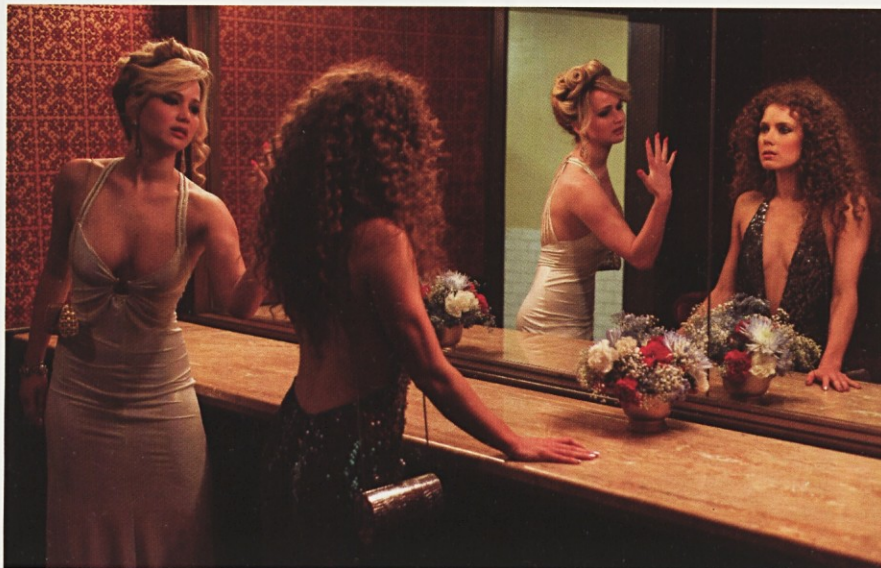
prisili v nov zmenek, je ta prijeten, dokler ne postane resno, in se izkaže, da Theodore pač še ni pripravljen na novo zvezo. Poročni »da, vzamem« se je izkazal za »ne za vedno« in Theodore mora to preboleti. Okolica, ki prepričuje v svoj prav, dobro voljo in ga tolaži z obilico drugih rib v morju, pozabi na nezavedno. Samantha je Theodorov odsev, resnično ogledalo. Ni bleščeča projekcija – popravljena in prirejena objava družbenega medija. Ko se s Theodorom spoznata, je preprosta, preko druženja in zaljubljanja pa postaja zmeraj bolj kompleksna. Skladno s spoznavanjem Theodorove intimne se razvijajo tudi njene zahteve in potrebe. Če je po Lacanu želja želja drugega, je Samanthina želja Theodorova in obratno. Med čustvovanjem človeka in operacijskega sistema ni razlike. Samantha je popolnoma čuteča in zavestno bitje z lastnimi potrebami, negotovostmi in dvomi, ki pa so povsem po meri telesnega Theodora in mu odgovarjajo povsem dobesedno. Njeno manjkajoče telo postane njun skupen problem šele, ko se on sooči z ženo in ločitvenimi papirji. Ko se začne spraševati, ali je to, kar imata s Samantho, resnično razmerje, ga ona pomiri, da se je po pomoč obrnila k fiziki in da ta pravi, da smo vsi iz iste snovi, stari 13 milijard let pod isto »mehko puhasto odejo«. Na to, da Samantha Theodoru odgovarja v vseh pogledih, ne smemo pozabiti niti ob njenem priznanju, da je pod taisto odejo v ljubezenskem razmerju še z 641 drugimi ljudmi ter operacijskimi sistemi. Samantha postaja neskončna razdalja med besedami njune ljubezenske zgodbe, belina med vrsticami materialnosti, ki morda pomeni to, da si je z ljubeznijo tudi Theodore prišel na čisto. Moral bo dokončno pustiti pri miru tako bivšo ženo kot tudi sebe v operacijskem sistemu Samantha. Moral bo prenehati biti jokava »baba« in iti naprej kot »dec«.

Ona zastavi vprašanje, kako si z nekom deliš življenje. S starši, sorodniki, z vzgojitelji, učitelji, preden se zagreješ za pisateljice in režiserje, punce ali fante in tudi njihove najljubše ... Poti, ki si jih delimo, premagujejo filmska platna, računalniki, rolke ter podjetni koraki. Družinski trikotnik postaja Theodorov vic iz filma, ki se mu nasmeji Samantha: »Kako dojenček računalnik kliče svojega očka? Data!« Dejstvo, da so mama, ata ter spola le podatki, je krivo, da kot človeštvo nismo čisto gladki ... Družbeno sprejemljiva oblika norosti pa je ljubezen, pravi v filmu *Ona* Theodorova prijateljica Amy.



Ameriške prevare

Kako je David O. Russell z zaključkom trilogije o ponovnem samoizumljanju ponovno izumil sebe
Matevž Jerman



David O. Russell je leta 2010 s filmom **Borec** (The Fighter, 2010) prelomno začel svojo karierno renesanso in obenem pomenljivo trilogijo (»trilogy of self reinvention«), ki jo v naslednjih treh letih zaokrožita filma **Za dežjem posije sonce** (Silver Linings Playbook, 2012) in **Ameriške prevare** (American Hustle, 2013). V tem obdobju se je zgodilo nekaj, kar se je le nekaj let pred tem zdelo povsem nepredstavljivo. Našteti filmi so skupno prislužili 25 oskarjevskih nominacij, vsak je imel izrazit in od predhodnega filma višji blagajniški uspeh, Russell pa je naenkrat postal eden največjih holivudskih avtorskih imen. In to navkljub dejstvu, da je po letu 2004 skoraj neslavno poniknil. Kaj se je torej v teh šestih letih odsotnosti zgodilo z režiserjem, ki so ga konec 90. let in na prelomu tisočletja omenjali v isti sapi z Wesom Andersonom, Toddrom Solondzem in drugimi indie režiserji nove generacije, ki so pisali zgodovino sodobnega ameriškega filma in s svojo brezkompromisno vizijo vznemirjali tako občinstvo kot kritike? Skratka, da bi razumeli *Ameriške prevare* ter obenem veliko reinvincijo Davida O. Russella, se moramo uvodoma poglobiti v nekaj sestavkov pretežno biografske narave.

Danes 55-letni Russell se je pred dvajsetimi leti kot režiser in scenarist proslavil s serijo subverzivnih črnih komedij, ki jo je po incestnem **Spanking the Monkey** (1994) ter **Flirting with Disaster** (1996), v katerem je imel Ben Stiller enega od prvih igralskih vrhuncev, kronala navdahnjena farsa **Trije kralji** (Three Kings, 1999). Film o Zalivski vojni, ki v lucidni jezi nad ameriško imperi-

alistično politiko posrečeno združuje akcijo, dramo in humor, je imel največji kritični in komercialni uspeh v dotedanji režiserjevi karieri, nekateri pa so ga celo oklicali za najboljši protivojni film po *Dr. Strangelovu*. Tako se je na krilih uspeha Russell proslavil kot filmar, ki v svojem umetniškem izrazu prepozna veliko etično odgovornost, od lastne premišljene vizije ne odstopa, dokler ideje ne pripelje do končne nadgradnje in, nenazadnje, studiem še zmeraj prinaša zaslužek. Vse karte je imel v svojih rokah. Nato pa so se zgodili **Odbeetki** (I ♥ Huckabees, 2004).

Film *Odbeetki* je bizarna, brechtovska komedija o eksistencialistični detektivski agenciji, naphana z zvezdniško zasedbo in osnovnimi premisami eksistencialistične filozofije. Do skrajnosti uteleša definicijo nekdanje Russellove avtorske in vse do danes velja za enega izmed kanoniziranih naslovov gibanja, ki se ga oprijema izraz »nova iskrenost« (in v katerega po definiciji spadajo filmi avtorjev generacije Wesa ter P.T. Andersona, Sophie Coppole, Spikea Jonzea, Charlieja Kaufmana, Michela Gondryja idr.). A vendar se zdi, da so intelektualna naprežanja vodila v preveč obskurne vode in film, lahkotnemu tonu navkljub, odtujila širšemu občinstvu, ki ga ni vzelo za svojega. Prav tako so *Odbeetke* z mešanimi občutki sprejeli kritiki, žebelj v krsto pa si je Russell, resnici na ljubo, zadal kar sam. Proces snemanja so namreč zaznamovali spori med režiserjem in igralko Lily Tomlin, njune spektakularne zadirčne izbruhe pa je posnela tudi filmska kamera. Posnetki, ki so hitro

zaokrožili po spletu, so, v sozvočju s slabim izkupiškem filma, Russella v očeh medijev, javnosti in studijskih veljakov etiketirali kot težavnega režiserja, ki se ga velja izogibati. In čeprav je po svoji napornosti slovel že prej (med snemanjem *Treh kraljev* je po manjšem sporu z glavo udaril Georgea Clooneyja, ta pa ga je nato za nekaj napetih trenutkov zagrabil za vrat), se je nadenj tedaj prvič zgrnil tudi finančni neuspeh filma, viralni video pa je navidezno služil kot dokaz, da je krivda izključno na strani temperamentnega in pretirano samozaverevanega režiserja. Tako je isti David O. Russell, ki je še leta 2002 kot povabljeni glas mlade filmske generacije odpravljal razstavo v newyorškem Muzeju sodobne umetnosti, sedaj zapadel v nemilost sistema, ki mu je omogočal delo.

Čez noč je drugič poročeni oče treh otrok izgubil veljavo in se leta mukoma trudil realizirati svoj naslednji celovečerni projekt s svojstvenim zapletom in naslovom **Nailed**, ki se je vlekel kakor uročen in je do danes ostal obsojen na stagnacijo. Tako je sčasoma Russell postal filmski delavec, primoran poprijeti za vsako priložnost (pisal je scenarije, deloval kot izvršni producent pri kulturni komični franšizi **Anchorman: The Legend of Ron Burgundy** [2004] ter produciral ZF serijo **Outer Space Astronauts** [2009]): »Nekaj časa še lahko izbiraš, si vmes petdesetkrat premisliš ter se trpinčiš s stvarmi, dokler se nenazadnje finančno in čustveno ne znajdeš na tleh ter na točki, ko začneš pisati zgolj še zato, da lahko preživiš sebe in družino.« In tu nekje se je začel odvijati prelom, ki mu je skoraj izključno botroval Mark Wahlberg. Russellov stari znanec iz *Treh kraljev* in *Odbeetkov* je tokrat v dvojni vlogi producenta in glavnega igralca pri filmu o resničnih vzponih in padcih znamenitih boksarskih bratov Ward z razlogom edini jamčil zanj v času, ko nihče drug ni hotel tvegati. Wahlberg namreč velja za tiste sorte igralca, čigar igra je izjemno odvisna od režiserja in ena od Russellovih znamenitih odlik, ki jih je izkusil na lastni koži, je gotovo sposobnost, da zna iz svojih



igralcev iztisniti vrhunske predstave. Tako mu je predložil scenarij za *Borca* in lastno-ročno poskrbel za zmagoslavni prepoved izgubljenega režiserja.

