

EKran

Revija za film in televizijo



Letnik XLIX / april 2012 / 3,5 EUR

Posvečeno:

Nicolas Winding Refn

Video:

Iskanje prvega spota

Televizija:

Kriva pota

Bližnji posnetek:

Olmo Omerzu

Filmska poglavja:

Dane Zajc o filmu



1001 FILM PO IZBORU VODILNIH SVETOVNIH FILMSKIH KRITIKOV
od Potovanja na Luno (1902) do Umetnika (2011)

IZIDE
SEPTEMBRA



Redna cena knjige: 49,90 €

Zgodnja prednaročniška cena: **34,90 €**
(velja do vključno 30. aprila 2012)

Naročila:

- po telefonu 01/520 18 39
- e-pošti urednistvo@umco.si
- z naročilnico po pošti ali faksu (01/520 18 40)

1001 FILM – NAJBOLJŠI FILMI VSEH ČASOV:

- 960 strani filmskega branja
- format 165 x 215 mm
- barvne fotografije na kakovostnem papirju
- trda vezava
- pregledna kazala po originalnih in slovenskih naslovih filmov, žanrih in režiserjih
- slovenski naslovi vseh omenjenih filmov
- kronološka razporeditev filmov
- knjiga je prevedena že v 25 jezikov

“Do sedaj sem, mimogrede, videl 943 filmov iz knjige 1001 film, in sistematično odlagam ogled preostalih naslovov, da si malo podaljšam svoje življenje.” *Roger Ebert*

“Po eni strani zabaven sprehod čez najbolj priljubljene filme vseh časov, po drugi pa obvezujoče opozorilo, koliko izjemnih filmov še čaka na moj ogled ...” *Aubrey Day, Total Film*

ZAGOTOVITE SI SVOJ IZVOD ŽE V PREDNAROČILU!

UMco

UMco, d. d., Leskoškova 12, 1000 Ljubljana
KNJIGE ZALOŽBE UMco SO NA VOLJO TUDI V VSEH BOLJE
ZALOŽENIH KNJIGARNAH!

UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: Zaciklanost
RAZGLEDNICA	3	Uroš Goričan: Stari festivali – novi modeli
BLIŽNJI POSNETEK	4	Marko Bauer: Olmo Omerzu
	11	Katja Čičigoj: Audrius Stonys
FESTIVAL	15	Katja Čičigoj: 14. FDF
POLEMIKA	18	Igor Kadunc: Proračunska situacija SFC
	20	Lojz Tršan: Združevanje SFA in Kinoteke – tretje mnenje
POSVEČENO: Nicolas Winding Refn	22	Mojca Kumerdej: Tihi bojevniki
	28	Marko Bauer: Čisti zahod
TELEVIZIJA	30	Dejan Ognjanović: Kriva pota
GALERIJA	34	Ven Jemeršič: ZFS predstavlja
IN MEMORIAM	36	Jože Dolmark: Tonino Guerra
	39	Zoran Smiljanić: Jean Giraud – Moebius
VIDEO	42	Matic Majcen: V iskanju prvega spota
FILMSKA POGlavJA	44	Marko Bauer: Dane Zajc – Persona
KNJIGARNA	46	Emil Filipčič: Mojstrovka
KRITIKA	50	Zoran Smiljanić: Nebeška vas
	51	Nina Cvar: Sol življenja
	52	Petra Gajžler: Pogovoriti se morava o Kevinu
	54	Špela Barlič: Železna lady
	56	Tina Poglajen: Masaker
NA SPOREDUI	58	Tina Poglajen: Oči in ušesa Boga – videonadzor Sudana
	58	Matjaž Juren: Odklop
	59	Bojana Bregar: Albert Nobbs
	59	Matevž Jerman: Kotlar, Krojač, Vojak, Vohun
NAJBOLJ BRANA STRAN	60	Tina Bernik: Gremo znova mi po svoje

Zaciklanost

Gorazd Trušnovec

Letos je ponovno na vrsti anketa britanskega mesečnika *Sight & Sound* na temo najboljših filmov, ki jo izvajajo vsakih deset let med filmskimi kritiki in publicisti in s tem merijo utrip filmskega kánona in tudi generacijsko spreminjanje paradigem in kritičnih meril. Na rezultate bo treba počakati do jeseni, pri pregledu preteklih končnih seznamov pa izstopa dejstvo, da je zadnje čase »najmlajši« film, ki se na njih nahaja, Coppolov *Boter* (1972) – manj preseneča, da je tudi edini, ki se vsako desetletje na lestvici dvigne za mesto ali dve. Ob sveži poizvedbi časopisa *Dnevnik*, ki je konec marca – navdihnjen z dokaj odmevno anketo o poosamosvojitvenem filmu ob dvajsetletnici, ki smo jo pri *Ekranu* izvedli lani poleti – prav tako izvedel anketo na temo najboljših slovenskih filmov vseh časov, sem se najprej spomnil prav na tiste sezname, na katerih že desetletja na vrhu dominira večni favorit, *Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941, Orson Welles); na njej ga leta 1952 sploh še ni bilo, medtem ko se je leta 1962 že zavihtel na sam vrh, tik pred tedaj svežo *Avanturo* (L'avventura, 1960, Michelangelo Antonioni). Zgodilo se je namreč to, da je Hladnikov prvenec *Ples v dežju* (1961), slovenskega tradicionalnega *Kanea*, po seštevku lestvic dobrega ducata slovenskih publicistov, očitno premagal film *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980) Živojina Pavloviča, ki se med prvo deseterico znajde kar dvakrat, drugič s filmom *Rdeče klasje* (1970). Poleg Pavloviča je na seznam s po dvema naslovoma uvrščen edino še Matjaž Klopčič (*Na papirnatih avionih* [1967] in *Sedmina* [1969]). Je torej mogoče, da se karte vendarle lahko premešajo, da ni vse zacementirano v splošno sprejete norme in zaciklano v predvidljivost?

Kljub končni trivialnosti tovrstnega anketiranja je vsaj občasno prevpraševanje meril ne le zanimivo, ampak tudi dobrodošlo. Enako kot je zanimivo in dobrodošlo in navsezadnje za filmsko omiko nujno raziskovanje preteklosti, sploh pri ukvarjanju s slovenskim filmom in domačo publicistiko – kajti brez tega zgodovinskega spomina tudi ni spoznanja o zaciklanosti. Že ob ukvarjanju z *Ekranom* jubilejnim zbornikom ob letošnji petdesetletnici izhajanja je bilo namreč težko spregledati dejstvo, da bi lahko vrsto člankov iz minulih desetletij, ki so se polemično ukvarjali s problematiko domače filmske scene, preprosto ponatisnili, ne da bi spremenili kar koli drugega kot letnico objave.

Enega od takih biserov najdete tudi v tokratnem *Ekranu*, v rubriki Filmska poglavja smo namreč poiskali filmske zapise Daneta Zajca – spoznanje, s kakšno lucidno natančnostjo je v začetku 70. let detektiral nevalgične točke slovenskega filmskega okolja, je naravnost pretresljivo, artikulacija njegove misli pa vredna memoriranja. »Po rezultatih, ki so laiku edini dokaz, da ustanova, ki daje denar za film, resnično obstaja, bi si lahko mislil, da je ta združba anarhična, brez načrta, in da na splošno opravlja delo z oblomovskim sovraštvom do svojega početja. Če to podoba še nekoliko vrtim med svojimi nespretnimi prsti in če jo postavim na glavo, me obide zlobna misel, da so glave, ki spajajo naš film z denarjem, sklenile, da bodo počasi, postopoma, s tihimi postopki dokazale, da domačega filma zares nismo potrebni. Da ni denarja za take skromne rezultate, bo rekla družba, ki je eden najrevnejših in razcapanih pojavov, kadar deli denar za kulturo, kar si jih moremo naslikati v svoji blodni domišljiji.«

Je bilo to res napisano pred štirimi desetletji? A če se vrnemo k uvodni temi; Dane Zajc je v istem kontekstu med petimi domačimi celovečerci, ki so mu ostali najbolj v spominu, izpostavil kar tri filme Franceta Štiglica. Ta je v nedavni *Dnevnikovi* anketi povsem izostal (čeprav sta mu, recimo, posvečeni dve knjižni monografiji in čeprav gre za edinega domačega avtorja, ki je tekmoval v Cannesu in bil nominiran za oskarja v družbi Clouzota in Bergmana). Tradicijo profesionalnega, obrtniško nadkompetentnega in kreativno presežnega filmskega ustvarjanja kar nekako sramežljivo predstavlja šele Čapova *Vesna* (1953) na 10. mestu končne lestvice. Če govorimo o konkretnem avtorju, ne more biti v igri delitev na »avtorski film« in »cinéma de papa« in tudi priložnostni statistični vzorec je bil najbrž nekoliko premajhen, vseeno pa ponuja rezultat iztočnico za nadaljnji razmislek, kaj se je zgodilo z vrednotenjem. In ali ni mar delitev za vsakdanje (pa tudi neprikrito lobistične) potrebe na »avtorsko-umetniški« in »kakovostno-obrtniški« film preživeta in zlorabljena, saj stvari oziroma delitve niso bile tako preproste niti pred pol stoletja, ko je do njih na pobudo novovalovcev začelo prihajati.

In kljub temu, da na podlagi izkušenj ne gre polagati prevelikih upov v izhod iz domače zaciklanosti, se vendarle spodobi obeležiti dejstvo, da se je na vrh domačega Parnasa uspešno zavihteti žanrskemu filmu. Enega naših največjih *auteurjev* ...

Stari festivali - novi modeli

Uroš Goričan



S snemanja filma Iron Sky

Novi modeli produkcije in distribucije skozi zadnja vrata počasi, a vztrajno osvajajo trdnjave filmske industrije, filmske festivale. Tako je bila letos pri publiku Berlinala druga najbolj vroča vstopnica prav tista za film-fenomen *Iron Sky* (2012, Timo Vuorensola). *Iron Sky* je na spletu postavil nov mejnik na področju *crowdfinancinga* in *crowdsourcinga*. Še preden so sestavili avtorsko ekipo in še preden je bil napisan scenarij, so producenti in režiser angažirali ekipo, ki je preko socialnih omrežij iskala oboževalce, investitorje in sodelavce. Najraje kar vse v enem.

Finci so z zgodbo o nacijah, ki naj bi se leta 1945 skrili na temno stran Lune in se leta 2018 z maščevalnim pohodom vrnili na Zemljo, dvignili ogromno prahu. Preko spleta so pred premiero na Berlinalu uspešno aktivirali svoje oboževalce. Uradni napovednik so objavili dober teden pred premiero in samo v prvih treh dneh je števec na Youtubu pokazal pet milijonov ogledov (ob oddaji članka pa že 7,5 milijona). Film je bil na Berlinalu predvajan v sekciji Panorama v popolnoma razprodanih dvoranah.

V okviru berlinske filmske tržnice smo lahko poslušali kar nekaj predavanj in okroglih miz na temo novih modelov distribucije. Na eni od njih je producent Peter Jensen postregel s podatkom, da je Zentropa v Ameriki pred kinematografsko distribucijo ponudila *Melanholijo* (*Melancholia*, 2011,

Lars von Trier) za krajše obdobje na eni od video-na-zahtevo platform in zaslužila en milijon (!) dolarjev. Jensen vidi, nasprotno od večine kolegov, v VOD-distribuciji velik potencial za art filme in ne mara klasičnega modela, ker mu kinodistributerji poberejo od 50 do 70 % prihodkov. Digitalne oblike distribucije po njegovem prinašajo producentom in avtorjem več transparentnosti. In mogoče ravno to nasprotnike novih modelov včasih moti.