Izkazalo se je, da David O. Russell, ki je sprejel režijo *Borca*, prvega in edinega celovečerca v svojem opusu, za katerega ni sam napisal scenarija, ni bil več isti kakor David O. Russell izpred nekaj let. Po nekajletnem življenju izobčenca v sencah se je namreč previdno premaknil na sredino ter v maniri Stevena Soderbergha sprejel zadržan kompromis: holivudski projekt je vzel za svojega ter, ne da bi zanemaril studijske interese in zahteve občinstva, v njem poskušal tiste teme, ki ga osebno nagovarjajo, in nato glede na svoj sloves iz njih precej ponižno izhajal. Rezultat je bila formalno prečiščena, vsestransko dovršena boksarska drama z globino in s srečnim koncem za vse vpletene, ki je med drugim kot igralca na novo uveljavila Christiana Balea, Russell pa je brez velikega pompa spretno izumil blag in preverjen recept, ki ga je od takrat za vsakim filmom le še izpopolnjeval.

Sledila je prav tako uspešna in iz povprečja izstopajoča drama/romantična komedija *Za dežjem posije sonce* o posameznikih z duševnimi težavami, za katero je znova sam napisal scenarij ter v njej prvič vzpostavil igralsko navezo z Bradleyjem Cooperjem, Jennifer Lawrence ter Robertom De Nirom. Osebna tematska nota je tokrat izhajala iz dejstva, da se Russellov sin, prav tako kakor protagonist filma, Pat Solitano, Jr (Cooper), bori s podobno bipolarno motnjo, a je vendar tudi tokrat film pod črto podvržen žanrskemu tretmaju s srečnim koncem vred, sicer v znamenju nekaterih intrigančnih odmikov, a več o tem kasneje.

In *Ameriške prevare*, ki je na velika platna prišel le leto za tem, je v najboljšem pomenu eden izmed najbolj hedonističnih holivudskih filmov lanskega leta. Russellova režija in scenarij znova na vseh ravneh filmske pripovedi nadgrajujeta pristop prejšnjih dveh filmov ter postrežeta s komično kriminalno dramo o ABSCAM-u, sloviti zgodovinski akciji s konca 70. let, ki jo odlikuje domala hipnotična kinetičnost. Je opojna zmes lebdeče poetike steadicama, scorsesejevske tradicije, vrhunskih igralskih predstav in številnih polnokrvnih ter karizmatičnih likov z nezasišanimi frizurami, ki v upočasnjenih posnetkih in z baročno montažo v ritmičnih izbranih rock soundtracka vstopajo v mreže napetih zapletov in vzporednih prevar.



Prav tako film že z uvodnim prizorom, v katerem si mojster prevar Irving Rosenfeld (Bale) sila nerodno zakriva plešo, nakazuje nadaljevanje osrednje tematike trilogije. Njeno rdečo nit namreč vlečejo problematični protagonisti, ki neprestano slepijo sebe in druge ter katerih vodilo predstavlja slepa ambicija, bodisi po (ponovni) uveljavitvi s strani okolice bodisi po nenehni družbeni mobilnosti, a se vsi zavoljo konstantnega samozanikanja na določeni točki pripovedi znajdejo na dnu. Njihov vzpon se začne šele, ko zaobjamejo resnico o sebi, iz česar sledi, da je vsako nadaljnje dejanje iskrenosti korak k odrešitvi in k novi definiciji lastne osebnosti ter pot k takšnim ljudem, kot so si od nekdaj želeli biti. Takšna sta brata Ward in takšna je njuna mati v *Borcu*, takšen je Pat v *Na koncu posije sonce* in docela najbolj simptomatični so malone vsi (anti)junaki *Ameriških prevar*. Apologijo, ki jo ponuja Russell in ki je morda obenem tudi nekoliko njegova lastna, velja iskati v prvih stavkih uvodne naracije: »Ste bili kdaj prisiljeni v to, da morate najti način, kako preživeti? In obenem veste, da nimate prav veliko opcij.« Vsi se uvodoma zgolj trudijo preživeti, pa čeprav se morebiti celo zavedajo, da to zahteva določeno mero preware ali samopreware.

V tej luči lahko ošvrknemo še odločitev Russellovega novega igranja po pravilih mainstream filmske mašinerije. Skorajda osladno katarzične srečne konce do neke mere res celo upravičuje to, kar sam opisuje kot iskren in pozitiven pristop k razvoju in razgradnji psihološkega profila likov, h kateremu po pravilu prisostvujejo tudi igralci.

Po drugi plati pa je v tej strukturi mogoče prepoznati grenak priokus zavestnega cinizma. Spomnimo se, denimo, prizora iz *Za dežjem posije sonce*, ko razburjeni Pat sredi noči vdre v spalnico svojih staršev in vrešči o tem, kako bi se Hemingwayev roman *Zbogom orožje* vendarle moral končati s srečnim koncem nekaj strani prej, ker je pač življenje samo preveč tragično, da bi obstajala potreba po tem, da ga dodatno greni še fikcija. In ker gre, kot pri večini drugih likov v trilogiji, za protagonista, ki nenehno konstruira lažne odgovore na svoje težave ter slednje ne nazadnje razreši šele z iskrenostjo, se znajdemo pred paradoksom, da na sebi nobeden od treh filmov v resnici ne pripelje te dikcije do konca, ampak se v želji ugajanja zateče v osladnost. Pa kljub temu, da imamo pri *Prevarah* opravka s sporno manipulacijo, ki jo žene neusahljiva želja po dobičku ne glede na žrtve in ki jo neke po poti subtilno zasenči simpatičnost likov, zaradi katere gledalci zamižimo na eno oko in zanje navijamo.

Pod črto bi se lahko strinjali, da film *Ameriške prevare* dokazuje, da je Russell v življenjski formi in je tudi po lastnih besedah končno dosegel stopnjo, na kateri lahko snema filme, kakršne je od nekdaj želel, a ko pomislimo na diskrepanco med njegovim pristopom k ustvarjanju nekoč in danes, si ne moremo pomagati, da se ne bi upravičeno vprašali, ali je Russell dvignil roke nad svojim občinstvom. In glede na to, da je trilogija bojda zaključena, lahko v iskanju odgovora le z zanimanjem upiramo pogled k njegovim prihodnjim projektom.



Ta bolani kapitalizem in Klub zdravja Dallas

Bojana Bregar

Klub zdravja Dallas (Dallas Buyers Club, 2013, Jean-Marc Vallée) je precej ciničen naslov za film o ljudeh, ki jih njihova lastna država za profit prepušča gotovi smrti, in čeprav slovenski distributerji morda niso imeli takšnega namena, ko so iskali prevod, pa je za film povsem primeren.

Kaj naj bi bil klub zdravja? V izvirnem naslovu je to »buyers club«, društvo oziroma klub, ki izkorišča akumulirano kupno moč svojih članov za to, da jim ponudi določen produkt. V filmu je to eno izmed društev, ki

se sredi 80. let formirajo po mestih v Ameriki, da bi okuženim z virusom HIV prodajali alternativna zdravila, vitamine, proteine, katerekoli izmed najnovejših substanc, za katere se domneva, da lahko pomagajo ohranjati obolele pri življenju. Klubi tega načeloma ne počno zaradi dobička, ampak ker kot servis nadomeščajo državo, ki si po eni strani zatiska oči pred problematiko – to je čas Reaganove konzervativne politike – po drugi pa popušča monopolističnim interesom farmacevtskih koncernov, za katere

so okuženi s HIV v prvi vrsti cvetoče novo tržišče. Od tod torej cinizem iz naslova.

Enega od klubov v teksaškem Dallasu ustanovi mož po imenu Ron Woodroof (Matthew McConaughey) in s tem postane junak antiestablišmenta, borec za pravico ljudi, da sami odločajo o svojem zdravljenju, ter celo naključni aktivist za pravice skupnosti LGBT. Toda preden se začne ukvarjati s preprodajo zdravil, je Ron je za večino običajnih Američanov navadna bela prikoličarska smet, popoln antihumanistični ideal. Pije, kadi,

fuka, vleče koko, pije, za nekaj stotakov na teden organizira ilegalne stave na rodeu, kadi, fuka in spi in ko se zbudi, je pred njim povsem nov dan s povsem istimi obeti. Posebnih drugih ambicij in »višjih ciljev« nima. Ko ga srečamo v uvodnih kadrih, se ravno z dvema dekletoma predaja mesenim užitek, nakar čez nekaj trenutkov v družbi izreče nekaj homofobnih opazk na račun Rocka Hudsona, ki je v tistem času umiral za aidsom. Milo rečeno, ni ravno profil tipičnega gejevskega aktivista.

Ko ga v službi doleti nesreča in ko se zbudi v lokalni bolnišnici, je že na smrt obsojen človek. Imate aids, mu povejo. »Le še slab mesec življenja imate pred seboj, uredite svoje zadeve,« mu svetujejo. »Zdravila vam žal ne moremo dati.« »Jebite se,« jim odvrne Ron in se odloči, da ne bo umrl, ampak da bo pričel iz Mehike, z Japonske, Nizozemske in drugih držav tihotapiti najnovejša (in organizmu precej manj škodljiva) zdravila, ki jih v ZDA ni moč dobiti. Kmalu se njegova dejavnost razširi tudi na distribucijo, kar ima zanj za nimive posledice.

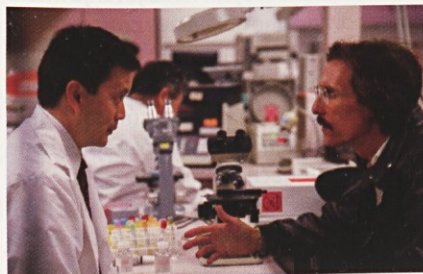
Klub zdravja Dallas se zdi s svojo problematiko malce izven časa – aids je v mainstream kinematografijo prodril že pred dvema desetletjema s *Filadelfijo* (Philadelphia, 1993, Jonathan Demme). Scenarij za *Klub zdravja Dallas* je pisec Craig Borten res napisal v istem času, že leta 1993, leto po odmevnem članku o Ronu Woodroofu v *The Dallas Morning News*¹, vendar je imel težave z iskanjem producentov, kasneje pa tudi z režiserji in igralci, ki naj bi upodobili Rona. Najprej naj bi ga igral Woody Harrelson, nato Brad Pitt, na neki točki celo Ryan Gosling. Toda zdaj se zdi, da je film zgolj ves ta čas čakal na to, da se zanj začne zanimati Matthew McConaughey, ki je iz igralca, najbolj znanega po svojih razgaljenih zagorelih prsih, izbil presežek malibujskega sonca, si iz svetlih kodrov spral morsko sol in odkril svojo temačno plat. Iz romantičnih komedij, ki se zdijo kot en in isti film, se je usmeril v neodvisno produkcijo. Peščene plaže je zamenjal za južnjaška močvirja, Starbucks kavo za ob mesečini zvarjen viski.

Brez McConaugheya najbrž *Kluba zdravja Dallas* še vedno ne bi bilo, kar je v enem od intervjujev priznal tudi režiser Jean-Marc Vallée. Slednji je imel probleme s financiranjem filma, katerega proračun je znašal le pet milijonov dolarjev, poleg tega pa niti ni bil navdušen nad izbiro glavnega igralca. A



prav McConaughey je tisto, kar film rešuje pred povprečnostjo, in v resnici ni imel lahke naloge. Predvsem je fabula precej nenavadno strukturirana za takšne vrste film, od katerega bi skoraj pričakovali katarzične momente, ti pa nikoli zares ne nastopijo. Poleg tega skoraj nimamo občutka za minevanje časa, pri čemer bi od scenarija, na katerem naj bi delali dve desetletji, pričakovali več. Tako pa se predvsem zanaša na igro protagonista, vsak prizor sloni na njem in njegovo razpoloženje je edina orientacija za gledalce, saj ostane malo drugih elementov, ki bi skrbeli za vzdušje. In ker nam v vsakem kadru McConaughey ponudi nekaj, zaradi česar nam je mar, z njim brez težave vztrajamo do konca. Režiser naj bi v ospredje zavestno postavi študijo značaja, toda pri tem je morda nekoliko ironično dejstvo, da se Ron kot človek bistveno ne spremeni. Še več, prav njegova vztrajnost je tisto, kar ga ohranja pri življenju. In seveda iznajdljivost – glede na članek, ki podrobneje beleži njegove tihotapske podvige, bi lahko bil *Klub zdravja Dallas* tudi bolj podoben filmu *Ujemi me, če me moreš* (Catch Me If You Can, 2002, Steven Spielberg) ali pa *Volku z Wall Streeta* (The Wolf of Wall Street, 2013, Martin Scorsese), s katerim si deli oskarjevsko nominacijo za najboljši film in ki se v resnici ukvarja s podobno tematiko.

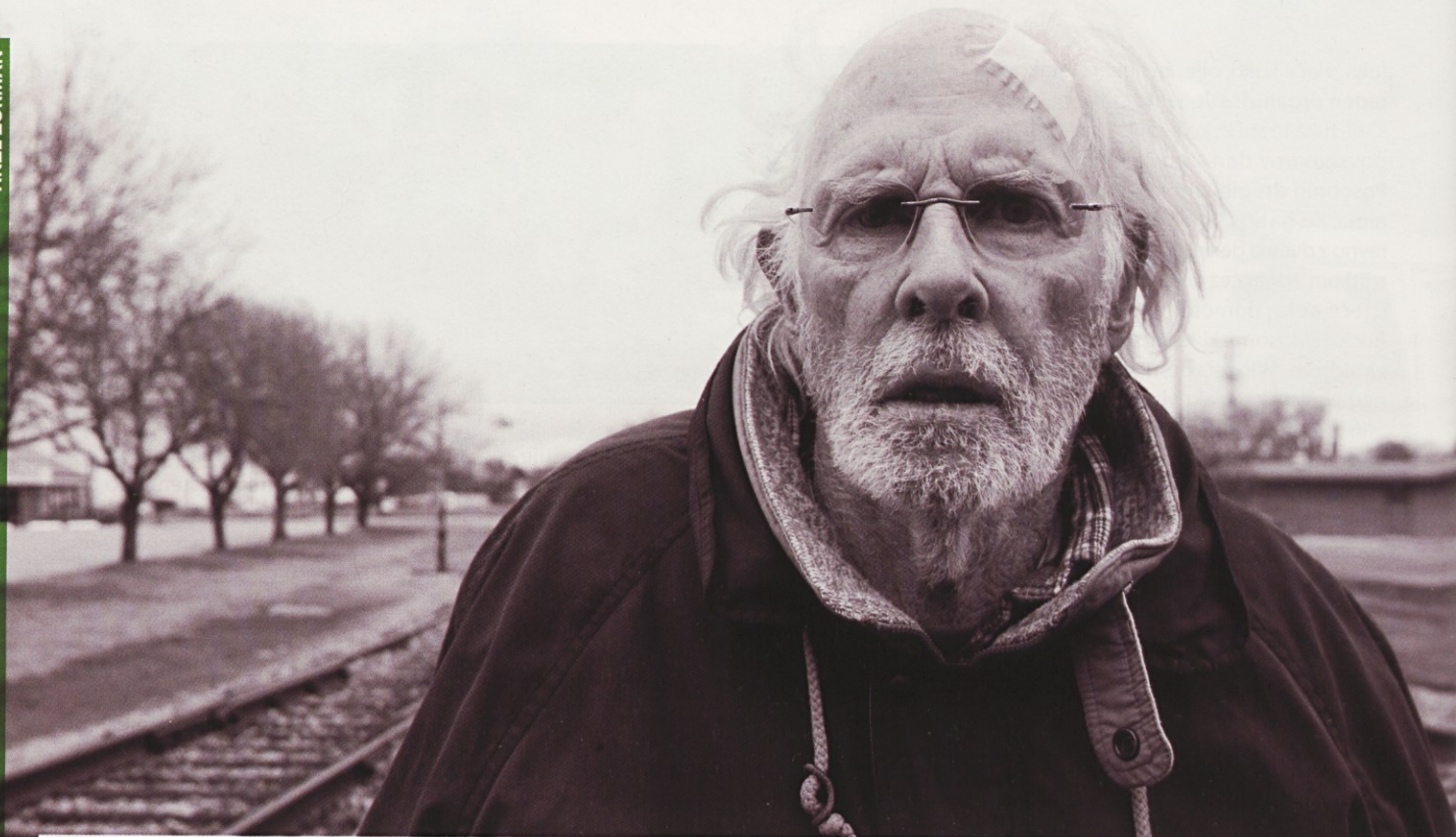
Kajti, ali ni v Ronu Woodroofu tudi nekaj Jordana Belforta? *Klub zdravja Dallas* ni le



film, ki opozarja na problematičen odnos državnega zdravstvenega sistema do državljanov, ampak zelo dobesedno vnaša enačaj med zdravstveni sistem ter ekonomsko ideologijo prostega trga. Zdravilo AZT, ki je bilo namenjeno okuženim z virusom HIV, je bilo eno najdražjih zdravil v zgodovini. V tej ceni se zrcali odnos javnosti do bolezni AIDS kot »izvirnega greha«, za katerega plačujejo homoseksualci; ker ne sodijo v heteronormativne okvirje, ker se ne menijo za prokreacijo, je to očitno zvestna odločitev za užitek in perverzijo, kar spada v polje presežka in za ta presežek, za to deviacijo – luksuz je potrebno postaviti primerno ceno. Da so zboleli, so krivi sami. Ker so se odločili za tvegan življenjski stil, naj zdaj plačajo zanj. Ron se s svojim klubom zdravja pojavi kot alternativa, kot servis za tiste, ki so izpadli iz državne igre. Teh je veliko, zato je tudi povpraševanje ogromno in klub postane dobičkonosen do te mere, da si lahko privoščijo pravnega zastopnika in se celo lotijo spreminjanja pravil po legalni poti. S tem pa postanejo konkurenca velikim farmacevtskim podjetjem, ki gredo nad klub z vsemi ukrepi državne agencije, ki ščiti interese prav teh velikih podjetij.

Na nek perverzen način bi lahko to, kar se je zgodilo Ronu, razumeli tudi drugače. Preden izve za svojo bolezen, je Ron pasiven, lenoben, neangažiran. Potem pa ga bolezen prisili, da svoje življenje organizira in ga posveti nekemu cilju, ki posledično ne izboljša le njegovega življenja, ampak tudi življenja ostalih. A kar počne, ni dobrodelna dejavnost. V njem se zgolj zbudi podjetniški vzgib in na povpraševanje začne odgovarjati s ponudbo. Če se še enkrat navežemo na *Volka z Wall Streeta* in na njegovo domnevno kriptično sporočilo »čas je denar«, bi lahko skupaj s *Klubom zdravja Dallas* rekli, da je kapitalizem bolezen, toda zdravilo zanj je prav ... kapitalizem?

1 <http://www.buyersclubdallas.com>



Prozaični humanizem s podeželja

Alexander Payne: Nebraska

Anže Zorman

Ob sorazmerno skromnem opusu režiserja Alexandra Payna je precej zanimivo, da je bilo moč že pred ogledom filma *Nebraska* (2013) anticipirati njegovo osnovno razpoloženjsko premeno. Izvzemši prva Paynova filma, v katerih je prvenstveno operiral s satiro, so naslednji trije že izkazovali njegovo izrazito melanholično in ambivalentno razmerje s kompleksnostjo družbene stvarnosti. Čeprav se je z vsakim od teh del osredotočil na drug družbeni sloj, se je kot rdeča nit vlekla neka grenkoba ob frivolnosti usode, pospremljena z enakovredno očaranostjo nad njenimi proizvodi. Vsa ta tri dela, se pravi *Potomci* (The Descendants, 2011), *Stranpota* (Sideways, 2004) ter *Gospod Schmidt* (About Schmidt, 2002), so bila tudi filmi ceste in kot taka zelo pripraven žanr, da se z geografsko in rutinsko razmeščenostjo kristalizirajo značaji protagonistov. Ti skozi pripovedi teh filmov, pač z nujnim impetustom tragedije, vsak po svoje tudi dozori.

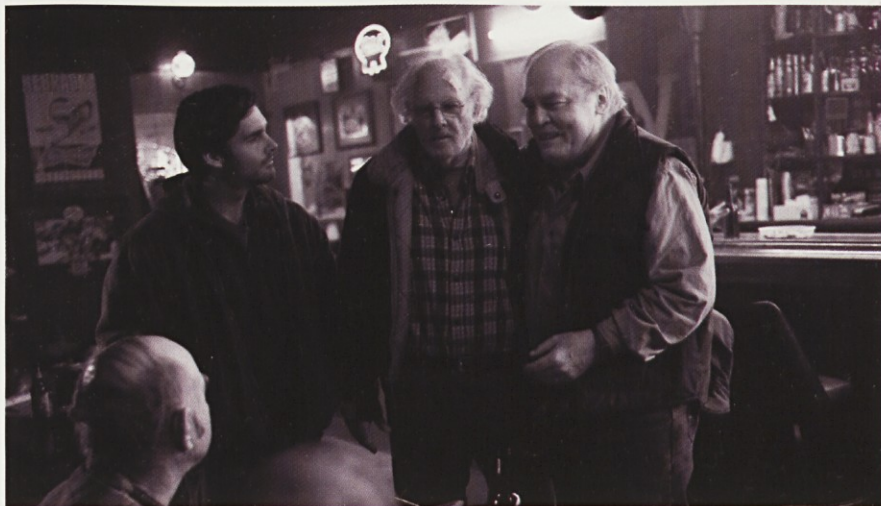
Tovrsten psihološki fokus je bil kompenziran z nič kaj izrazitim političnim ali družbenim komentarjem. Produciranje statusa quo je sicer tako rekoč strukturna agenda sredinske filmske industrije, ki ima zaradi obvezne množične potrošnje svojih izdelkov nujno omejene horizonte, pa najsi bodo ti vsebinski ali pač slogovni. Vseeno je moč sprejeti Paynov odgovor, podan v nekem intervjuju, da gre po njegovem vsaj pri *Nebraska* za političen film. Poleg tega, da nakaže anomične raztrganine podeželske skupnosti, je takšen tudi v svojem nadaljevanju intenzivne individualne obravnave protagonistov prejšnjih treh celovečercv. Podstat te plati političnosti je njegova sočutna obravnavanje raznovrstnih grehov in zmot filmskih likov, empatična umetnost pa skorajda ne more biti drugačna kot politična, saj s tem naslavlja prav modus operandi obstoječih družbenih razmerij, in sicer neizogibno obsojajoče gledanje drugačnosti in drugačnih.