Res se odpirajo tudi nova vprašanja in dileme, od pravnih zapletov, hitrosti prenosa podatkov, geografskega omejevanja, odnosov med operaterji in producenti, enotne končne cene za gledalca do (seveda!) problema piratstva. Prav med Jensenovim predavanjem je nekako v zraku obviselo vprašanje, ali filmska industrija z vztrajanjem pri obstoječem principu, kjer mora film najprej zaokrožiti po festivalih, potem sledi kino distribucija ločeno po različnih regijah in šele potem DVD in VOD, sama obrača ladjo v piratske vode.

V času, ko informacija o določenem filmu v nekaj minutah preplavi ves svet, se zdi ta sistem res okorel. Gledalci želijo film videti takoj in ne šele čez leto ali več – ni tako malo ljudi, ki bi bili za takojšnji ogled pripravljeni tudi plačati. Danes informacije prehitevajo stare poslovne modele in ti s svojo nefleksibilnostjo praktično spodbujejo

piratstvo. Slovenija je kar tipičen primer, tudi na področju glasbe (poskusite kdaj v kateri od preživelih prodajaln kupiti kakšen aktualen glasbeni CD).

Vse debate pa se zataknejo pri standardnem vprašanju – kje je denar za ustvarjalce, če uporabniki na spletu pričakujejo brezplačne vsebine?

Liz Rosenthal iz transmedijske hiše Power to the Pixel je na East Docu v Pragi svetovala dokumentaristom, naj enostavno preskočijo splet in gredo na tablice, kot je iPad, kjer je poslovni model bolj domišljen in manj odprt kot na spletu. Po njenem mnenju so nove mobilne platforme idealne za gledanje video vsebin. Ogled teh dejansko raste. Youtube je recimo konec marca postregel s podatkom, da ljudje 20 % vseh ogledov njihovih video vsebin opravijo prav na mobilnih zaslonih.

Počasi, a vztrajno spremenjenim navadam publike sledijo tudi ponudniki vsebin, ki se skušajo približati novim platformam, ponudniki le-teh pa začenjajo iskati vsebine. Youtube je napovedal svoj filmski festival, Netflix pa je objavil, da začinja z lastno produkcijo filmov. Na drugi strani pa se klasični producenti približujejo digitalnemu svetu kot recimo Arte in ZDF s posebnim budžetom, namenjenim prav transmedijskim projektom. Zdaj čakamo še slovensko nacionalko, ki izpolnjuje vse pogoje, saj ima pod isto streho tako produkcijo vsebin kot spletne in mobilne platforme (MMC).

Gledalci kajpak radi gledajo. V kinu, na televiziji, na računalniku, na tablici, na mobilnih. Najraje zastonj, a ko se jim bo filmska industrija končno bolj prilagodila, jih bo verjetno kar nekaj spustilo piratsko zastavo s svojih naprav.

20. aprila 2012 bomo *Iron Sky* lahko videli (in slišali) v ljubljanskem Kinu Šiška skupaj s koncertom skupine Laibach, ki je za film prispevala glasbo.

Marko Bauer, foto: Lukáš Milota

Prazen hodnik, to je ona

Pogovor z
Olmom Omerzujem

Olmo Omerzu je ime dobil po protagonistu *20. stoletja*. Bertoluccijevega (Novecento, 1976), ne Badioujevega. Protagonist srednjemetražnega (pred)prvenca *Drugo dejanje* (Druhé dějství, 2008) se prek avdioposnetka uči nemščino, ki je jezik živali, poživaljenja, in je hkrati jezik glasbil, glasbeni jezik. Kot bi postajal Kafka, da bi v skladu z definicijo Deleuze-Guattarija v velikem jeziku nastajala manjšinska literatura. Olmo Omerzu je zaključil FAMU, študij tega velikega filmskega jezika oziroma sistema znakov, ter se z diplomskim filmom *Mlada noč* (Příliš mladá noc, 2012) uvrstil na festival v Kafkovem obljubljenem mestu – Berlinale. Češki ali slovenski režiser, češki ali slovenski film? Film. Manjšinski, pomemben, tuj.

Zdi se, da se tvoj film ubada predvsem z odvzemanjem. Kot bi šlo za metodo, ki jo je Rudi Šeligo oklical za blokiranje vrenja. Čeprav ima to najbrž tudi zvezo s tem, da izhajaš iz tuje predloge.

Če delaš nekaj, kar ni tvoje, imaš večjo distanco. Pri prvem filmu *Drugo dejanje* nisem imel občutka, kaj je nujno potrebno in kaj ne. Pri montaži je bil uporabljen skoraj vsak prizor, razen morda dveh, glede katerih že na začetku nisem bil gotov. Pri *Mladi noči* je šlo za zavestne odločitve, kje določenih stvari ne prikazovati. Sicer psihološko utemeljiti glavne like, a izpustiti prizore, ki bi jih skoraj vsak režiser ohranil.

Kaj vse je odveč?

Odvzemanja se dogajajo na različnih ravneh. Pri igri se improvizira le na vajah, za katere bi rad, da bi bile čim bolj podobne gledališkimi, kjer se igravec še toliko ne obremenjuje s tekstom. Mislim, da je razlika med gledališkimi vajami in vajami za film v tem, da so slednje priložnost, da se igralci spoznajo, navadijo drug na drugega, oziroma gre za nekakšen drugi kasting, pomembnejši za režiserja kakor za igralce. Pri gledaliških vajah se pušča veliko večjo svobodo, saj se znotraj procesa stvari še spreminjajo in krčijo. Ko je scenarij enkrat fiksiran, na snemanju ne počnem drugega, kot da odvezem vse, kar je odveč. Minimaliziram geste, mašila v jeziku, skušam doseči, da so igralci čim bolj točni, čim manj oni. Človek dela ekstremno preveč stvari, če ga snemaš dokumentarno.

Problem gest je, da so kodificirane. Fraze v svetu kretenj.

Ja, s preobloženostjo izgubljam fokus, nimamo več vektorjev, tudi fizičnih, kaj človek hoče v danem trenutku. Treba je ustvariti nekaj, kar bo delovalo realistično, a ni realistično, ker je konstruirano.

V Mladi noči ne opazujemo, kako se intoksikiranost otrok stopnjuje, film preprosto preskoči na moment, ko je enemu izmed njiju že slabo.

S tem sem se veliko ukvarjal, tako pri odraslih kot otrocih. Na kakšen način prikazati pijanost. Vem, da bi se marsikdo laže vživel v like, če bi njihovo obnašanje opravičeval s skrokanostjo dan po novem letu. Kar bi se poznalo tudi na igri. Nalašč sem šel v to, da gre za čas, kjer pijanost ni več tako prepoznavna, ampak je to bolj ali manj že neko stanje. Stanje stvari v mestu, v katerem dan zatem ni nikogar. Po svoje so trezni, a malenkost v zamiku. Zamik je pomemben.

Film o pijančevanju te verjetno ne bi zanimal.

Ne, ne bi me. V tem filmu se ves čas zbuja v neko novo realnost, ampak enkrat so se že zbudili, takoj na začetku. Že takrat je izpostavljen motiv, da Štěpán spi in obenem ne spi. Spi in prisluškuje. Tako kot paralela njegovega lika, otrok Řezáč.

V Drugem dejanju prav tako.

Tudi. V *Mladi noči* je še bolj pomembno, da se po neki katastrofi, ki se je zgodila na novo leto, zbudijo na vlaku ter se nato še drugič zbudijo. Ne vem, ali je to beg ali ne. V trenutku, ko se nekje zbu-diš, kje je to stanje stvari v času. Motiv nesreče, motiv tega, ali jih policaji iščejo, ali lahko ostanejo v stanovanju ali ne. To so kratke premostitve nečesa, kratke pavze.

Mlada noč je komorna različica Renoirjevih Pravil igre (La règle du jeu, 1939), kjer razliko med sloji nadomesti razlika v starosti. Za kakšna pravila igre gre?

Gre za dve točki. Ena so otroci v svojem svetu, ki ga nisem hotel poglobljati. Naj bo tak, kakršnega nam dajejo prve asociacije. Naj samo opazujejo.

Otroci so pogled.

Filmi to uporabljajo klišejsko. Jaz to uporabljam skoraj identično, le da ko naredim rez na otroški pogled, ni nobenega emocionalnega učinka, ki bi povzdignil tragičnost momenta. Prej se zgodi nekakšen odboj, potujitev. Obstaja otroški svet in obstaja odrasli svet. Potem obstaja še nekaj, kar ni definirano z besedo, obdobje, ki je med tema dvema svetovoma, ni nujno, da je določeno z leti. Obdobje, v katerem se nahajajo odrasli. To je portret tega obdobja. Vprašanje odločitve, ali bo Štěpán vstopil v odrasli svet, ki ga predstavljajo igre moči v ljubezenskih in drugih odnosih, ali se bo odločil, da bo svoje ideale, če jih še ima, če jih je sploh kdaj imel, uničil, pozabil. Ali se bo vrnil v otroški svet in odraščal v starost.

Je to obdobje isto kot cona nedefiniranosti med snom in budnostjo, nedefiniranosti tega, v kar se prebujáš?

Ja, to je isto.

Kolikor gre za odgovornost, pripravljenost in zmožnost biti odgovoren, odraslega v Mladi noči ni na spregled. To je svet dojenčkov, nedonošenčkov, ki namesto na dojki sesajo na vratu.

Absurd je v tem, da imajo odrasli, v narekovajih, ki drug drugemu zmorejo povzročati le bolečino, veliko več potrpljenja z otrokoma, celo skrbijo za njiju. Otroka lahko v njihov svet najbrž vstopita samo zato, ker so notranje tako ekstremno prazni, tako nezanimivi, da potrebujejo zunanje impulze. Sprejmejo ju kot mehanizem, ki jih poganja. Tako kot policaja. Potem se to sprevrže v zelo enostavno igro moči med moškim in žensko.

Stava bi bila v tem – je mogoče delati zanimive filme o nezanimivih ljudeh?

Definitivno. Psihološki film ima dva principa odnosa do lika: ali je protagonist gledalcu kar najbolj podoben, da se ta identificira z njim, ali je njegov svet tako zanimiv, lahko ima že pustolovske

elemente, da ga gledalec občuduje in si želi živeti njegovo življenje. Mislim, da je mogoče psihologijo tudi drugače obravnavati. Tako, da o likih vemo čim manj.

Blokiranje psihologije.

Blokiranje psihologije, informacije. Ne zanima me, kaj počnejo, nimam v ekspoziciji, kam hodijo v službo. To so liki, ki jih na prvi pogled dojamemo zgolj fizično ter nato nizamo situacije, prek katerih se gledalec lahko prepozna. Zgodi se zanimiv učinek: po eni strani imamo distanco do njih, istočasno vstopamo skozi situacije, ki so nam kristalno znane.

Vstopanje v situacije namesto v like.

Točno to. V *Prizorih iz zakonskega življenja* (Scener ur ett äkten-skap, 1973, Ingmar Bergman) vemo o zakoncih blazno malo, režiser se niti ne trudi, da bi nama bila posebej simpatična. Hkrati že od začetka vstopimo v film, ker prepoznamo funkcioniranje, situacije likov. Po eni strani smo brezbrizni, po drugi totalno vpleteni, ker preizprašujemo sami sebe. Film, kjer smo najbolj možno aktivni in kjer medtem ko gledamo, ne pozabimo nase.

Aktivnost gledalca dosegaš že s samim odvzemanjem, preskakanjem, z elipsami.

Pri obeh filmih ni konkretnih razlogov, zakaj se ljudje obnašajo, kot se. V *Drugem dejanju* ni nekega problema, zakaj on v odnosu ne funkcionira. V *Mladi noči* morda so, a jim ne pridemo toliko blizu. Vseeno se je med gledalci vedno našel kdo, ki je čutil, da se ga to osebno tiče. Dekle, ženska, ki je ne poznam, mi je pisala, ali ji lahko posredujem DVD *Drugega dejanja*, ker bi ga rada podarila fantu, da bi se z njim razšla. Ni znala definirati problema, ki je trajal tako dolgo.

Film problema ne razloži, temveč ga predoči.

Ja, stvar je postala jasna in šla sta narazen. Pri *Mladi noči* sem zasledil hecno podobno reakcijo, češ kako grozno se ti liki obnašajo. To je prvi del stavka. Drugi del stavka se glasi: »*Saj to pravzaprav ni tako daleč od tega, kako bi lahko videl samega sebe.*« Prva reakcija je, da te dogajanje odbije, a hkrati vidiš, da si z eno nogo že v nečem podobnem.

Hanekejeva lekcija. Vzbuja odvrtnost, ki ni moralizirajoča.

Ja, to je zelo težko, hitro greš čez in izgubiš vez z liki in dogajanjem.

Sindrom Poncija Pilata.

To je spet nekakšna varianta psihološkega filma, le da deluje na drugačen način: gledalec gleda, ker je tako odvrtno. Namesto da bi bilo dogajanje predstavljeno kot nekaj možnega. Nekaj skrajnega, vendar nekaj možnega.

Dosežek je v tem, da nimaš pri gledanju Mlade noči nikdar občutka, da si voajer.

Točno to. Imam predstavo, naj film pokaže tistih 30 odstotkov stvari, na katere pomislimo, vendar jih ne udejanjimo.

Zveni nekam larrydavidovsko.

Pokažemo jih, kot da so del resničnega, realnega sveta. Istočasno je ta svet lahko precej zastrašujoč.



Drugo dejanje



Mlada noč

Kakor katarza, ki ne bi bila kurativa, temveč preventiva. Acting-in, acting-out.

Ne vem, ali je katarza pravi izraz, prej gre za spoznanje. Veliko je že to, da si nekaj priznaš, da nekaj ugotoviš. Početi stvari, ker so normalne.

Še preveč so normalne.

Ravno to. Predstava o tem, kaj je normalno in kaj ne, ni preveč usklajena s samim človekom.

Spoznanje, praviš. Ob koncu Drugega dejanja je iz pogleda protagonistke razbrati, da sta z moškim naposled enakovredna. Kot nasprotnika. Da je to dosegla, se je morala odreči svojemu daru, nedolžnosti. Izpuščaj, ki se ji naredi na ustnici, je kakor utripajoči krvavi madež.

Njune vožnje domov ne bi hotel gledati. Če se kdo spremeni v tem filmu, se ona.

Mlada noč tako rekoč šolsko pokaže, kaj je to policist. Figura, ki ima vstop, dostop kamorkoli, do vseh prostorov, tudi prostorov telesa. Samo zato, ker nosi značko, ker je pooblaščen. Način, kako položi roko na vrata, deluje skoraj kot napaka, neizdelan gib. Kot bi bil premehak, prenežen, preomahljiv. Potem te nenadoma spreleti, da je tako še nasilnejši. Samo nakazati mora in vrata se odprejo.

Lahko ga jemljemo kot znak, da je to film o igrah določenih vlog. Vloge odraslega, polodraslega, učiteljice, vse skupaj začneš dojemati kot alegorijo. Alegorijo poklicev, katerih osnovna lastnost naj bi bila odgovornost. Vsi si želijo sleči uniformo, da bi se lahko vedli le še kot ženska ali moški. Policaj se nemudoma spravi iz nje in v isti prostor znova vstopi kot moški: sede za mizo, začne koketirati, izpovedovati lastne probleme.

Vstopi kot policist, flirta z njo. Nato sta že v postelji, a se ravsa. Stopnjuješ s preskakovanjem.

Nisem se hotel izogniti stopnjevanju. V prvi verziji scenarija je bilo tako, da pride policaj, igra neko vlogo, rez, v postelji z njo. Tukaj sem vseeno hotel imeti vsaj dve stopnji, vsaj določene izraze. Prvi je, preden sleče uniformo, drugi, ko jo sleče, ima kakšne tri svoje poglede. Nalašč degradira lastno pozicijo moči. Izpoveduje se, se pusti zapeljati. Sicer postane agresiven, a na koncu spet obtiči s pogledom nerazumevanja.

Ne vidimo, kdaj gre iz postelje, in naslednje jutro je tam že drugi moški.

Ja, to so ta zburjanja.

Omenil si vektorje, tu so tudi oblike. Ne moreš psihološko utemeljiti tega, da se pepel cigarete otrese v dlan. Prej gre za situacijo: kam ga otresti, ko kadiš v postelji? Tja, kjer oblika še najbolj spomni na pepelnik. V dani situaciji je to otroška dlan. Je zloba sploh potrebna?

Ne, ni. To so situacije, za katere mislim, da jih bo v mojem filmu vse več. Najprej je asociacija, a preden bi človek to naredil, se zgodi odmik, resetira se, da do tega ne pride. Ta mehanizem bi rad odstranil, potem se te stvari normalno dogajajo.

Prizor deluje intimno, skoraj ljubko.

O tem govorim. Da bi to dosegal v situacijah, ki nimajo opravičila prekrokane noči. Vsak si lahko dopusti stvari, ki jih sicer samo misli. Prizor ima lepoto in verjetnost. Ni le režiserjev samovoljni znak.

Je noč mlajša od dneva?

Je.



Na snemanju Mlade noči

Kaj je s to piromanijo? Na začetku Drugega dejanja poslušamo zgodbo o podtaknjem požaru v motelu. V Mladi noči je podtaknjen na vikendu. V katerem prostoru-času sploh gori?

V prvem filmu je to še fikcija, ker gre za roman, ki se prevaja oziroma ne prevaja, in ima vlogo v življenju dveh ljudi. Možna pustolovščina, ki je človek ne izživi. Pri drugem filmu je to nekaj, kar se je po vsej verjetnosti zgodilo, a je že prekrito, mistificirano s predstavami, s spominom, čeprav je ta zelo nedaven, minil ni niti dan. Kot prizor sanj, ki je kar najbolj realističen. Tam skoraj ni simbola, okej, je, ampak ogenj je tam zato, ker govorimo o ognju, zelo dobeseden je. Iz vznemirjenja prestopati meje zmožnosti, morale, etike, česar v realnosti nihče ni sposoben narediti, a si to zmore predstavljati, vizualizirati, izvesti pri samem sebi, se tega ustrašiti. To me pri mojem naslednjem projektu *Družinskem filmu* najbolj zanima; žanr pustolovskega romana, motiv robinzonske zgodbe, iz katere narediš notranjo zgodbo.

Ekstenzivno, intenzivno. Za pustolovščino ni treba nikamor.

Nikamor. Gre za vprašanje, kako preslikavati stvari, ki se dogajajo znotraj človeka, na skoraj dokumentaren način. Ne izmišljevati si stvari, snemati jih, jih imeti pred sabo.

Pustolovščina ne sme biti slikovita.

Točno to. Pustolovščina, ki je lahko najbolj dolgočasna, pustolovščina dveh, ki sedita v kavarni in se pogovarjata. Zanima me to, da ostanemo doma, za štirimi stenami, pred oknom.

Ti žanri pri tem pridejo prav?

Ne bi rad imel okvir žanra, filmov 60. let, od Godarda do Chabrola, ko glede na žanr začneš delati odmike.

Desplechinova raba žanrov ti je verjetno bliže.

Mi je bliže, ampak zdi se mi, da bi bilo to mogoče narediti še precej bolj naravno. Desplechin ima svoj jezik znotraj psihološkega filma, ki je zelo truffautovski, le da je bil Truffaut veliko bolj žanrski in manj fizičen. Desplechin to zna združevati, aplicira odmik, ki dostikrat prinese humor, distanco do situacije, likov, to so prizori, ki se jih vsi spomnimo. Z glasbo, s poetičnostjo se loči. Meni gre za to, da bi bili ti prehodi manj definirani, manj določljivi, da bi bili bolj realistični, spojeni.

Kako doseči fizičnost tam, kjer so realnosti nedefinirane?

Ne vem, kako je s tem. Če govoriva čisto tehnično, mislim, da to izhaja iz odvzemanja igralcem, s čimer se dosega fizična prisotnost. Naenkrat smo bolj osredotočeni na telo. Tam je nekaj, kar pritegne k sebi. Bergman igralce vodi kot lutke. Vaja z igralcema je bila videti tako, da je sedel zraven njiju, govorila sta tekst, imela dialog, on ju je pri tem držal za roko, takoj ko je bil kakšen gib preveč, ki ga je zmotil, je ustavil. Ekstremno je minimaliziral.

Je tudi v tebi toliko lutkarja?

Malenkost manj. Zato so mi zanimivi njegovi televizijski filmi. Pri kanonskih *Personi* (1966) ali *Krikih in šepetanjih* (Viskningar och

rop, 1972) je to že stil, v katerem je vse skupaj združeno, s kamero, z zvokom, to je vse en in isti svet. Zanimajo me skrajno subtilni premiki. Zakaj pravim televizijski film? Ker je tako običajen, ker sta kamera, scenografija tako običajna, in znotraj tega se znajde zelo natančna, kontrolirana, zelo netelevisijska igra, ki doseže bolj filmski efekt kot tam, kjer je vse postavljeno, uravnoteženo.

Žanr, ki ga imaš v obdelavi: televizijski film.

Ne vem, ali je televizičnost pravi izraz. S tem, ko to rečeva, najbrž misliha, da forma ne pritegne na prvi pogled. Malenkost bolj skrita je, vendar prisotna. Pri televizijskih filmih je ni, tam so tri kamere, ki dokumentirajo igro. Moja prva reakcija se je zgodila pri poeziji. Iskal sem jo v filmu in imel ves čas problem, da poetični film predstavljajo Tarkovski ali Paradžanov. V literaturi me taka smer poezije ni zanimala, stvari, ki so mi bile zvokovno bližje, so uporabljale blazno enostaven jezik, brez metafor. William Carlos Williams in objektivisti. Pesmi o kitih, napisane v jeziku enciklopedij. Jezik o poetičnih situacijah, ki je šel nalašč proti poetičnosti.

To ni prva napisana pesem, to je pozna pesem. Pri poetičnem filmu te moti, da se obnaša, kot da je prvi in zadnji film.

Ja. To je že skoraj eksploatacija poezije. Takšna mizanscena me ni fascinirala, zdelo se mi je premalo, vaja v slogu. Poetični film vedno zanemari fizičnega človeka. V filmih, konformnih na prvi, formalni pogled, sem odkril veliko več poetičnih momentov, ki se dostikrat dogajajo kot napake. Cassavetes in Pialat se ne osredotočata na dramatično postavljanje zgodbe, ampak bolj na igralce, zato dostikrat delata čudne elipse, spoje, ki so veliko bolj intuitivni in potemtakem resničnejši od predstave po dramskih pravilih. Zame bi bil največji uspeh, da bi bili sposobni gledati filme z ogromno napakami, ki bi pomenile odmik od kode in tako ne bi bile več napake.

Mlado noč so primerjali s Kieślowskim. Zaradi Dekaloga (1989)?

Primerjava s Kieślowskim mi je tuja. Morda se je kritika nanj spomnila zaradi miniaturnosti, kontrole miniaturne situacije v kratkem časovnem razmiku. Kieślowski je tako obziren do svojih likov. Njegovi kasnejši filmi stopajo na področje duhovnosti in so še vedno kodirani v psihologiji, le da vključujejo naključja, manj definirane stvari znotraj realizma.

Mučno je govoriti o nacionalnem filmu, kaj šele slovenskem, a lahko bi se reklo, da si elegantno obšel tradicionalni problem jezika. Namesto da bi se pred knjižnim, gledališkim ali pogo-vornim, naturščik jezikom zatekel v molk, kar je zadnje čase subvencionirana rešitev, si izbral češčino.