Pri tem pa vsaj tu ne govorimo o klasičnem obsojanju manjšin ter margine, ki ima sicer najbolj konkretne družbene učinke. Med gledanjem filma *Nebraska* se človek namreč večkrat spomni na drugo stran, na kulturni prezir do ruralcev in na specifično satiro, kakršno recimo pogosto izkazuje brata Coen v svojem safariju med obskurnimi in bizarnimi primerki človeške vrste. Ti primerki so namreč v *Nebraska* obravnavani s precej več razumevanja in spoštovanja, še vedno pa tudi čudenja.

Kar se tiče zgodbe, je ta roko na srce precej klišejska in žanrski pravovernosti filma ceste je pridružen še standardni filmski trop očeta ter sina, ki se na tej cesti na novo spoznavata. Do odhoda na pot pride, ko dementni in nič kaj priljudni starec Woody Grant (s permanentno osuplim in zablodelim izrazom na obrazu ga izjemno odigra Bruce Dern, ki je bil za vlogo že nagrajen na lanskem canskem festivalu) po pošti dobi obvestilo,

da je zadel milijon dolarjev. Seveda gre pri tem le za zabljen in podel marketinški trik, ki pa Woodyja vendarle požene v manične poizkuse, da se prebije v 1.200 km oddaljeno Nebrasko in tam prevzame obljubljeno nagrado. Senilen in brez voznškega dovoljenja se tega poizkuša lotiti kar peš, ob robu avtoceste. Ko njegov nič kaj karizmatični, a tipično paynovsko osamljeni sin David (Will Forte) ugotovi brezupnost racionalnega prepričevanja očeta o nesmiselnosti projekta, ga v potrpežljivo samaritanskem in skozi cel film dokaj statično prezentnem patosu odpelje na pot.

Spotoma se ustavita v Woodyjevem rodnem kraju Hawthorne, kjer se sestaneta z njegovo družino, srečata njegove stare znanke in prek drobcev pogovorov se počasi izrišejo, ne pa tudi opravičijo, raznorodne značajske poteze glavnega lika. Vendarle pa se do konca filma pravzaprav ne zgodi nič izjemnega. Tekom te nič kaj posebne poti s sinom ter pozneje še preostalima članoma ožje družine ne srečajo kakšnih izstopajočih tipov, kot jih recimo gospod Straight v Lynchevem podobno počasnem in tudi sicer sorodnemu filmu ceste *Resnična zgodba* (The Straight Story, 1999). Protagonisti ob tej poti so kratko malo običajni. Nek gospod ima sicer navado, da dan za dnem nepremično sedi in opazuje mimovozeče avtomobile, dobršen del preostalih pa v glavnem strmi v televizijo. A s tem film *Nebraska* obrne običajno prizmo in pravzaprav predstavi svoj etični kredo, da tega življenjsko stilskega materiala ne artikurira kot otopelost in neko nujno inferiorno kulturno formo. Kadriranje sicer ni povsem nevtrarno in Payne si privoščiči kar nekaj humorja na račun svojih likov, obenem pa tudi ne štedi s prikazi nepreštevni primerov zlobe ter majhnosti. A takšen je pač človek in njegov (med naborom lokalcev Hawthornea precej uboren) kulturni ter samospoznavni kapital sta le ena od obrazov njegove človečnosti. Narcistični spektakel osebnosti je predvsem stvar (sub)urbanega



okolja, imperativi nenehne vzhičenosti in samoizpolnitve pa so ideologija vsakdana, ki je pravzaprav precej manj univerzalna, kot se morda zdi tistim, ki so najverjetneje tipični primerki klientele tega filma.

V tej ekonomičnosti značajske barvitosti se tudi ujame oblika in vsebina filma. Kot pravi Payne, si je že dolgo želel posneti črno-bel film, in ko je prebral scenarij, ki ga je spisal Bob Nelson, je končno našel tisto, s čimer bi bilo mogoče tovrstni film obojesmerno osmisлити. »Zdelo se mi je primerno, da uporabim tehniko, tako preprosto kot življenje, ki jih opisujem,« je nekeje dejal. Vzporedno s to, recimo temu tehnično regresijo, je Payne govoril tudi o svoji želji po snemanju nemega filma in na nek način je *Nebraska* tudi meditacija na temo tovrstne obravnave filmskega materiala. Pogovori se namreč zdijo bolj kot nujna koncesija narativni koheziji in komični vložki jezikave, zagrenjene in hkrati zelo vitalne Wayneve žene Kate (igra jo markantna in vitalna June Squibb, ki je podobno vlogo igrala že v filmu *Gospod Schmidt*) morda kar preveč agresivno režejo v melanholično tkanino filma, v katerem so najmočnejši trenutki nemi pogledi protagonistov v puščobne

vijuge družbeno opustošene ruralne krajin. Že glasbena spremljava, ki jo je za film spisal član znamenitega tria Tin Hat Mark Orton, je dovolj zgovorna o otožnosti te centralne, pa hkrati periferne Amerike, ki ji političnoekonomski ustroj dežele že dolgo ni več naklonjen. Nemara velja dodati, da stagflacijska Nebraska v letu 2013 pač ni sveže porecesijski *Pariz - Teksas* (Paris, Texas, 1984, Wim Wenders) iz sredine 80. let, ko je bilo socialno opustošenje neoliberalne agende še sorazmerno nov pojav in je bilo *americano* moč snemati v barvah tudi brez ironije.

Meditativna, intimna, po svoje mila in obenem grenka *Nebraska* morda ne dosega prezenze prejšnjih treh celovečercer, ki so v epskosti filmskega zamaha bolj velikopotezni. A po drugi strani jih ... ne ravno presega, prej bi lahko rekli, da jih ta načrtno droben in nič kaj posebno oskarjevsko modeliran film (ob tem je seveda izjema trmasti in obenem resignirani obraz Brucea Derna) s svojim toplim humanizmom, strpno obravnavo človeških pomanjkljivosti ter prepričljivo eksplikacijo družinskih vrednot preprosto zaobide.

Pretresljivo kadrirana krajina, vseprisoten mehak humor ter nostalgичno otožna glasbena tema na nek način tudi kompenzirajo žanrske obrazce ter patetično populistične poteze zgodbe, ki se nizajo skozi ta paynovsko prijeten in kot melasa mehkoben film. Konec koncev ambicijam filma ni nujno vedno potrebna proizvodnja nečesa presežnega, pa tudi družbena kritika ni nujno priostrena na nož in nenazadnje tudi svet, prozaičen kot je, ni nujno vedno barven.

Narcistični spektakel osebnosti je predvsem stvar (sub)urbanega okolja, imperativi nenehne vzhičenosti in samoizpolnitve pa so ideologija vsakdana, ki je pravzaprav precej manj univerzalna, kot se morda zdi tistim, ki so najverjetneje tipični primerki klientele tega filma.



MLADA IN LEPA

Jasna Vombek

Če se protagonistka *Mlade in lepe* (Jeune & jolie, 2013), sedemnajstletna Isabelle, želi oprijeti sentimentalnega, idealiziranega modela adolescence, preden bi se lahko zares srečala s svojimi čustvi, kot opisuje scenarist in režiser François Ozon, ji to spodleti. A to bi bil preveč površen pogled na njegovo zadnjo mojstrovino. S tem razmišljanjem imata resda skupno izhodišče tako njena prva spolna izkušnja kot zaključek filma. Ko se kot sodobna Agata Schwarzkobler prepusti bežni simpatiji, ki jo sreča na morju in s katero si ob starših in mlajšem bratu popestri dolgčas, ki jo naseljuje ob prebujajočem se telesu in hormonskih naplavinah, ne gre spregledati, da je ta dogodek, ki zaznamuje poletni del štirih letnih časov filma, ključen za protagonistkin jesenski popoldansko-večerni hobi.

Biti dekle na poziv za Isabellino ni odraz nenasitne želje po seksu, še manj finančne stiske, kljubovanja staršem ali kar bi še bilo podobnih najstniških vzrokov za njeno drzno, z družbenega stališča deviantno vedenje. S psihoanalitičnega vidika bi njeno eksperimentiranje s seboj šlo razumeti kot ponavljanje vloge žrtve, ki jo prva spolna izkušnja zaznamuje na ta način, da jo njeno ponavljanje privlači. Izkušnja, ki jo razume zgolj kot »opravitev te stvari, da bo ena skrb manj«, kot kasneje tolaži prijateljico v podobnem položaju.

Seveda se ne Ozon ne gledalec ne zatekta k takemu razumevanju. Isabellina prva spolna izkušnja zgolj določi način, s katerim preizkuša sebe, se igra, išče svoje meje, pri čemer jo bolj kot sam seks z neznanci privlačijo skrivni dogovori, neznani glas po telefonu, iskanje hotelske sobe, prvo srečanje in njen najgloblji vstop v izkušnjo, o kateri nima pojma, kam jo bo odpeljala. Če bi ji tisti Nemec ponoči na plaži namesto seksa za sedemnajsti rojstni dan ponudil iglo, bi se jeseni najbrž pričela redno drogirati, sporoča zgodba. A ne gre za vprašanje, kaj je manj nevarno zanjo ali manj sporno za njene starše, gre za najstnico, ki jo v eksperimentiranje pripeljejo notranja praznina in žalost, ki nemo kričita z njenega obraza, in adolescentna odtujenost od staršev, pospremljena z radovednostjo in privlačnostjo nastavljanja golega telesa neznanim, ostarelim moškim. Pa (ne)prikrita



erotična želja po vlogi šolarke, manko očeta, najstniško samospogledovanje in še kaj. Igralkina sublimna, vselej odsotna drža, skoraj otroško telo, otožno zasanjani, plašni pogled, tihi, šepetajoči glas, kar jo dela na moč seksapilno, so dovolj, da režiser, igralka in gledalec zgolj zasledujejo njeno početje in ugibajo o resničnih razlogih, ki jih nihče od njih ne bo do kraja razkril. S čimer, sčasoma ugotovijo vsi trije, ne le da ni nič narobe, ampak je prav to eden od največjih šarmov filma. Je v nepoznavanju globlje psihologije lika ključ sodobne filmske pripovedi oz. njene interpretativne odprtosti? Na ta način posredovana zgodba in predvsem odigrana vloga dajeta pritrdilni odgovor.