Jezik zna biti velika frustracija. Če delaš v svojem jeziku, naenkrat ugotoviš, da pomenljivostim, niansam namenjaš preveliko pozornost. Ko delam v tujem jeziku, se osredotočim na izraz, obraz, gestiko, mimiko, opazujem telo, kako funkcionira. Detektor, ali je situacija zaigrana točno ali ne.

Kazati jezik, da je gledan.

Pri *Smrti gospoda Lazarescuja* (Moartea domnului Lăzărescu, 2005, Cristi Puiu) se blazno ukvarjam z jezikom. To je eden filmov, ki jih imam rad, ker je v osnovi videti tako zelo enostavno, kot bi bil posnet v eni noči. Po drugi strani vidiš, da je izredno premišljen, da imajo vsi stavki vektorje.

MISLIM, DA JE MOGOČE PSIHOLOGIJO TUDI DRUGAČE OBRAVNAVATI. TAKO, DA O LIKIH VEMO ČIM MANJ.

Poetičnost tega filma je v tem, da se pretvarja, da je cinéma vérité oziroma direct cinema.

Ja, ampak tekst ima ogromno besednih iger, računa na to, kaj se govori v določenih situacijah. Ekstremna kontrola scenarista Rădulescuja. To je nekaj, kar ni del dramskega jezika, to je film.

Kje si sam pri reševanju jezika?

Prvo vprašanje mi ni jezik, ampak kje se odvija zgodba. Se dogaja v češkem mestu, manjšem mestu? Kaj je Praga kot mesto, kakšen tip zgodbe, kako širok register zgodb dovoljuje? Takoj ko razmišljam, kaj naj se dogaja v Ljubljani, imam problem. Obstaja veliko dramatičnih situacij, na katere bo večina Ljubljančanov reagirala, da so izmišljene. Največji problem Ljubljane je, da je ekstremno navidezno mesto in ne odraža problemov, ki v Sloveniji resnično obstajajo. Ta dvojni moment: vsi so zadovoljni, v Ljubljani je videti, kot da kriza sploh ne obstaja, istočasno s televizije prihajajo informacije, ki odmevajo povsem drugače.

V Ljubljani se kar dobro živi od simulacij nezadovoljstva.

Ja. Simuliranje, kulisa – ali obstajajo zgodbe v hišah, na notranjih dvoriščih, zgodbe, ki se skrivajo? To bi bilo mogoče prikazati znotraj dokumentarizma, ki se mu verjame bolj kot igranemu filmu. Če bi obstajalo 15, 20 dokumentarcev, ki bi stvari kazali točno, bi ljudje dobili občutek – aha, to se dogaja v tem mestu.

Kakšen bi bil torej film, ki bi se dogajal v Ljubljani, in kakšen jezik bi govorili v njem?

Prekomplicirano, ne vem še zaenkrat. To je mesto, ki živi neko iluzijo. V Pragi, v Parizu imaš revščino vedno nekako združeno z bogatim delom. Na vsaki drugi pariški metro postaji temu ne moreš ubežati. V Ljubljani so še džankiji in klošarji videti dekorativno. Vsakdo ima svojega, ki mu daje denar. Nekakšen ritual. Vse to je neresnično in ljudem ta neresničnost ustreza. Ukvarjajo se s problemi, ki jim jih sporoča televizija, ne s tem, kar se dogaja na šestih, sedmih ulicah. To mi gre najbolj na živce v Ljubljani, vendar nočem delati portretov malomeščanov.

Film o in v Ljubljani bi moral biti nekakšna igra simulacij, prek katerih bi pobilskavala resničnost.

Ja, najpomembnejši je način, na katerega to prikažeš. Vsak gre domov čez notranje dvorišče, ne se delat, da spimo po lokalih. Hecno je to Tromostovje, Klopčič je čisto obseden z njim, vsi snemajo to Tromostovje.

Razglednica.

Ljubljana nima take fotogeničnosti kot druga mesta in potem jo vsi iščejo na Tromostovju. Na *papirnatih avionih* (1967), vse se začne tam, gnete, združuje. Prvo, s čimer se ne mislim ukvarjati, je iskanje fotogeničnih lokacij v Ljubljani. Grem raje na Hrvaško.

Ravel na Tromostovju, Gershwin na trgu malega češkega mesta.

Skoraj vedno imam najprej glasbo. Že zdaj vem soundtrack

naslednjega filma. Med sabo so si komadi lahko zelo različni, a v njihovem spoju se mi zgodi, da začutim, kakšen bo film, kakšna bo atmosfera. Emocionalno jo zgradim, preden je narejen scenarij.

Hkrati tej glasbi pristrizheš krila. Nikdar ji ne dovoliš, da bi se razvila, dosegla vrhunec, izpela.

To je zaradi tišine, ki pride zatem. Paul Thomas Anderson v *Tekla bo kri* (There Will Be Blood, 2007) glasbo uporablja namesto tišine in obratno. Praktično ves film zaduži z zvokom, ki ga prenehamo zaznavati, a zato zaznamo trenutke tišine, ki so čisti akcenti, vedno na odločilnih mestih, v dramatičnih situacijah, ko bi se ameriški film oprijel zvočne kulise. Doseže kontraučinek, situacija postane monumentalna, ampak na najbolj nenasilen način. Z glasbo, zvoki dosegam strukturo. Razbijam, spet povezujem, isto glasbo uporabim v določeni situaciji in nato v drugačni. Ne maram klasične strukture, istočasno se mi linearna zdi preenostavna. Nisem tako fasciniran nad dejstvom, da čas teče, ali da bi rekel, da noben med nami v življenju ne doseže resnične katarze, da so vse stvari le predmet opazovanja itn.

Začel si na sredi: že prvi film se imenuje Drugo dejanje in deluje kot delo zrelega avtorja. Kot pri Bachu, pri katerem se ne da ločiti zgodnejših in poznejših obdobji.

Ne vem, ali na filme gledam kot na zaključene celote. Zgodbam ne pripisujem velikega pomena. Točno vem, kje se mi znotraj filmskega jezika nekaj odvija ali izpostavlja, opažam, katere stvari funkcionirajo, in jih premikam naprej. Zelo rad bi pogosto delal filme, ravno zato, ker se med njimi dogaja dialog. Ne bi jih hotel delati na sedem let, zato da bi povedal neko kapitalno zgodbo.

Za takšne načrte je gotovo potrebna kar najtesnejša ekipa sodelavcev.

Direktor fotografije Lukáš Milota je eden redkih, ki dela z naravno svetlobo. Za *Mlado noč* sva postavila atelje. Ponavadi vsak, ki dela v njem, uporablja svetlobo od zgoraj, postroji cel svetlobni park. Namesto tega sva premislila, kje naj bodo konkretne luči, ki jih je mogoče videti v kadru. Najina referenca je bil Néstor Almendros, ki je raje, kot da bi uporabljal dodatno svetlobo, kaj spremenil v sami sceni ali počakal. Njegov najpomembnejši film se mi ne zdijo Malickovi *Nebeški dnevi* (Days of Heaven, 1978), ampak stvari, ki jih je delal z Eustacheom, Pialatom, Rohmerjem. Znotraj tega realizma kamera ni samo realistična, je zelo atmosferska, zelo se zaveda svetlobe.



Bergman, lutka

Elipse in spoji terjajo močno, precizno montažo.

Montažerka Jana Vlčková je ekstremno pomembna. Po mojem dela ključne reči, ki se snemajo na Češkem, predvsem dokumentarce. Zraven je od prve do zadnje ideje, zelo ji zaupam. Je eden redkih montažerjev, ki ima svoj koncept, a ni nekdo, ki se ga bo držal za vsako ceno. Zelo upošteva režiserja, intuitivno črpa pri njem. Obstaja pravilo, da je montažer tisti od zunaj, nekdo, ki ima kompas, ko ga režiser izgubi. Pri naju to ne drži.

Po vsej brezobzirnosti v tvojih filmih se gledalcu potoži po milosti. Zdi se, da jo je najti v navidez nepovezanih kadrih ognjemeta, plamenov, ki plapolajo znotraj hiše, morja, ki se kakor gorovje spušča z višav ... Milost tam in takrat, ko v kadru ni človeka. Milost mizantropije.

Če imaš ognjemet, pač greš na ognjemet. To je znak, ki se poveže s predhodno situacijo. Pomembneje je, ko se to začne dogajati v istem prostoru, ko rez ni več tisti, ki definira. Notranja montaža. Pri zadnjem filmu mi je najbolj všeč konec v stanovanju. Vsi ga zapustijo, vrata se zaprejo. Dolg posnetek, prazen hodnik, to je ona, Kateřina, to je njen portret. Postopno izginja iz filma, vidimo jo, kako leži, kako se obrne, potem nanjo pozabimo. Spomnimo se je preko nečesa, kar je prazno. Ne vidimo je več, a tam je njena prisotnost.

Film *Mlada noč*, katerega slovenski koproducent je Arsmedia, je na spored čeških kinematografov prišel konec marca 2012. Pri nas ga bo mogoče videti na letošnjem festivalu LIFFe in zatem v redni distribuciji.

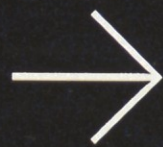


Taksist

Katja Čičigoj, foto: Maša Pfeifer

**»Človeška domišljija
ima meje, realnost
pa je brezmejna.«**

Audrius Stonys
o dokumentarnem filmu



Observacijski dokumentarni film postaja vse bolj razširjena oblika dokumentiranja. V (po?) postmoderni dobi, ko v poplavi informacij in dezinformacij težko določimo, v čem se po bistvu razlikujejo, dokumentarni film kot sredstvo obveščanja ali kot odslikava resničnosti izgublja svojo legitimnost. Zato pa pridobiva na pomenu kot izrazno sredstvo distinktivnih avtorskih poetik in kot oblika raziskave malih, (ne)vsakdanjih zgodb. Audrius Stonys (rojen 1966), večkrat nagrajeni litvanski dokumentarist, v svojih filmih prav tako raje nevsiljivo opazuje realnost, kot da bi jo razlagal ali sodil; predvsem pa je zavezan njeni osebni refleksiji. Njegove aluzivne filmske pripovedi mečejo poetično tančico skrivnosti na vsakdanje ljudi in njihove nenavadne zgodbe: na dolgo potopljeni zvon v jezeru (*The Bell* [Varpas, 2007]); na zgodbo deklice, ki sama obiskuje svojo mamo v zaporu (*Alone* [Viena, 2001]); na gruzijskega pridigarja v Litvi (*Apostle of Ruins* [Griuvėsių apaštalas, 1993]); na družino, ki je izgubila hišo v požaru (*Through Fire I Went, You Were With Me* [Aš perėjau ugnį, tu buvai su manim, 2010]); na notranji vid slepih ljudi (*Earth of the Blind* [Neregių žemė, 1992]) in mnoge druge. V svojem zadnjem filmu je v Proustovem duhu (Iskanje izgubljenega časa) ustvaril svojevrstni spomenik upokojenemu roko borcu iz Gruzije, *Raminu*, naslovnemu junaku filma (2011). Dolgoletni predavatelj na Litvanski univerzi je v Ljubljani decembra 2011 vodil delavnico v okviru izobraževalnega programa RTV Slovenija o observacijskem načinu dokumentiranja in subjektivni kinematografiji.

Začnimo s klasičnim vprašanjem – kako razumete odnos med dokumentarnim filmom in realnostjo?

Na delavnici smo se tri dni ubadali s tem, težko je povzeti kratek odgovor. Mislim, da objektivna realnost v dokumentarnem filmu ne obstaja, je zgolj iluzija. Kot ustvarjalci lahko kvečjemu poskusimo izraziti svoje subjektivno videnje. Že s tem, ko imamo kamero v roki, postane posneta realnost subjektivna, oblikujemo jo z lastno vizijo. Kako izraziti to na filmu – to je bila glavna tema delavnice.

Vprašanje realnosti ni le vprašanje vsebine ali odnosa do snovi, temveč tudi vprašanje dokumentarne forme. Nekateri poskušajo v svojih dokumentarnih filmih ustvariti vtis objektivnosti, medtem ko se vaši odvijajo na način, ki spominja na sledenje toku zavesti. Kako snemate svoje filme, da ne delujejo zgolj kot posredniki domnevno »objektivnih« informacij?

Predvsem zaupam v podobe. Poplava informacij lahko ubije dokumentarne filme. Ne zaupam informacijam, te so danes vsepovsod okoli nas – prek interneta in drugih tehnologij so dostopne vsem. Raje zaupam podobam. Film in njegovo subjektivno resnico tvorijo odločitve, kot je izbira podob, način snemanja ... Moji filmi temeljijo predvsem na podobah in zvokih, manj pa na dejstvih in informacijah.

Zakaj snemate dokumentarne filme in ne igranih? Ima dokumentarni film danes kako posebno vlogo ali potenciale, ki jih fikcija nima?

Eden od razlogov za mojo odločitev je bilo srečanje z velikimi litvanskimi dokumentaristi. Drugi razlog leži v tem, da sem živel v zelo zanimivih časih – v časih velikih sprememb, v času propada Sovjetske zveze in spreminjanja mišljenja ljudi. Dokumentarni film je bil dober način reflektiranja duha časa. Nadalje, človeška domišljija ima svoje meje, realnost pa je brezmejna. Vselej prinaša veliko presenečenj in ti omogoča svobodo, da jih raziščeš. To zame ostaja razlog za snemanje dokumentarnih filmov še danes.

Vaši portretiranci so »navadni ljudje«, pa vendar vsi zelo zanimivi, npr. naslovna oseba vašega zadnjega filma, Ramin, upokojeni prvak rokoborbe iz Gruzije. Kako pride do srečanja z njimi in do ideje za film?



Ramin



Alone

Gre za igro intuicije. Ramina sem slučajno odkril, gre za posebneža, a z veliko dostojanstva. Dokumentarci se začnejo z željo izvedeti več, z radovednostjo. Želel sem si torej izvedeti več o tem liku, o njegovi želji po ljubezni. Tako je z vsemi – ko jih srečam, si želim, da bi o njih izvedel več, da bi odkril njihovo skrivnost, da bi prišel do tega, česar sicer ne pokažejo, kar se skriva za vidnim.

Kako se soočate z željo, da bi razkrili prikrite, pogosto zelo osebne stvari ljudi, ki jih srečate (npr. osamljenost, soočanje s smrtjo ...), ne da bi bili manipulativni ali da bi preveč vdrlili v zasebnost oseb, ki jih snemate? Vedno vam uspe ustvariti spoštljiv in nevsiljiv odnos med kamero in liki, hkrati pa se približati najbolj notranjim stanjem duha ...

Vselej sem zelo pozoren na to, da ne bi prekinil življenja ljudi, ki jih snemam, da ga ne bi spremenil, popačil ali prekinil vsakdanjega toka s svojim snemanjem. In vselej skušam o svojih likih govoriti z velikim spoštovanjem. Ne bi snemal nikogar, do katerega bi čutil usmiljenje ali kaj podobnega. Prav nasprotno – vselej gre za to, da ljudem, ki jih snemam, nekaj zavidam – neko potezo, ki jo želim ujeti v filmu – neke vrste harmonijo in prijaznost. Ne glede na to, za koga gre – Ramina, slepe ljudi, staro gospo – vsi nosijo v sebi neke vrste harmonijo, ki jo zelo cenim.

Ali te osebe potem tudi vidijo vaše filme?

Decembra 2011 je bila premiera filma *Ramin* v Tbilisiju. Vselej poskušam pokazati svoje filme portretirancem. Niso vselej zadovoljni z rezultatom – ni lahko videti svoje zrcalne podobe, po drugi strani pa so nekateri javni gledati zgolj filme, v katerih je vse lepše in bolj prijetno, kot je v resnici. A njihovo mnenje mi vselej veliko pomeni.

Ustvarjati to, kar pogrešamo v življenju – razmišljate v to smer tudi glede strukture in sloga filmov? Ali ustvarjate nekaj, kar menite, da primanjkuje v prevladujočih oblikah dokumentarizma?

Težko bi rekel – večinoma struktura izhaja iz realnosti, ki jo snemam. Seveda imam vselej scenarij in idejo že pripravljeno, ampak vse bolj skušam v svojem delu prisluhniti realnosti. V vsakem liku, lokaciji, zgodbi je v nekem smislu že vpisana struktura filma. Večinoma si vzamem dan ali dva, da zgolj opazujem situacijo, ki jo želim posneti, in poskušam razumeti, kakšna bi morala biti struktura filma, kako bi se morale stvari sestaviti.

Ta »sestavljanka« pa ni nikoli klasična linearna pripoved z jasno dramaturgijo. V vaših filmih gre vselej za fragmente zgodb, ki jih mora gledalec povezati, obenem pa to ustvarja vtis, da gre za neko širšo zgodbo, do katere gledalec oziroma film nima dostopa. Se za tako narativno strukturo odločite vnaprej, ali vam jo narekujejo situacije, ki jih snemate?

Zase ustvarim neke vrste zgodbo in to je hrbtenica filma, ki ga posnamem. V svojih filmih skušam vselej povedati neke zgodbe, seveda pa realnost povzroči spremembe v zgodbi, ki si jo pripravim. Pri *Raminu* sem vedel, da bo imel film strukturo popotovanja po prostoru in spominu – da ne bom snemal linearnega dogajanja od zore do mraka, temveč bom uporabil tudi spomine, *flashbacke* oz. reminiscence na dogodke, ki so se zgodili v preteklosti.

Pri vaših filmih je oblikovanje zvoka vselej zelo natančno in premišljeno. Večinoma ne gre za zvok okolja, temveč za glasbo, zvočne krajine, pogost element je tudi tišina. Kaj vam pomeni zvok pri ustvarjanju filma?

Nikoli ne uporabljam veliko pogovorov in dialogov. Podobe,

zvoki, glasba so glavni elementi, s katerimi operiram – njihov pomen se torej poveča. Sodelujem z nekom, ki noče biti zgolj zvočni tehnik, temveč je vselej vztrajal pri pojmovanju, da je zvok orodje ekspresije, enakovredni element filmskega jezika. Vselej je vztrajal na tem, da je lahko šel na lokacijo pred celotno filmsko ekipo, da je posnel zvok in ustvaril svoj lastni svet, s tem pa je včasih celo nakazal celotno strukturo filma. In ko enkrat delaš na ta način, ni več poti nazaj – ne moreš več sodelovati z nekom, ki meni, da zvok služi zgolj zapolnitvi praznih mest ali ilustraciji zgodbe.

Kakšno funkcijo ima vizualna podoba vaših filmov, ki je prav tako zelo preiščljena – kompozicija kadrov je likovno nekaj posebnega, veliko uporabljate chiaroscuro, mono- ali bikromatske podobe, omejen barvni register; dogajanje je pogosto zavito v sence ali zamegljeno, ne ogibate se niti vizualni cezuri oz. črnini.

Na lokacijah uporabljam, kolikor je mogoče malo umetne svetlobe, saj to upočasnjuje potek snemanja, in vselej poskušam prikriti svetila oz. jih narediti nevsiljiva. Skoraj polovica mojih filmov je črno-belih. Obožujem vzdušje, ki ga ustvarijo monokromatske podobe, saj to omogoča gledalcu, da gre preko vizualne podobe, da tako rekoč vstopi v podobo, da se lahko bolj osredotoči nanjo. Barve pogosto odvrtajo pozornost, ustvarjajo zgolj posnemanje realnosti, ne pridejo pa do realnosti same. Če gledaš črno-beli film pa moraš sam v domišljiji ustvariti oz. doprinesiti barvo k podobam, ki jih gledaš – in to je mnogo bolj kreativen proces za gledalca.

Kako razmišljate o vlogi gledalca, ko snemate?

Gledalec ključno dopolni film, ki brez njega ne obstaja. Biti mora aktiven, ustvariti svojo lastno verzijo, interpretacijo, opomeniti podobe. Ne bojim se dejstva, da bi moje filme razumeli na neskončno mnogo različnih načinov – želim si, da bi bilo tako. Nočna mora ustvarjalcev je pasivni gledalec, ki zgolj konzumira filme, kot bi bili hitro pripravljena hrana, in o njih ne preiščuje.

Nekje ste dejali, da je »napaka« ključni element vašega filmskega ustvarjanja. Kako razumete ta element »napake« v filmu?

Eden glavnih problemov mnogih filmov danes je, da poskušajo biti popolni in všečni vsem. Kar pomeni, da moraš nenehno sklepati kompromise. Ne odločaš se samostojno, ampak venomer preiščuješ – bodo to vsi razumeli, bo to vsem všeč? Ne-popolnost je ključni del filmskega ustvarjanja. Vsak človek ima drugačno pisavo in podobno je s snemanjem filmov – morda so nekatere črke težko berljive, morda sem nekatere besede napisal narobe, ampak to je način, na katerega pišem. Ne morem pisati drugače, ne morem pisati popolno – nihče tega ne more.

Je to kako povezano z eksperimentiranjem?

Ne razumem dobro pomena besede »eksperimentiranje« v okviru filmskega ustvarjanja. Mislim, da to ni primerna oznaka za vse, kar počnem. Ko posnamem film, lahko zgolj upam, da je gledalec dovolj inteligenten, da imava sorodne občutke in razumevanje sveta in da ga bo moje sporočilo doseglo.

Dejavni ste kot profesor, poučujete na delavnicah – verjetno se veliko srečujete z ustvarjalci na začetku poti. Kako vidite njihov odnos do snemanja filmov, kje so podobnosti in razlike z vašimi začetki?

Moja generacija se je učila na 35mm, bili smo mnogo bolj vezani na klasično strukturo in tradicionalne filmske šole. Sedanja generacija odkriva film na novo – film je zanje tako naraven kot dihanje, oprema je poceni in kakovostna, tako da je mogoče snemati neprekinjeno od jutra do večera. Ekskluzivnost filma, značilna za analogne tehnologije in trak, se v digitalni dobi izgublja. Danes lahko vsak posname film, dejansko se lahko približamo trenutkom resničnega življenja brez velikih finančnih investicij. Potrebujemo le radovednost in željo, da se približamo liku, situaciji, zgodbi, ki jo dokumentiramo. Ko sem sam začel snemati, smo veliko časa in denarja porabili prav za to približanje, danes pa je film dostopen vsem, obenem pa je prisoten v življenju vsakega. V taki situaciji je zato veliko slabih filmov, vendar pa sorazmerno vznika tudi veliko zanimivih.

Dejali ste, da ste začeli snemati filme v »zanimivih časih«. Od tistih časov se je veliko spremenilo – kako je to vplivalo na vaš pristop do snemanja filmov?

Z dokumentarnim filmom sem se začel ukvarjati, ko je bilo cenzure, ki jo je vpeljal sovjetski režim, konec, ko je vsak lahko povedal, kar je hotel. Veliko filmarjev se je takrat utopilo v tem morju možnosti, lahko si govoril o čemerkoli in problem je nastal, ko si dejansko moral izbrati, o čem boš govoril, in to utemeljiti v svojem filmu. Še večji problem je bil, kako utemeljiti svojo odločitev, da boš nekaj povedal (oz. posnel), če to lahko stori kdorkoli? Danes se seveda dokumentarni film spreminja, digitalna doba nas sooča s podobnimi, a vendar drugačnimi etičnimi in estetskimi vprašanji – ni več mogoče snemati filmov na isti način, kot smo to počeli nekoč. Z digitalno tehnologijo se lahko zares približamo človeku, film postane del našega življenja. Meja med filmom in realnostjo izgineva, zato moramo danes šele najti usmeritev lastnega dela – kje lahko najdemo polje, kjer ima film, v času, ko je že del naših življenj, še smisel kot ločeno delo o življenju?