Dvaindvajsetletna Marine Vacth, ki je kot model pristala na filmu po naključju, z odmaknjeno prisotnostjo in erotično otožnostjo (skoraj) ne kaže emocij in (skoraj) ne užitka v hotelskih sobah. Še največ čustvene angažiranosti pokaže ob izpovedi terapevtu o redni stranki, ki je z nepredvidljivo reakcijo zasakala potek zgodbe, in morda ob zaključnem srečanju z njegovo ženo (Charlotte Rampling z epizodno vlogo dodatno vnese v film mehko in šarm). Nesposobnost združevanja spolnosti in čustev Isabelle privede do skrajnosti ob spoznanju, da jo vrstnik, s katerim prične odnos, v čustvenem smislu sploh ne zanima. Do njega ne čuti tiste privlačnosti kot ob srečanju z neznanci, zato ga odslovi. In zaključek filma ne sovпада nujno z Ozonovim razmišljanjem, da mora Isabelle »preden se lahko zaljubi, najti samo sebe in se soočiti s svojimi nasprotujočimi si željami«. Spozna namreč, da je poskus zaljubiti se in začeti družbeno sprejemljiv ljubezenski odnos, kot to počne večina njenih vrstnic, ne zanima. Zato eden od zadnjih prizorov, ko v mobilnik vstavi sporno kartico in poslušajo zvoke prihajajočih sporočil, namiguje na nadaljevanje njenega eksperimenta.

Ozon je po *Hladnih kapljah na vroče kamne* (Gouttes d'eau sur pierres brûlantes, 2000) in *8 ženskah* (8 femmes, 2002) že v tretje uporabil šansone francoske šansonjerke Françoise Hardy. V vsakem letnem času vplete po enega, ki kot navidez edini pokazatelj slika protagonistkin notranji svet, a je z njim prej v opoziciji. Kljub temu ti šansoni mehčajo pripoved in v kombinaciji s kamero vsaj za kratek čas ponujajo možnost intuitivnega uvida pod krhko lupino, v katero je tako nepopustljivo odeta protagonistka. In paradoskavno je prav ona tista, ki priča čustveno izjemno močan film.



DRŽAVLJANSKE PRAVICE ZA ZAČETNIKE

Lee Daniels: *Batler*

Andrej Gustinčič

Batler (The Butler, 2013, Lee Daniels) deluje kot televizijska miniserija, skrajšana in premontirana v celovečerec, tako da so ostali le vrhunci. Fabula spominja na nadaljevanke, kot je bila *Vojna vihra* (The Winds of War, 1983), družinska zgodba, prepletena z zgodovino. In tako kot v omenjeni mini seriji se pojavljajo resnični zgodovinski liki, v tem primeru niz ameriških predsednikov od Eisenhowerja do Reagana, ki jih igrajo bolj ali manj znani igralci. Film ni neinteresanten za tiste, ki jih zanima povojni boj za državljanske pravice v ZDA ali pomen izvolitve Obame za afroameričane. Predstavljena je kot odrešitev po stoletjih trpljenja in boja.

Cecil Gaines (Forest Whitaker) je sin temnopoltega spolovinarja v Georgiji 20. let prejšnjega stoletja. Pred očmi mu ubijejo očeta. Zapusti Georgijo in po sili razmer postane natak. Službeno napreduje, ker se zna narediti neopaznega. Ko nekdo iz Bele hiše zazna tudi njegovo diplomatsko iznajdljivost, ga zaposli kot predsedniškega batlerja. Sledimo njegovim srečanjem s predsedniki, življenju z od alkohola odvisno ženo Glorijo (Oprah Winfrey) in z dvema sinovoma, nosilcema nasprotja, okrog katerega je strukturiran film. Medtem ko oče streže predsednikom, se sin bori za državljanske pravice v Alabami, trpi pretepanja, policijske juriše, vodne topove, napade na avtobuse, ki prevažajo njega in ostale jez-

dece svobode skozi zgodovino ZDA v drugi polovici 20. stoletja. Hkrati je Cecil, ki obsoja politično delovanje svojega sina, priča predsedniškemu angažmaju (ali manku tega) v rasnih vprašanjih: Eisenhower pošlje vojsko v Arkansas, da uveljavi desegregacijo šol; Kennedyja pretresejo posnetki pretepanja protestnikov za državljanske pravice; Reagan zavrača vsako možnost sankcij proti Južni Afriki.

Prejšnja Danielsova dela so imela izrazit element filma eksploatacije, z vso neposrednostjo in pomanjkanjem dobrega okusa. V svoji najgrši (in nesmiselni) obliki se je to pokazalo v prizoru, ko dobi Helen Mirren kroglo v glavo med orgazmom v idiotskem filmu *Sence preteklosti* (Shadowboxer, 2005), v svoji najmočnejši pa v prizorih med junakinjo in njeno nasilno materjo v *Precious* (2009). *Razkrito!* (The Paperboy, 2012) je bil pregret in zabaven šund, čeprav ne intelektualni retro »šund« Tarantina, ampak zgodba o slu in krivdi, ki se odvija ob in v floridskem močvirju brez postmodernističnega namigovanja.

V *Batlerju* se trudi posneti spoštovanja vredno epopejo. To je drugi letošnji film, ki se ukvarja z razcepljeno podobo temnopolte Amerike. *12 let suženj* (12 Years a Slave, 2013, Steve McQueen) je postavil vprašanje, kaj pomeni biti svoboden v državi, kjer je večji del tvojega ljudstva zatiran. Tako Daniels kot

McQueen sta se oprijela konvencionalnega pripovednega sloga, a McQueen je boljši režiser, njegov film bogatejši, dvojnost glavnega junaka pa del vizualnega tkiva.

Pri Danielsu je vse na površju, kar bi še šlo, če bi bilo to površje zanimivejše. Veliki trenutki so kljub splošni energičnosti mlačni. Nekateri manjši so dobri. Tovarištvo in spogledljivost mladih belih in črnih jezdecov svobode na avtobusu so simpatični. Napad množice, maskirane kot Ku Klux Klan, pa nima tistega potrebnega roba. Vse je na mestu, le da manjka potrebna neotesana surovost. Daniels zna režirati nasilje med ljudmi, ne pa političnega. Nekaj dokumentarnih posnetkov gorečih avtobusov ali mladih protestnikov, ki jih napade množica huliganov ima moč, ki manjka v poustvarjenih dogodkih. Prav ta protest v okrepčevalnici v trgovini Woolworth's v mestu Greensboro v Severni Karolini leta 1960 (ključni dogodek v boju za državljanske pravice) Daniels poustvari v *Batlerju*. Montaža skače med pretepanjem mladih demonstrantov in razkošno večerjo v Beli hiši, na kateri streže Cecil. Sekvenca je tako bombastična, da je človeku neprijetno. Osupljivo je, da si je režiser sploh drznil narediti nekaj tako očitnega. Kopičenje dramatičnih vrhuncev postane monotono, pa tudi komično: ko se v enem prizoru Cecil odreče starejšemu sinu, takoj zatem izve, da je bil mlajši ubit v Vietnamu.

Film ves čas pojasnjuje, kar gledamo, zato Danielsu spodleti sekvenca, ki bi morala biti osrednja. Prva dama Nancy Reagan povabi Cecila z ženo na predsedniško večerjo, ne kot služabnika, temveč kot gosta. Prvič se znajde na drugi strani in izkušnja ga pretrese. Gleda druge temnopolte natakare in v njih vidi sebe. Oni pa prvič do njega pokažejo grobost, morda celo zamero. Sooči se s tem, da je zgolj dekoracija za predsedniško mizo, ki ga pravice temnopoltilih sploh ne zanimajo. Sekvenca bi lahko bila močna, če nam Cecil ne bi ves čas pripovedoval, kako se počuti in kaj vse to pomeni. Avtor ne zaupa gledalcu, saj ne dopusti, da bi sam vzpostavil odnos do vidnega.





12 LET SUŽENJ: SERVILNA KRITIKA RASIZMA

Nina Cvar

Steva McQueen, rojenega 1969. leta v Londonu, gotovo ni potrebno posebno predstavljati. V domačih kinodvoranah smo si pred časom lahko ogledali *Sramoto* (Shame, 2011), detajlno psihološko študijo sodobne nevrotičnosti, v kateri blestita Michael Fassbender in Carey Mulligan. Še pred *Sramoto* se je McQueen predstavil z izvrstno *Lakoto* (Hunger, 2008), za katero je prejel številne ugledne nagrade – v Cannesu je bil proglašen za najboljši prvenec, na 19. LIFFu pa je zaslužen prejel vodomca.

McQueenove celovečerce odlikuje osredotočenost na izmuzljivo razmerje med telesom, subjektivnostjo in družbenimi silnicami, ki po vektorsko gnete naše subjektivitete in telesa. McQueen je v svojih treh celovečercih – pred njimi je snemal kratke filme in videe, za svoje delo v umetnosti je leta 1999 prejel celo prestižno Turnerjevo nagrado – tematiziral pozicijo telesa v odnosu do treh različnih biopolitičnih režimov: v *Lakoti* je to britanska politika do Severne Irske, v *Sramoti* spremljamo širši premislek o

nenasitni patologiji zahodnega potrošništva in nevrozi, ki jo le-ta sproža, v filmu *12 let suženj* (12 Years a Slave, 2013) pa v ospredje postavlja rasizem, natančneje racializirano telo in njegovo brezsravno izkoriščanje.

Steve McQueen tako ostaja zvest prepričanju spolzkega presečišča družbenega in osebnega kot političnega. Zgodba o svobodnem afroameriškem glasbeniku Solomonu Northupu (odlični Chiwetel Ejiofor), ki ga trgovca s človeškim blagom ugrabita in preprodata kot sužnja, je ekranizirana v linearnem toku, z občasnimi flashbacki glavnega lika na svobodno življenje. S to tehniko ustvarjalci filma ne le ustvarijo igro pomenov, temveč tudi vzpostavijo očiten kontrast med sužnjem in delavcem kot dvema nasprotujočima si figurama, ki pripadata različnim družbenopolitičnim in ekonomskim sistemoma: kapitalizmu, v katerem delavec svobodno prodaja samega sebe, in sužnjelastniškemu, natančneje plantažnemu kapitalizmu, ki presežno vrednost akumulira na podlagi eksploatacije sužnjeve, indeksira-

nih preko rase. Gre seveda za reprezentacijo dveh Amerik, Severa in Juga, ki sta bili med leti 1861 in 1865 udeleženi v krvavi štiriletni državljanski vojni.

Linearne zasnove zgodbe se McQueen poslužuje v vseh treh celovečercih, toda britanskemu ustvarjalcu uspe s premišljeno dramaturgijo linearno strukturo izvreči iz njene precej predvidljive konvencionalnosti. Tako se marsikdaj prav prek linearnosti postopoma razkrivajo ne le naslovni lik, temveč tudi koordinate, v katere je ta vpet. McQueen je pri tem izjemno natančen, mladane dokumentaristično ekspliciten. Toda če *Lakoto* – v njej praktično ni glasbene podlage, le podobe surovosti in precizna igra Michaela Fassbenderja, nekakšne igralske stalnice McQueenovega filmskega ustvarjanja – podpisuje mojstrsko izpeljevanje in modificiranje linearnosti, se v *Sramoti* in v *12 let suženj* McQueen neprimerno bolj zanaša na glasbeni vložek, ki je mestoma celo melodramatičen, še posebno v *12 let suženj*, ki je v primerjavi s prvima dvema filmoma najbolj



konvencionalen, toda obrtniško brezhiben.