The Bell

Katja Čičigoj

Dokumenti o sodobnem fašizmu

14. Festival
dokumentarnega
filma Ljubljana
(22.-29. 3. 2012)

Tahrir 2011 - dober, grd in politik

»OD VSEGA ZAČETKA ME NI ZANIMALO PROIZVAJANJE DOLOČENIH RESNIC, KJER SE BODISI OBELODANIJO RAZLOGI ALI MOTIVI ZLOČINCEV ALI PA SE PREPROSTO RAZGALI TRAVME ŽRTEV ZA NAŠ VOAJERISTIČNI POGLED. BOLJ ME JE ZANIMALO POKAZATI, KAKO MUČENJE PRONICA V VSAKDANJE ŽIVLJENJE, RAZISKATI TRAJNOST NJEGOVE MOČI NAD ČLOVEKOM.«¹
(Mantas Kvedaravičius)

Misel litvanskega režiserja Mantasa Kvedaravičiusa verjetno dobro opisuje občutljivo vprašanje dokumentarnega pristopa k prikazovanju zatiranja. Kako se ogniti voajerizmu, »pornografiji nasilja«, kot bi dejal Kvedaravičius, ki že tako prežema sodobno medijsko kulturo? Kako prikazati tegobe ljudi pod takšnimi ali drugačnimi represivnimi režimi, ne da bi podlegli njihovi viktimizaciji? Kako osvetliti dogajanje, ne da bi film spremenili v novinarski razlagalni dokument? Določeni filmi iz tekmovalnega in spremljevalnega programa letošnjega FDF so vsak na svoj način, z lastnim pristopom k razkrivanju sodobnih fašističnih mehanizmov v družbi, podajali odgovore na ta vprašanja.

Nasilje negotovosti

Barzak (Barzakh, 2011, Mantas Kvedaravičius)
Naslov filma je aluzija na teološki koncept iz Korana: Barzak je na vodo vezana oznaka za prostor med življenjem in smrtjo. Ta prostor naseljujejo prebivalci Čečenije še danes, kljub dozdevni

»normalizaciji« razmer (razmahu turizma in potrošniške kulture v večjih mestih). Na status živih mrtvecev pa niso reducirani le preštevilni izginuli, temveč predvsem njihovi svojci, ki že več let živijo v negotovosti, upajoč na njihovo vrnitev, obupavajoč nad verjetnostjo njihove smrti. Ruske oblasti ne premorejo toliko milosti, da bi prebivalce rešile negotovega limba, jim omogočile žalovanje in nadaljnje življenje. *Barzak* razkriva »afektivno politiko« (kot prevladujoči modus delovanja sodobne »družbe kontrole« označuje Brian Massumi) ruskih oblasti na čečenskem ozemlju: na eni strani gre za ohranjanje konstantnega stanja terorja s pomočjo represivnih domnevno antiterorističnih zakonov, ki omogočajo opazovanje in aretacijo vsakega po mili volji, na drugi strani pa spodbujajo »politiko upanja« (na to, da so svojci še živi), s čimer zabrisujejo odgovornost za represivna dejanja in ohranjajo prebivalstvo v stalni negotovosti in nemoči. Ta afektivna politika pa na platno ne pride v kaki pojasnjevalni obliki beleženja delovanja oblasti, temveč nasprotno: zapisuje se v telesa in misli prebivalcev, ki na filmu dobijo obliko poetičnih, aluzivnih, kot sence tavajočih podob iz nekega drugega kraja in časa: Barzaka.

Fašizem s humanim obrazom

Posebni let (Vol spécial, 2011, Fernand Melgar)
Ruska federacija pa ni edina evropska država, ki si dovoljuje represivne ukrepe proti prebivalstvu. Kljub demokratični pravlji o svobodi in enakosti v postsocialistični Evropi, so hierarhije in izključitve na dnevnem meniju velike večine evropskih držav, celo in predvsem oaze miru in blagostanja – Švice. »Danes v Evropi poteka prikrita vojna proti imigraciji. V mnogih državah so slednjo povzdignili na raven

1 <http://www.barzakhfilm.com/interview>



Barzak

zločina. Evropa zapira meje do točke, ko se spreminja v zapor, tako za paznike kot za zapornike,«²pravi režiser Fernand Melgar, ki se je po svojem odmevnem dokumentarnem filmu *Trdnjava* (La forteresse, 2008) odločil posneti še en film o notranjem Drugem Evrope, ki se zdi že kar konstitutiven za njeno (puritansko in prikrito rasistično) identiteto. Melgar je dobil popoln dostop do centra za prosilce za azil v švicarskem mestecu Frambois in to tudi s pridom uporabil. Snemalna ekipa se je spremenila v nemega opazovalca dogajanja in obsežno gradivo prelevila v observacijski dokumentarec, ki ne podcenjuje gledalca z nizanjem podatkov, razlag, kaj šele sodb, pa tudi ne z intervjuji in govorečimi glavami. Kamera postane le še eden od prebivalcev centra, prav zaradi hladne odsotnosti komentarka pa prikrita represija vznikne s še večjo močjo, saj je njeno osmišljanje prepuščeno gledalcu samemu. Paradoksalno je najbolj boleče spoznanje o specifični tega dobro upravljanega represivnega sistema: ta namreč ne temelji na eksplicitnem psihičnem ali fizičnem nasilju, nasprotno. Iz vseh por paznikov centra se kar cedi humanistično sočutje do prosilcev za azil. Nenehno slišimo besede: »Tudi nam je hudo, da morate oditi«, »Tako je bolje za vas« in »Nič se vam ne bo zgodilo v vaši domovini« (od koder azilanti bežijo iz verskih ali političnih razlogov ali ker divjajo vojne). In skorajda ni dvoma – pazniki v to tudi verjamejo. Ponovno smo priča maksimi, ki se je izkazala že ob procesih nacističnih častnikov pred pol stoletja: ključ za brezhibno delovanje represivnega aparata je prelaganje odgovornosti do točke nedoločljivosti. Pazniki zgolj opravljajo svoje delo – dobro in humano. Njihova prijaznost pa je podobna maska kot prosperiteta Čečenije, o kateri govori režiser *Barzaka*: slepilo za resnične psihične muke, ki jih doživljajo prosilci (ki so lahko v Švici že desetletja, z družinami, plačujejo prispevke itd.). Tudi policisti, ki prosilce spremljajo na posebnem letu ob njihovi prisilni repatriaciji, opravljajo svoje delo, in to dobro, učinkovito. A včasih »malo« manj humano: na enem letu je zaradi pretirane omejitve gibanja, strahu in poniževanja umrl eden od prosilcev. In tu smo tudi pri neposrednemu učinku kritičnih dokumentarcev na realnost: po predvajanju filma v Locarnu so odredili opazovalce iz cerkve, ki bodo preverjali »humanost« ravnanja z azilanti na »posebnem letu«. Korak naprej k humanizaciji represije (še pomnimo Ženevsko konvencijo?).

Nasilje gotovosti

Čakanje na usmrtilcev (Into the Abyss, 2011, Werner Herzog)
Če bi lahko v prej obravnavanih situacijah prepoznali delovanje že

omenjene »politike upanja« (negotovosti in neskončnega upanja na rešitev), pa nad obsojenci s smrtno kaznijo v ZDA deluje »politika brezupa«. Werner Herzog se je ponovno podal na raziskovanje pokrajin duha, ki jih je zaznamovala prav ta brezupna gotovost lastne smrti. Pri tem mu ne gre toliko za kak dejanski aktivizem – Herzog kot Nемеc ne želi izražati sodb nad zakonodajo tuje države in zgolj izraža »spoštljivo nestrinjanje s smrtno kaznijo«, kot pove na začetku vsake epizode – temveč prav za razgrnitev psihologije obsojencev, tako v zvezi z zagrešenim zločinom kot s prestajajočo kaznijo. Herzog sicer ponudi razmeroma konvencionalen portret obsojencev s pomočjo intervjujev kaznjencev, njihovih svojcev, tožilcev in odvetnikov (v slogu govorečih glav), ki jih spremlja njegov komentar v offu. Vseeno pa Herzogu uspe zabeležiti nekaj resničnih trenutkov vpogleda v človeško psihologijo in zaporniški ter pravni dispozitiv, ki nakazuje na absurdno resničnost smrtne kazni: v eni kasnejših epizod na tožbo tožilke, da skuša Herzog prikazati žrtve v »človeški« luči, ji ta odgovori: »Ne skušam jih prikazati v človeški luči – oni preprosto so ljudje.«

Konec nasilja?

Tahrir 2011 – dober, grd in politik (Tahrir 2011: the Good, the Bad and the Politician, 2011, Ayten Amin, Tamer Ezzat, Amr Salama)
Eden od modusov prikaza represije na filmu ni le njena denunciacija, temveč včasih tudi – praznovanje njenega konca. K tem svetlejšim notam se nagiba triptih treh mladih egiptovskih režiserjev, ki so na filmski trak ujeli dogajanje okoli nedavne arabske pomladi, vsak iz svojega kota: Amin se je lotil »dobrih«, protestnikov; Ezzat »grdih«, policistov in vojske; Salama pa »politika«, Mubaraka. Medtem ko prvi del prežema vzneseno vzdušje skupnega revolucionarnega vrvenja, oblikovanja novih načinov sobivanja na trgu Tahrir (bolnice, hrana, higiena, medijski center itd.) prek pripovedi mladih protestnikov, zadnji prinaša nadvse humorno, satirično, manj realistično kolažirano pripoved o Mubarakovem odstopu v obliki recepta: »10 pravil, kako postati diktator«, med katerimi se znajde tudi pobarvati si lase, retuširati fotografije, skrbno vaditi govore. Osrednji del, najbolj temačen, četudi formalno precej konvencionalen (spet govoreče glave), pa je z vidika analize dispozitivov represije tudi najzanimivejši. Ponovno se pojavi že večkrat omenjena maksima: prelaganje odgovornosti kot osrednja tehnika delovanja represije. Od policistov seveda slišimo: »Opravljaj sem samo svoje delo«, »Če ne bi jaz tega počel, bi kdo drug« ipd. Zveni znano?

To ni diktatura?

To ni film (In film nist, 2011, Jafar Panahi, Mojtaba Mirtahmasb)
»Biti bolj papeški od papeža« ali »subverzivna nadidentifikacija« sta dva pojma, ki morda približno označujeta to, česar Panahi ni posnel (je pa bil posnet na njem). Čakajoč na razrešitev apela, se je iranski cineast držal absurdne obsodbe do črke – 6 let zapora, 20 let prepovedi snemanja filmov in potovanja iz države – in res ni posnel filma. V filmu, ki ga je na kamero ujel njegov večkratni pomočnik režije in tudi sam režiser Mirtahmasb (ki je sedaj zaradi tega tudi sam v kazenskem postopku), je Panahi zgolj igral in pripovedoval o scenariju, na podlagi katerega je bila izdana prepoved. Kar se začne kot cinéma vérité sekvenca o vsakdanu Panahija v hišnem priporu (zajtrk, klic odvetnice, legvan, sosedi), se kmalu sprevrže v meditacijo o naravi (filmske) reprezentacije in njenemu odnosu do realnosti – stalna tema Panahijevega opusa. Aluzija na Magrittovo



Posebni let

sliko *To ni pipa* (1928/29) tako ni zgolj intelektualistična šala in tudi ni to le način, da bi se ognil sodnemu pregonu zaradi kršitve prepovedi. Je oboje, pa vendar je tudi filmska verzija Magrittove slike, ki zastavlja sorodna vprašanja, le da so tokrat vezana na filmski medij. Je film brez režiserja (o režiserju) še film? Je pripovedovanje scenarija ob gibanju na lokaciji iz lepilnega traku (v stilu *Dogvill* [2003, Lars von Trier]) že film? Je dokumentacija življenja režiserja v hišnem priporu res dokument? Panahijev videoesej je, gledan skozi optiko dokumentarnega filma, še najbliže performativnemu dokumentarcu. Kot ugotavlja Panahi kmalu po začetku, je moral za pomoč prositi prijatelja, saj se mu je zdelo, da je šlo pri prejšnjem observacijskem načinu za pretvarjanje. Ob prisotnosti snemalca pa sam dialog razkriva (deloma fiktivno oz. performativno) naravo filmskega dispozitiva in realnosti, ki se pred njim odvija: Panahi se seveda vselej zaveda kamere, in četudi mnogo stvari po naključju vstopi v njegov omejeni svet med štirimi stenami (soseda s psom, ženin klic, študent, ki odnaša smeti, praznovanje, ki zveni kot vojaška operacija itd.), jih vselej s svojo večino režiserja (četudi tokrat pred kamero nastopa) vodi tako, da iz njih izcimi najbolj zanimanja vredne zgodbe in pripetljaje. To ni film, je eksperiment o potencialih filmskega medija v skrajno omejenem okolju in produkcijskih (ne)zmožnostih; je esejistična meditacija o naravi reprezentacije in obenem portret moža, ki mu je odvzeta svoboda ustvarjanja, ki se ji ne more odreči. Je film, ki to ni.

Dokumentarni film kot dokument in intervencija v pogosto represivno »stanje stvari« je seveda zgolj ena od možnosti, ki jih ta nefiktivni žanr ponuja. Letošnji Festival dokumentarnega filma je

prikazal še mnoge druge – od dokumentacije okoljskih katastrof (*Fukušima: nikogaršnja cona* [Mujin chitai, 2012, Toshi Fujiwara]) do retrospektive dokumentarcev; od portretov (*George Harrison: Živeti v stvarnem svetu* [George Harrison: Living in the Material World, 2011, Martin Scorsese], *Disfarmer: Portret Amerike* [Disfarmer: A portrait of America, 2010, Martin Lavut]), prek krajinskih meditacij (*Živeli antipodi!* [iVivan las Antipodas!, 2011, Viktor Kossakovski]), do portretov-krajin (portreti kadilcev v režiji mojstra krajinskih dokumentarcev Jamesa Benninga *Dvajset cigaret* [Twenty Cigarettes, 2011]) ... A eden od največjih potencialov, ki jih (če jih) morda nosi film kot množični medij in obenem sredstvo dokumentarnih konstrukcij realnosti, je vivisekcija družbenih represij v vsaki obliki. Tej je ostal zvest tudi 14. FDF.

Nagrado, ki jo podeljuje Amnesty International Slovenija, je žirija 14. FDF »ex aequo« podelila dokumentarnima filmoma *Barzak* in *Posebni let*. *Barzak* je dobil nagrado Amnesty International že na Berlinalu 2011, pred kratkim pa ga je za film leta proglasila tudi litovska zveza snemalcev.

Od nebes do trdega pristanka

Proračunska situacija SFC

Igor Kadunc

Oktober 2010 se je zdelo, da so se na slovenskem razmere za film končno uredile. Izgledi so bili skoraj sanjski: v proračunu za leto 2011 je bilo namesto običajnih 4 do 4,5 mio € kar 7,5 mio €. V proračunu za 2012 pa 7,1 mio € in še 1,5 mio € v skladu za AV-medije. Kljub poznemu sprejemu novih splošnih pogojev poslovanja je bilo jasno, da se bodo pogodbe po razpisu 2010 sklenile pravočasno, da se bo lahko porabil ves za 2010 predvideni proračunski denar. Končan je bil eden boljših Festivalov slovenskega filma, ki ga je otvoril predsednik države in ob tem ugotovil, da so se končno prenehali stalni »filmski« spori. Kot tedanji direktor, za katerega je sedanji direktor Slovenskega filmskega centra Jožko Rutar zapisal, da je »izkazal največ poslušaja za tegobe in zagate slovenskih producentov«, sem dosegel sprejem rebalansa plana za leto 2010 tako, da je bila zagotovljena produkcija dodatnih treh filmov v letu 2011. To je pomembno, kajti povsem mogoče je bilo, da bi se kaj zalomilo ob transformaciji Filmskega sklada (FS) v Slovenski filmski center (SFC).

Prehod je imel namreč nekaj pasti (sprejem novih aktov, možne kadrovske spremembe ...), ki bi lahko grozile s porabo povečanih sredstev, in nanje sem še pravočasno opozoril odgovorne na Ministrstvu za kulturo. Jasno je bilo tudi, da bo vsaka najmanjša zamuda pri porabi s proračunom dodeljenih sredstev dala skrbnikom financ možnost, da SFC-ju dodeljeni denar izpuhti v rebalansih, kar se je v manjši meri že dogajalo leta 2009 (več kot 500.000 €) in 2010 (46.000 €).

Pa so šle stvari že v decembru 2010 narobe. Namesto kontinuitete vodenja SFC sta se vodilna na Ministrstvu za kulturo odločila za diskontinuiteto. To je seveda pomenilo najprej mrtvi tek do uradnega prevzema SFC s strani novega v. d. direktorja in nato njegovo seznanjanje s problematiko. Ta se

je odločil, da je potrebno vsaj malo spremeniti programski in finančni načrt, ki je bil z Ministrstvom za kulturo usklajen že v novembru 2010 tako, da je bil na svetu SFC sprejet šele konec februarja 2011 in ga je vlada potrdila šele 29. marca 2011. To in pa *Pravilnik o izvedbi postopka izbire projektov, pogojih in merilih za izbor projektov ter postopku sklepanja pogodb, vsebine pogodb in načinu nadzora nad izvajanjem pogodb* (v naprej Pravilnik) sta bila nujna pogoja, da se razpis za nove projekte lahko objavi. S sprejemom pravilnika so se stvari dokončno zakomplicirale. Potrebno je vedeti, da je FS v začetku leta 2010 sprejel posodobljeni akt (SPP)¹, ki je na novo opredelil postopke in kriterije za dodelitev na javnem razpisu predvidenih sredstev za subvencije. Pri pisanju slednjega so sodelovali tako predstavnik sklada, največja producenta, Miran Zupanič, režiser, profesor in predsednik Nacionalnega sveta za kulturo, ter strokovnjak MzK. Da je ustrezen, so pokazale presoje Ministrstva za finance, službe za evropske zadeve in službe vlade za zakonodajo, potrdila pa ga je tudi Evropska komisija! Slednja šele po zagotovilu, da se ga zaradi novega zakona o SFC, ki se je tedaj že pripravljala², ne bo bistveno spreminjalo. Tako ni bilo nobene nujne potrebe po večjih spremembah. Pa vendar se je za te spremembe potrebovalo reci in piši pet mesecev. Veljavni čistopis je bil objavljen in je stopil v veljavo šele 1. 8. 2011.

Zakaj je to tako pomembno? Preprosto zato, ker lahko SFC dobi sredstva iz proračuna samo, če dokaže, da jih bo v roku tudi izplačal producentom. Če za to ni osnove, ker recimo še niso sklenjene pogodbe oziroma predložena dokazila producentov o opravljenem

delu, denar ostane v proračunu, če ga že prej ne »poje« rebalans. In to se je lani zgodilo v primeru SFC-ja. Vse je bilo povsem predvidljivo. En mesec namreč mora trajati razpis, za obdelavo vlog in ocenjevanje so potrebni najmanj dva do trije meseci, potem pa pridejo na vrsto še reševanje pritožb, usklajevanja med producenti in SFC glede predračunov filmov, višine odobrenih sredstev in priprava pogodb (skupaj vsaj mesec dni). Do prve porabe sredstev po podpisu pogodb pa tudi preteče nekaj časa, kajti producenti morajo predložiti dokazila o zavarovanju 10% vrednosti subvencije. Tako je jasno, da lahko prvi denar SFC v primeru celovečernih filmov izplača šele po 4, 5 ali 6 mesecih po odjavi razpisa. Če seveda producent lahko predloži tudi dokazila, da ima zagotovljena morebitna koprodukciska sredstva. Ker je bil razpis objavljen 5. 8. 2011, je bilo seveda jasno, da SFC ne bo mogel »počrpati« sredstev, ki jih je imel na razpolago.

Tega smo se mnogi zavedali že veliko prej. Vedeli smo, da junija grozeči rebalans, ki naj bi vzel SFC 1,5 mio €, pravzaprav ne pomeni kaj groznega, kajti zamude pri sprejemanju aktov so bile takšne, da že odobrenega denarja države SFC enostavno ne bi mogel »vzeti«. Dejstvo je, da je na to MzK maja 2011 SFC celo pisno opozorilo. Vendar je bilo tedaj že prepozno. Toča je že popolnoma oklestila filmsko pokrajino. Sezona je bila izgubljena, kar pa ni povzročilo veliko vznemirjenosti. Pa se je vzel ves na novo pridobljeni denar za podporo digitalizacije (nabavi profesionalnih digitalnih prikazovalnikov filmov v zapisu DCP, da ni potrebno izdelovati kopij) v višini 250.000 € in pa 1,3 mio € za sofinanciranja programa filmske produkcije. Nove številke je SFC šele 25.10. 2011 preliel v rebalans letnega načrta, ki še sedaj čaka na sprejem na vladi.

1 Op. ured.: Glej tudi prispevek Mirana Zupaniča na to temo v reviji *Ekran*, november 2009.

2 Op. ured.: O tem je bilo objavljenih več prispevkov v *Ekranih* marca in aprila 2010.

Žal pa SFC kljub več prošnjam ni poslal podatkov, koliko denarja je SFC v letu 2011 v resnici dobil in koliko ga je porabil (predvsem za subvencije realizacij filmov). Tako nam ostajajo za presojo le podatki spletne strani Supervisor. Ta nam pokaže, da je sklad izvršil v letu 2011 le za okoli 4,2 mio € izplačil (izkazani znesek 4,1 mio € sem povečal za verjetno nakazilo AGRFT, ki ga Supervisor ne prikazuje, ker gre za javni subjekt), kar ne vsebuje plač, nakazil javnim institucijam (Kinoteka, Kinodvor, Avditorij Portorož ...) in članarino Eurimagesu. V aplikaciji prikazan podatek za januar sicer pokaže za 1,1 mio € višji znesek, kot sem ga vzel v izračun, ker gre za izplačila, ki so šla še na račun porabe v letu 2010. Povsem mogoče je, da je tudi letos SFC 3. ali 4. januarja 2012 še kaj izplačal za leto 2011, vendar tega podatka nisem prejel. Na osnovi tega ocenjujem, da je SFC dobil od MzK okoli 5,2 mio €. To pomeni, da je filmska srenja nepovratno ostala brez vsaj 300 tisoč € po rebalansu razpoložljivega denarja. Oziroma je SFC v 2011 porabil za podporo filmu v Sloveniji za 1,8 mio € manj kot si je izborila ministrica po usklajevanju za proračun.