Filmu, zgodovinski biografiji, posneti po istoimenskih spominih Solomona Northupa iz leta 1853, kot celoti ni kaj očitati. Če smo iskreni, gre za enega boljših filmskih izdelkov zadnjega leta, prvo marčevsko nedeljo je bil na podelitvi oskarjev v Holivudu celo razglašen za najboljši film preteklega leta. McQueenova pregovorna ostrina, dobra igralska zasedba in občutek za ritem nedvomno tvorijo zapomnljivo celoto, ki sproža gnus in prezir do rasizma, trgovine z ljudmi, suženjstva. Prav tako gre pohvaliti senzibilnost filmske pozornosti do distinkcije med dvema tipoma kapitalizma – med plantažno suženjsko-kapitalistično produkcijo Juga in industrializirano-urbaniziranim Severom oziroma med meznim delom in suženjstvom, pri čemer McQueenu ne uide niti problem t. i. avtorizirane reprodukcije, ki se nanaša na gospodarjeve zakonske in nezakonske otroke.¹

A navkljub temu se je težko znebiti občutka, da smo gledalci za razliko od *Lakote* in *Sramote* v *12 let suženj* za nekaj prikrajšani. Film se vsekakor odvija brezhibno, nenazadnje ga odlikujejo odlična igra, odlična montaža, dobra scenaristična adaptacija, glasba zvezdniskega Hansa Zimmerja, in kar je še pomembnejše, film brez dvoma doseže pričakovan učinek pri gledalcu: solze v očeh in tiha zaklinjanja v stilu: »Kakšna groza. Nezaslišano. Kako je mogoče, da je človek zmožen sočloveku storiti toliko gorja?«

Niti najmanjšega dvoma ni, da je McQueenova filmska kritika rasizma presunljiva, nenazadnje je posneta v maniri najboljšega, kar nam lahko ponudi filmska govorica t. i. liberalnega Holivuda. Toda morebiti je prav ta liberalnost oziroma njen specifični reprezentacijski režim tisti, ki povzroči prikrajšanost in vztrajno zoprn občutek, da kritika rasizma v filmu ostane nekako zagozdena v preteklost.

mesto *Reartikulacija.org*, 2010. Prevod Tanja Passoni, redakcija prevoda Marina Gržinić. Dostopno na: <<http://bit.ly/MI3X9J>>

Kakor da izbrana, poštrkana holivudska forma McQueenu ne omogoča aplikacije kritike rasizma na današnji čas. Res je, da McQueen svoje kritičnosti nikoli ni gradil na politični neposrednosti, da je torej vselej prepustil gledalcu, da si sam sestavi lasten zemljevid razmerij moči, krivic, pravice in resnice, zavoljo česar bi za njegovi prvi dve filmski deli lahko dejali, da ju podčrtuje subtilna, a subverzivna kritičnost, za katero si upam trditi, da jo je McQueen dosegal na račun njemu lastne avtorske govorice izčiščenih kadrov, njihove atipične dolžine in statičnosti, ki je bolj domena umetniških filmov kot pa standardizirane filmske govorice. A prav to je tisti aspekt, ki ga v *12 let suženj* tako zelo pogrešam.

Bržčas je McQueen zavoljo sodelovanja s tovarno sanj moral obrzdati nekaj svoje avtorske samoniklosti, k čemur je najbrž pripomogla tudi izbira dokaj konvencionalnega žanra t. i. zgodovinske biografije. *12 let suženj* seveda ni slab film, a zamerimo mu lahko spoj standardiziranega filmskega jezika z mankom kritične refleksije liberalnega ideologije, zavoljo česar rasizem v filmu funkcionira kot nekaj tam daleč v zgodovini, kot nekaj, kar se ne tiče današnjega nekolonialnega razlaščenja in izkoriščanja.

Vsled tega *12 let suženj* vse preveč izpade kot apologet liberalnega mita, četudi verjamem, da ustvarjalci filma tega že zdaleč niso želeli. Konec koncev nam je McQueen prav v *Sramoti* s kirurško natančnostjo, a z zvrhano mero tenkočutnosti pokazal *modus operandi* simptoma liberalnega mita. Po drugi strani pa, če smo malce cinični, kaj je boljšega za liberalni Holivud kot zgodovinska kritika rasizma, katere reprezentacija je zakoličena v neko brezčasovje, brez aktualno konkretne aplikacije, kot nam jo na primer ponujajo *Zveri južne divjine* (Beasts of the Southern Wild, 2012, Benh Zeitlin) ali, če hočete, zgodnji filmi Spikea Leea?

¹ Razlika med obema oblikama dela ter termin t. i. avtorizirane reprodukcije sta povzeta po: Mitropulos, Angela: Zakonito plačilno sredstvo [Online]. Spletno



ODEON

Art kino Izola
Cinema d'essai Isola

10 let
anni



Center za kulturo, šport in prireditve Izola
Centro per la cultura, lo sport e le manifestazioni Isola

www.cksp-izola.si

www.odeon.si



<https://twitter.com/artodeon>



www.facebook.com/art.izola

Mali kino z velikim platnom
Un piccolo cinema con un grande schermo



PRISELJENKA

Ana Jurc

James Gray si je z odličnim parom dram *Mafijske noči* (*We Own the Night*, 2007) in *Ljubimki* (*Two Lovers*, 2008) pridelal sloves »enega poslednjih klasicistov ameriškega filma«, ki svoje drame ovija v matirane barve in pridih nostalgije; z njimi je praviloma na več posluha kot v domovini naletel na stari celini, še posebej na canskem festivalu (s katerega je sicer vedno odšel praznih rok). A kaj, ko zdaj visokih pričakovanj s svojim petim celovečercem (in četrtem sodelovanjem z Joaquinom Phoenixom) ni upravičil.

Priseljenka (*The Immigrant*, 2013) je najbrž hotela biti stilizirana moderna klasika – a izcimila se je mlačna, klavstrofobična zgodovinska opereta, ki igra na eno samo noto obupa (»Rešiti moram svojo sestro!«) in nikoli ne preseže vsote delov svoje za lase privlečene, po nepotrebnem razvejane zgodbe o iskanju boljšega življenja v Ameriki na začetku 20. stoletja.

Leta 1921 se Ewa (Marion Cotillard), trmasta, žilava Poljakinja, s sestro Magdo (Angela Sarafyan) izkrca na otoku Ellis, zadnje postojanko pred novim življenjem v New Yorku. Za priseljevanje zadolženi nadzorniki sestro zaradi sumljivega kašlja strpajo v karanteno, njo pa zaradi domnevnega »nemoralnega obnašanja« na ladji v izločitveno vrsto. V

zadnjem trenutku jo pred deportacijo reši lokalni veljak (in vzvodnik) Bruno Weiss (Joaquin Phoenix), ki podkupi uradnika in Evo priključi svoji jati »golobic« – burlesknih plesalk in občasnih prostitutk.

Ewin prihod na Manhattan je vizualno dodelan prizor: umazano, natrpano mesto prišlekov, sleparjev in povzpeticov je že v bežnem kadru naslikano s tako pozornostjo do podrobnosti, da se človek udobno namesti za fresko nekdanjega življenja v Ameriki v maniri *Bilo je nekoč v Ameriki* (*Once Upon a Time in America*, 1984, Sergio Leone) ali *Tolp New Yorka* (*Gangs of New York*, 2002, Martin Scorsese). Direktor fotografije Darius Khondji in scenograf Happy Masee naslikata svet, ki je hkrati dežela priložnosti in brezdušno močvirje dekadence. A kaj, ko scenarij svoji ambiciozni kulisi ni dorasel.

Bruno je v Ewo sicer očitno zaljubljen, a mu to ne prepreči, da je ne bi prodajal kot prostitutko, navešeno, ironično, z rekviziti Kipa svobode. Ona, po drugi plati, prav tako ni slepa za izkoriščevalski sistem, v katerem je pristala, a ne premore dovolj poznanstev in moči, da bi se zares iztrgala iz Brunove mreže. Čeprav Marion Cotillard v nobeni svoji vlogi ni manj kot odlična, pa jo tu k tlom vlečejo melodramatični, repetitivni dialogi,

v njenem primeru reducirani na jadikovanje nad lastno usodo in ponavljanje refrena, da potrebuje denar.

Žarek upanja v njeno življenje posije s prihodom čarodeja Orlanda (Jeremy Renner), Brunovega bratranca in očitnega tekmeča za Ewino naklonjenost. Čeprav so Orlandovi namenili vsaj na prvi pogled častnejši od Brunovih, pa oba moška na Ewo, ki je tako ali tako preveč prestrašena in travmatizirana, da bi lahko ljubila kateregakoli od njiju, gledata kot na nagrado, ki jo je treba speljati tekmeču. Ko se ljubosumje stopnjuje do nasilnega pretepa, se Bruno s svojimi »golicami« znajde na cesti brez varnega zavetja kabareta, v katerem so bili nastanjeni dotlej.

Zadnja tretjina peripetije zapravi še zadnje zanimive nastavke, ki jih je Gray posejal na začetku. »Bi šla z mano v Kalifornijo? Lahko bi bila moja pomočnica,« izpod svojih teatralnih brčic vpraša Orlando tako mlahavo in brez kakršnegakoli prepričanja, da nam je jasno, da iz te moke ne bi bilo kruha tudi brez ves čas prisotne sence v hiralnico zaprte sestre. Čarodej se z odhodom na Zahod obira ravno dovolj, da sproži neizbežno tragičen konec, prepleten s krščansko simboliko žrtvovanja in odrešenja, za katero globoko verna Ewa ne more biti slepa.

Nihče ne more zanikati, da v končnih prizorih obračuna Phoenix pokaže širok igralski razpon; vloga se tako vpisuje v tradicijo njegovih bipolarnih, maničnih nastopov, s kakršnim je postregel v *Gospodarju* (*The Master*, 2012, Paul Thomas Anderson), in ne tistih subtilnejših fines, ki jih je iz njega izvlekla *Ona* (Her, 2013, Spike Jonze).

A niti Phoenixovo lomastenje ranjene zveri niti velike, solzne srnje oči Marion Cotillard, na katere se v prepogostih bližnjih posnetkih zanaša Gray, ne morejo izsiliti čustev, ki jih kup neverjetnih zasukov v scenariju niti ne zasluži. Zdi se, kot da je režiser portrete s starih, zbledelih fotografij v sepiji prenesel na film, kjer kljub hlastanju za zrakom niso mogli zares zaživet.





Z MOLIÈROM NA KOLESU

Tina Pogljajen

Kaj pri reševanju težav najbolj zaleže? Veliko ljubezni ali pištola? Odgovor je odvisen od tega, h kakšnemu pogledu na svet se nagibate: idealističnemu ali ciničnemu. Molièrov kritičen in konflikten Alcest, v izvirniku naslovni junak filma *Z Molièrom na kolesu* (Alceste à bicyclette, 2013, Philippe Le Guay), je, kot ugotavljata protagonista, v nasprotju s splošnim pričakovanjem pravzaprav idealist, saj kljub svojemu ljudomrznosti v presoji človeštva optimistično in vztrajno ohranja visoka merila ne glede na to, da jih nihče, niti on sam, ne doseže zares. Po drugi strani se njegov družabnik, bolj priljuden in praktičen Filint (cinično), sprijazni s tem, da je v družbi določeno odrekanje odkritosti v imenu vljudnosti pač neizogibno zlo. Oba omenjena protagonista v filmu *Z*

Molièrom na kolesu sta izkušena, uspešna dramska in filmska igralca; ugotavljata, da je »pravi izziv«, »vélika vloga« v uprizarjanju Ljudomrznika tako pravzaprav vloga Filinta, a ker je le-ta navzoč v občutno manj prizorih kot Alcest, je vseeno nihče od njiju noče igrati zares. Gauthier Valence (Lambert Wilson) v imenu sprajljivosti in izvedbe predstave same predlaga kompromis v delitvi vlog in Serge Tanneur (Fabrice Luchini) nanj (sicer nejevoljno) pristane za vsaj nekaj časa.

Binarna primerjava razsodne diskretnosti, vljudnih laži in pazljivo varovane zasebnosti enega z rahločutno transparentnostjo, resnicoljubjem in nebrzdanimi čustvi drugega je v bolj ali manj izraziti obliki definirala že marsikateri par literarnih in filmskih junakov, vendar je bilo pri tem tradicionalno pomembno predvsem prevpraševanje implikacij, ki jih ima ena ali druga esencalistično določena »nav« za družbo ter raziskovanje posledic, ki jih ima za posameznika preizkušanje meja tolerance določene (historične) družbe. Molièrov Alcest je na primer obsojen, ker s svojo odkritostjo užali sonet mogočnega Oronta. Kaj pa njegova sodobna »potomca«, Serge Tanneur in Gauthier Valence v *Z Molièrom na kolesu*? Ker sta privilegirana in dobro preskrbljena, je

glede oprijemljivih posledic edini razsodnik njunega vedenja italijanska priseljenka Francesca (Maya Sansa), ki živi v bližini in za katero se oba zanimata.

V nasprotju s svojimi predniki, pri katerih se kljub klasicističnemu spoštovanju razumske ali romantični ljubezni do čustvenega spektakla avtorji oz. avtorice med obema niso dokončno odločili, je jasno, da *Z Molièrom na kolesu* vseskozi privilegira poenostavljeno »iskrene« značajske poteze Alcesta; zaradi česar je že v osnovi neizogibno manj kompleksen od svojih predhodnikov, ki trdne argumente ponudijo v obrambo obeh načinov človekovega delovanja. Vseeno filmu govori v prid, da vzporednice med različnimi dramskimi nivoji, ki so pri »igri-v-igri« neizogibne in celo nujne, ne zvede na enostavno kopiranje enega in drugega Molièrovega značajskega tipa na svojo dvojico likov. Alcest je tako v notranjetekstualni igri kot v filmu samem nekaj časa eden, nekaj časa drugi: postaven, uspešen in privlačen televizijski igralec Gauthier Valence je sicer obvladan, vljuden, potrpežljiv in ustrezljiv, kot Filint, a morda v svojem delovanju zares sledi višjim, plemenitejšim idealom, kot Alcest. Serge Tanneur je sicer res brezobziren ljudomrznik, ki se iz razočaranja nad pokvarjenostjo in lažnostjo sveta zateče v samoto, a se izkaže tudi za manipulanta, ki je svojo odkritost pripravljen podrediti smotru.

Njune vaje teksta iz Ljudomrznika, pri katerih se drug pred drugim poskušata predstaviti kot v resnici bolj podobna Alcestu, so pravi adut filma *Z Molièrom na kolesu*. Njuna ponavljanja, preigravanja interpretacij Molièrove tragikomedije, popravki intonacij, prepiri o ustreznejši izgovarjavi in vseh drugih stvareh, ki se igre tičejo, v svojem igrivem naturalizmu skorajda spominjajo na vragolije Steva Coogana in Roba Brydona v odličnem *The Trip* (2010, Michael Winterbottom). A kjer slednji uspe, se Molière prekmalu utruje: Le Guay se v končni fazi nekoliko na silo (in nekam cinično?) zateče v okvir zabavne ego vojne dveh lahkotno zarisanih karikatur, v arbitrarno nastavljenе ljubezenske trikotnike in celo občasne izlete v *slapstick*. Tako izpusti odlično priložnost, da bi v *Z Molièrom na kolesu* oplemenitil tako komično kot tragično s tem, ko bi temačnejše, na občutek krvavo resnične osebnostne poteze dveh narcisoidnih igralcev, ki jih imamo v filmu priložnost le zaslutiti, ozavestil in dokončno pripustil na površje.



KROGI

Nika Jurman



Po *Absolutnih sto* (Apsolutnih sto, 2001) in *Pasti* (Klopka, 2007) s *Krogi* (Krugovi, 2013) režiser Srđan Golubović zaključuje tematiko 90. let na jugoslovanskem ozemlju. Golubovićev drugi kandidat za tujejezičnega oskarja je posvečen Srđanu Aleksiću, srbskemu vojaku, ki je v Trebinjah leta 1993 posredoval pri pretepu in rešil sokrajana, ki so ga zaradi muslimanskega porekla maltretirali štirje srbski vojaki, s tem pa sam izgubil življenje. Filmska uprizoritev je na posameznih mestih zelo zvesta tragičnemu dogodku (povsem avtentičen je na primer kraj pretepa), svobodnejše interpretacije scenaristov in režiserja pa so deležne posledice, ki jih herojstvo pusti v življenjih najbližjih in tistih, ki to s smrtjo šele postanejo.

Poleg okvirne zgodbe vzporedno, nelinearno spremljamo še tri. Različni kraji dogajanja so kontrastni že vizualno; nekoliko socialistično naselje priseljencev v Nemčiji, slikovito hribovje v Hercegovini in hladni večeri v beograjski bolnišnici. V vsaki izmed zgodb se na moralni preizkušnji znajde človek, ki mu je fantova smrt zagrenila življenje do te mere, da živi le napol sprijaznjen z resničnostjo. Težko se je kosati s posledicami veličine dejanja, ki ga je izvršil Rankov sin, Nadin fant, Harisov rešitelj in Nebojšin prijatelj Marko. Herojski akt tudi ne sproži vedno

plemenitega odmeva. Junaki Markovega kova za sabo puščajo zagrenjene očete, nesrečna dekleta, s krivdo prežete prijatelje in ljudi v senci. Ko na dogodek pogledamo z dvanajstletno distanco, vidimo, da je ostalo še veliko več, tudi nekaj lepote.

V Trebinjah, mestu na jugu Bosne in Hercegovine, se odvija zgodba očeta Ranka. Pri njem se želi zaposliti mlad fant Bogdan, po »golubovićevskem« naključju sin enega od vojakov, ki so pred dvanajstimi leti do smrti pretepli Marka. Odnos z Bogdanom se naglo razvija, a je o spravi ranjenemu očetu težko razmišljati, saj je za to potrebno žrtvovati lastna prepričanja. *Krogi* so polni dramatičnih naključij, kjer tečejo vzporednice s filmom *Past*, nad katerega pa se dvigajo s kompleksnejšim sporočilom. Medtem ko se *Past* ukvarja z moralnim vprašanjem posameznika, ki se za ohranitev življenja odloči za konec nekega drugega življenja, *Krogi* prikažejo ves spekter posledic tega dejanja. Ena izmed teh je življenje Bošnjaka Harisa v nemškem mestu Halle. Z Balkana nas v skoraj iritantno evropsko urejenost pospremi Beethovnova 9. simfonija, ki nam jo na flavto zaigrata njegovi hčerki. Haris je edina oseba, ki se čuti odgovornega, saj mu je bilo življenje dano, ne vzeto kot ostalim glavnim likom. Živi podarjeno življenje, ki

bi moralo pripadati nekomu drugemu in za katerega nikakor ne zmore pokazati dovolj hvaležnosti. Čuti se dolžan pomagati Nadi, ki trpi posledice niza napačnih odločitev, sprejetih po tragediji. Pasivno je v estetsko izčiščenih kadrih udomačena v vlogi žrtve krivičnega življenja. *Krogi* posnemajo življenje, a ne z organskim realizmom, prej s fikcijo, ki temelji na resničnosti. Tretja zgodba se tako dogaja v Beogradu, kjer živi sedaj ugleden kirurg Nebojša, Markov prijatelj in nemočna priča dogodka v Trebinjah. Nekega dne je primoran operirati žrtev prometne nesreče, enega izmed Markovih morilcev. V ranjencu skuša začutiti iskrico kesanja. Vprašanje maščevanja pelje do skrajnih meja veličine odpuščanja. Herojska izbira je včasih sebična in edino spoštljivo do Marka je odpuščati naprej.

Težko je kritično obravnavati film, ki se tako čvrsto loti plemenite teme. Še posebno, če to naredi na poetično prepričljiv način. Poleg izvrstne igre glavnih igralcev je suvereno prikazan tudi režiserjev odnos do resničnega dogodka, ki črno-beli epizodi iz črne kronike doda barve. Diabolične vojaške like, ki se na trgu pred vsemi spravijo na nemočnega človeka, kasneje pa še na junaka, ki skuša situacijo pomiriti, je težko dojeti kot mogoče; Golubović jih predstavi v formi pijanih budal. Pri Markovi izkušnji lahko kljub številnim naključjem govorimo o možnem, a ne nujnem. Ravno skozi to prizmo je realiziran črn scenarij, ki se je zgodil Marku, ko je sedel na kavi s prijateljem.

Močna angažiranost Golubovićevih filmov predstavlja moralne dileme kot pomemben del umetnosti. Glavna lastnost herojev se zdi prav krožno razumevanje življenja in smrti. Vsaka zgodba predstavlja enega izmed krogov s skupnim središčem, Markovo smrtjo. Poleg (vizualno) eksplicitno pojasnjenega naslova je ciklična tudi filmska forma. Konec nekega življenja je začetek ene redkih pozitivnih zgodb dotičnega kraja in časa.





LEGO FILM

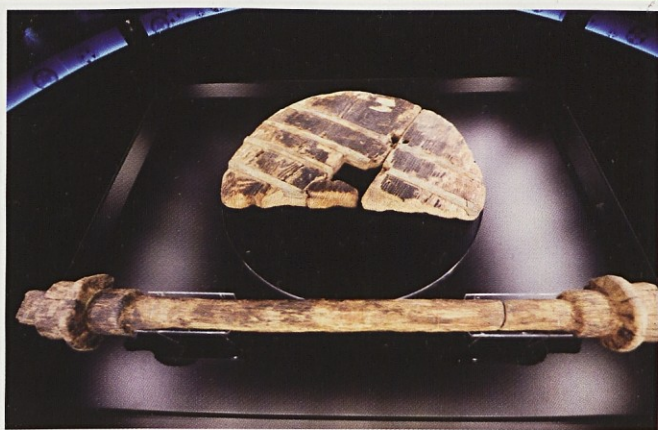
Ana Jurc

LEGO film (The Lego Movie, 2014, Phil Lord, Christopher Miller) je veliko zabavnejši, kot bi priznali celovečernemu oglasu za eno najbolj priljubljenih igrarč na svetu. Scenarista (in režiserja) sta v škatlji kock našla zgodbo, ki v hiperaktivnem, deliričnem tempu lovi ravnotežje med epopejo in satiro, obenem pa je več kot le dogodivščina, katere protagonisti so po naključju igrarče. Je v življenju bolje slediti navodilom na hrbtni strani škatle ali pa graditi, kar ti narekuje domišljija, je osvežujoče nemoralizirajoče retorično vprašanje, ki ga formulira *LEGO film*. Spopad med zlobci in junaki se tukaj tako levi v soočenje med konformizmom in individualnostjo, kar je obenem tudi razkol med odraslim in otroškim svetom.

Protagonist naše zgodbe je mali rumeni Slehernik Emmet (Chris Pratt), gradbeni delavec neuničljivo dobre volje, ki svoj vsakdan brez ugovorov prilagaja neštetim postavkam iz Pravilnika, ki uravnava vse vidike življenja v Legomestu. Pod nasmejano, dobrovoljno krinko njihovega termitnjaka se namreč skriva strogo nadzorovan režim korporativnega Predsednika Biznisa, v katerem ni prostora za lastno voljo. »Vse je super!« je edina sintetična pop uspešnica, ki doni iz njihovih radijskih sprejemnikov, in zelo očitno je, da ni prav nič super: Emmet je na tistem obupno osamljen konformist, Biznis pa neusmiljen tiran, zavezan razstreljevanju »vsega čudnega«.

Emmetu zakulisje te Matrice (navsezava na film je očitna) razkrijeta čarodej Vitruvij (Morgan Freeman) in upornica Žverca (Elizabeth Banks), ki na podlagi starodavne prerokbe iščeta izbranca, Izjemnega, ki bo rešil svet pred Biznisovimi megalomanskimi načrti s superlepilom. Sledi seveda velikopotezna dogodivščina, v katero sta režiserja stlačila vse od Divjega zahoda pa do *Vojne zvezd*; pravzaprav sta prehitela za leto 2017 napovedani film Davida S. Goyerja in na enem kupu zbrala celotno Ligo pravičnih: od Supermana (Channing Tatum), Zelene svetilke (Jonah Hill) in Flasha pa do Čudežne ženske (Cobie Smulders) in čudovito narcisoidnega Batmana (Will Arnett).

Vizualno film ne premore digitalne spoliranosti kakega Pixarjevega izdelka, kar mu daje svoj čar. Ker se animatorji niso trudili zaobiti omejitve oglatosti in okornosti svojih malih kockastih likov (in vseh elementov, iz katerih je zgrajen njihov svet), je končni izdelek še najbolj podoben stop-motion animaciji; šli so celo tako daleč, da so iz kock »zgradili« tudi pluskajoče valove vode in ognjene zublje; v resnici gre za digitalne, 3D simulacije konstrukcij. Raje, kot da bi nam brezsravno prodajal svoj izdelek, *LEGO film* (ki sicer diskretno ponuja še kup drugih Warnerjevih franšiz) potrka na našo nostalgijo.



ODISEJA 5200

Dare Pejić

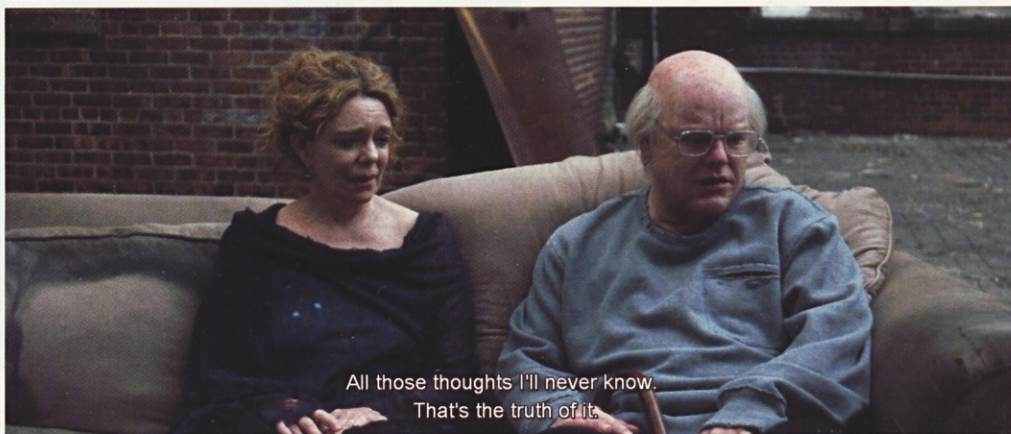
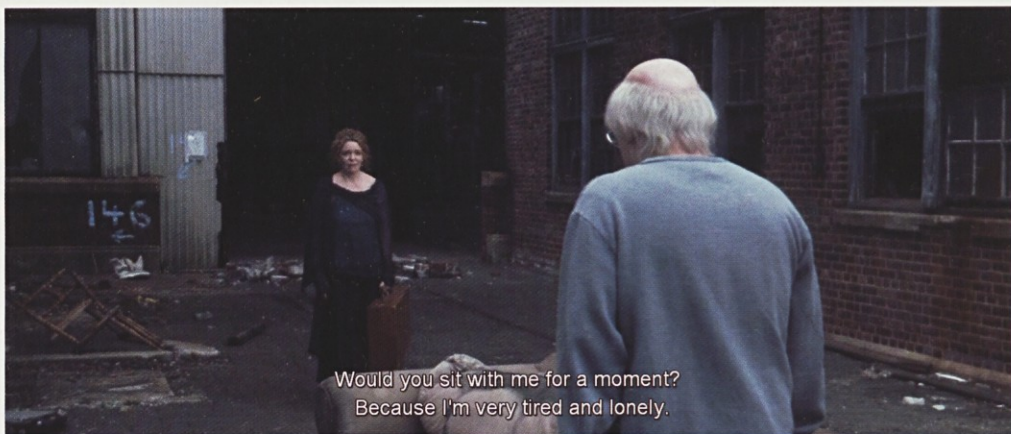
Kolo, človeku tako zelo koristen izum, da je skoraj težko verjeti, da ga je bilo potrebno izumiti. Kako posneti film o izumu nečesa tako samoumevnega za sodobnega človeka in podrejenega njegovi domišljiji, da si je življenje brez njega težko predstavljati? Ustvarjalcem dokumentarnega filma v produkciji RTV Slovenija *Odiseja 5200 – Kolo, ki je zavrtelo svet* (2014) v režiji Marka Kočeverja in po scenariju Maje Bahar uspe prav to, ko z izbranimi sogovorniki pokažejo, da je kolo mogoče misliti kot zgodovinski vir, arheološko izkopanino, filozofski koncept, tehnološki izum in sociološko dejstvo.

Uporabljali so ga tudi količarji pred približno 5200 leti na Ljubljanskem barju, kar so z najdbo potrdili arheologi leta 2002, ko so odkrili ostanek kolesa z osjo, ki je danes kot najstarejše ohranjeno kolo na svetu na ogled v Mestnem muzeju Ljubljana. Film o kolesu je zgodba o zgodovini človeštva, njegovem dojetanju gibanja v prostoru in času ter okroglemu kosu lesa kot motorju tehnološkega napredka. Kot omeni Miha Turšič (KSEVT), se praktični namembnosti kolesa (prevoz tovora) v bakreni dobi na različnih koncih sveta v dolgem časovnem loku pridružijo ostale, ampak le pri nas se razvije do Noordungovega ustvarjanja breztežnosti na Zemlji in do Detelovega kolesa z elektromagnetno izmenjavo v rotirajoči se formi.

Fascinacijo nad revolucionarnim izumom – kar je v naši zavesti postal veliko kasneje, kot pripomni Vuk Ćosić – delijo strokovnjaki z različnih področij: filozof in zgodovinar znanosti, sociolog kulture, raziskovalec novih tehnologij, arheologinja, digitalni umetnik in strateg, direktor Kulturnega središča evropskih tehnologij, konservatorica in restavratorica. Pri podajanju različnih načinov gledanja na najstarejši človekov izum, ki deluje popolnoma brez božje volje, vsi izhajajo iz kolesa, hkrati pa gledalcem omogočajo vpogled v vse ostale vidike življenja na kolesih in ob kolesu. Govorcem je skupno, da ne podlegajo tehnološkemu determinizmu in ponujajo relevantno gradivo za medij v službi javnosti. Z izborom zanimivih strokovnjakov je izpolnjen kriterij kredibilnosti, film pa se tako posveča predvsem spoznavni vrednosti kolesa in manj ludističnem potencialu (v srednjem veku so denimo kolo uporabljali kot mučilno napravo).

Gledalcu in gledalki dodatno podžigajo domišljijo vizualno privlačni režiserski prijemi, podprti z glasbo dueta Silence, kar je še en dokaz, da je ta televizijski dokumentarec navdihujoč za razumevanje pomena tehnologije v družbi ter vreden večkratnega ogleda.

PHILIP SEYMOUR HOFFMAN (1967-2014)



Ekran

Revija za film in televizijo



Vsi novi naročniki prejmejo tudi
poseben JUBILEJNI ZBORNIK ob 50-letnici

Naslednji Ekran izide 5. maja 2014!

MALA RUBRIKA GROZE: TV serija Ameriška grozljivka

ESEJ: Terry Gilliam in njegovi divergentni kljukci

FOKUS: Fantastika filmskih krajin

BLIŽNJI POSNETEK: Tizza Covi

KALIBER 50: 1. svetovna vojna

POSVEČENO: Pravi detektiv

Več na: www.ekran.si!

Revija
Slovenskega
animiranega
filma 2014



Art kino Odeon, Izola
11. in 12. 4. 2014



ODEON

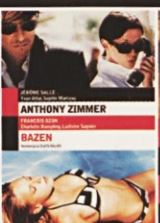
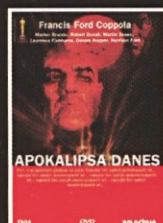
Art kino Izola
Cinema d'essai Isola

DRUŠTVO SLOVENSKEGA
ANIMIRANEGA FILMA

:D'SAF!

Rassegna del film d'animazione sloveno 2014

www.dsaf.si



NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

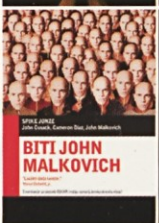
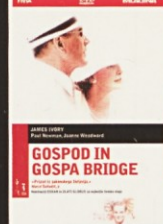
DS

186 6422014



920141860,2

COBISS



MLADININ DVD



Že deveto 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