Če primerjamo podatke iz poročila o razpisih na spletni strani SFC, rebalansa SFC s spletne strani vlade in podatke iz Supervisorja, se vidi, da se je po razpisih za 2011 izplačalo le zneske za festivale, verjetno za študentske filme in delno za razvoj scenarijev in projektov. Izplačil za realizacijo filmov, sprejetih po razpisu 2011, razen nekaj avansov, praktično ni bilo! Pa je bilo še v rebalansu predvideno, da jih bo (brez izobraževalnih) za 638.000 € (po planu pa celo 1.721.000 €). Kot kaže, je ostalo neizplačanih okoli 300.000 € predvidenih sredstev za projekte po razpisu 2011 in še tudi za vsaj 200.000 € predvidenih obveznosti za projekte, ki so bili začeti v letu 2010. Vendar bomo točne podatke dobili šele, ko bo SFC predstavil poslovanje v letu 2011. Tako lahko mirno rečemo, da so nesrečne kadrovske poteze in delovanje vseh vpletenih povzročile, da je komaj rojeni SFC prikrajšal »filmarmje« za najmanj 300.000 €, glede na obljube pa celo za 1,8 mio €.

Ni pa problem samo v izgubljenem denarju. Neizplačana sredstva in obveznosti za celoten program po razpisu 2011 bodo »obremenila« sredstva, ki naj bi jih SFC prejel na osnovi proračuna za 2012. Po rebalansu

TAKO LAHKO MIRNO REČEMO, DA SO NESREČNE KADROVSKE POTEZE IN DELOVANJE VSEH VPLETENIH POVZROČILE, DA JE KOMAJ ROJENI SFC PRIKRAJŠAL »FILMARJE« ZA NAJMANJ 300.000 €, GLEDE NA OBLJUBE PA CELO ZA 1,8 MIO €.

SFC je bilo predvideno, da naj bi bilo za filme programa 2011 lani in v letu 2012 in naprej potrebno izplačati kar 3,6 mio €. Ker se je v letu 2011 izplačalo vsaj 500.000 € manj, to pomeni, da stopa SFC v leto z obveznostmi za realizacijo filmov v višini 4,1 mio € (izplačala se bodo večinoma v letu 2012 in 2013). Če vemo, da je prej FS dobival za filme med 3,5 in 4 mio € letno, to praktično pomeni, da novega razpisa za filme v letu 2012 ni moč izvesti oziroma je lahko le za porabo sredstev leta 2013 in naprej.

Svet SFC se je sicer 16. decembra 2011 »seznanil« s Programom dela in finančnim načrtom za 2012, sprejel pa ga je šele v prvih dneh marca! Vendar njegova vsebina ostaja skrivnost (ni ga med sklepi sveta SFC in gradivi vlade, ki ga mora še potrditi). Glede na sedanjo situacijo je jasno, da bo končni znesek za podporo filmu vlada določila ob končni različici rebalansa proračuna, ki pa tudi zaradi vrste dejavnikov, povezanih s SFC, ne obeta nič dobrega. Vlada nikakor ne bo potrdila Poslovnega načrta, ki bi operiral z dosedanjimi številkami (v proračunu je bilo predvideno, da naj bi SFC dobil 5,2 mio € in še 1,5 mio € za subvencije za podporo AV-projektom, ki so bili do sedaj v okviru MzK). Povsem verjetno je, da se bo proračun za SFC v najboljšem primeru odobril le v tolikšni meri kot v letih 2009 in 2010, torej 4,3 oziroma 4,5 mio € (za filmski program 3,0 oziroma 3,4 mio €). Tako zmanjka denarja že za doslej sprejete projekte.

Najhuje pa je, da se je izplačilo že po dosedanjih pogodbah s strani SFC do sredine marca povsem ustavilo! Ker SFC ni pravočasno sprejel programa za 2012 (moral bi ga pa konec novembra!) in ker ta ni niti približno usklajen z možnostmi, »superministrstvo« ni odobrilo dovolj denarja. Kaj to pomeni za producente, ki so pred zadnjimi pripravami za snemanje filmov po razpisu za 2011 oziroma so nekateri filme celo že snemali, pa ni potrebno posebej pojasnjevati.

Strahotna neučinkovitost se lepo pokaže pri podpori AV-medijem. Od septembra 2010 se ve, da bo izvajanje tega prišlo pod okrilje SFC, pa do danes ni zaslediti aktivnosti glede priprav razpisa čimprej po 1. 1. 2012. Zakaj niso sprejeti za to potrebni akti, zakaj ni bilo pripravljeno besedilo razpisa? Ve se, da se tudi na te razpise prijavlja več sto prijaviteljev in da je postopek izbora dolgotrajen. Tudi če bi se preneslo na SFC običajnih 1,5 mio €, tega denarja v letu 2012 ne bi mogli porabiti. Osnova za to je seveda s strani sveta SFC sprejet in na vladi potrjen program dela in finančnega načrta. Dejstvo pa je, da bi sedaj že lahko imeli sprejet in objavljen pravilnik (ta morda potrebuje tudi soglasje Evropske komisije, ker gre za obliko državne pomoči) in druge dokumente, kar bi lahko zmanjšalo nevarnost, da se denar v običajni višini 1,5 mio € v 2012 ponovno ne bi porabil. Napovedujem, da letos za to ne bo izplačano več kot 250.000 €. Tako je slabo delo samo na tem področju povzročilo trajno izgubo za filmske ustvarjalce v višini več kot milijon €!

Pojavlja pa se vprašanje, zakaj sta »stroka« in javnost tiho. Kot da milijon € manj ne pomeni »filmarmje« nič. Sam sem bil mnenja, da je naloga vodstva podporne ustanove za film, da naredi vse, da predvideni denar za izbrane projekte počrpa v celoti. Ve se, kdo so bili direktorji, ve se, kdo je zanje glasoval, in večinoma tudi, kdo jih je podpiral!

Igor Kadunc je bil direktor Filmskega sklada od aprila 2010 do januarja 2011.



Ideja o združevanju Slovenskega filmskega arhiva in Kinoteke

Tretje mnenje

Lojz Tršan, foto: Zaš Brezar

Gospod Milan Ljubić se v marčevski številki *Ekrana* sprašuje o smiselnosti dveh filmskih arhivov. Članek, ki vsebuje tudi napačna zgodovinska dejstva, ne kaže samo na avtorjevo nepoznavanje pristojnosti in temeljnih nalog Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije (dalje SFA) in Slovenske kinoteke (SK), temveč tudi nepoznavanje institucionalnih in strokovnih razlik med ustanovama. Podajamo argumente, ki kažejo na nezdržljivost teh dveh institucij.

Dokumentirani podatki pričajo, da je bil Slovenski filmski arhiv kot oddelek Arhiva Republike Slovenije ustanovljen leta 1968 na podlagi Zakona o arhivskem gradivu in arhivih (Ur. L. SRS 4-24/66). Omenjeni zakon je izrecno navajal film kot arhivsko gradivo, zato je bila naloga SFA takrat evidentiranje, zbiranje, ohranjanje in varovanje slovenskega filmskega gradiva pred poškodbami in uničenjem ter posredovanje le tega uporabnikom. Te primarne naloge, določene v zakonu iz leta 1966, se niso spremenile vse do danes, ko je novejša zakonodaja s podzakonskimi akti njegovo področje dela še razširila. SFA sedaj deluje kot sektor znotraj Arhiva Republike Slovenije.

Slovenska kinoteka je bila ustanovljena leta 1996 s sklepom Vlade Republike Slovenije o razdelitvi javnega zavoda Slovenski gledališki in filmski muzej. Razdeljen je bil na dva javna zavoda in sicer na Slovenski gledališki muzej in Slovensko kinoteko. Dejavnosti Slovenske kinoteke so usmerjene v ohranjanje zgodovinskega spomina na filmskem oz. avdiovizualnem področju in zagotavljanje razvoja vseh oblik filmske oz. avdiovizualne kulture. Poslanstvo opravlja na podlagi svojih zbirk domače in svetovne filmske oziroma avdiovizualne kulturne dediščine svetovnih ustanov in s predstavljanjem ter posredovanjem sodobnih svetovnih filmskih oziroma umetniških dobrin.

Če strnemo dejstva, je Slovenska kinoteka muzej, Slovenski filmski arhiv pa arhiv. Obe instituciji sicer pridobivata istovrstno gradivo, a na podlagi različne zakonodaje oziroma pristojnosti, različnih strokovnih standardov in ga na različne načine strokovno tudi obdelujeta. Iz naštetih razlogov so posledično tudi rezultati njunega dela različni.

V nadaljevanju članka avtor navaja podatke o Jugoslovanski kinoteki in ustanovitvi

kinotečne dvorane v Ljubljani, ki pa so netočni. Dne 17. 6. 1938 so v Parizu na sestanku predstavniki francoske Cinémathèque Française, angleške National Film Library, ameriške Film Library of MoMa in nemške Reichsfilmarchiv ustanovili Mednarodno organizacijo filmskih arhivov (FIAF). Jugoslavija takrat in nikoli kasneje ni podpisala nobene mednarodne konvencije o filmskih arhivih, ker te vrste konvencija, ki jo avtor Ljubić omenja, ni obstajala. Prav tako Jugoslovanska kinoteka ni bila med ustanovnimi člani FIAF. Jugoslovanska kinoteka je bila sprejeta kot redna članica FIAF leta 1949 in je članica FIAF še danes. Prav tako je netočna trditev, da »konvencija« določa, da je lahko v vsaki državi samo ena kinoteka. FIAF ne omejuje število članov iz posameznih držav. Edini pogoj je, da članice sprejmejo in upoštevajo statut, pravila in etični kodeks te mednarodne organizacije. S tega vidika ni prav nobenega zadržka, da sta v FIAF včlanjeni obe slovenski inštituciji, SFA kot polnopraven član, SK pa kot pridružen član.

Avtor v članku trdi, da je v SFA »na videz gradivo vzorno urejeno, ker ne vemo, kaj se pravzaprav nahaja v škatlah«. Te trditve

so neresnične, saj ima v SFA vsak film svojo evidenčno številko, prav tako tudi vsaka tehnična enota, vsak kolot posebej. Vsi ti podatki so vneseni v osrednjo računalniško evidenco filmskega arhivskega gradiva ter so dostopni uporabnikom. Evidenca je pregledna in usklajena z dejanskim stanjem gradiva.

Ne razumemo najbolje navedbe gospoda Ljubića, da gre za »sveže podatke«, ko v članku navaja informacije o prevozu filmskega gradiva leta 1990 iz Beograda v Slovenijo. Slednje se nanaša namreč na obdobje v dneh pred slovensko osamosvojitveno vojno leta 1991. Takrat je Ivan Nemanič, takratni vodja SFA, pripeljal iz skladišč Jugoslovanske kinoteke v Beogradu kamion filmov. Ti filmi niso dvojniki, kot trdi avtor, pač pa izvorniki na gorljivih in acetatnih trakovih. Te filme so iz Slovenije v letu 1973 in 1974 poslali v depozit v podzemne bunkerje Jugoslovanske kinoteke v Beogradu, ker v Sloveniji takrat ni bilo primernih filmskih skladišč.

Na vprašanje »Ali je združitev možna?« v Arhivu Republike Slovenije/SFA ocenjujemo, da je dosedanje delovanje obeh slovenskih ustanov dobro in da vsaka svoje poslanstvo opravljata vzorno. Naše delo se ne podvaja, temveč se dopolnjuje. Združevanje obeh ustanov po našem mnenju v tem času ne bi prineslo strokovnih presežkov in s tem ne bi ničesar racionalizirali. Argument, da bi bilo združevanje potrebno zaradi odprave »filmskega neznanja, ki naj bi bilo prisotno

zlasti v SFA«, pa je s strani avtorja Ljubića žaljiv in netočen. Zaposleni SFA so strokovno izobraženi in usposobljeni za delo, ki ga opravljajo.

Očitke avtorja Ljubića o nepoznavanju zakonodaje, zlasti avtorske, zavračamo kot neutemeljene, saj je pri uporabi filmskega arhivskega gradiva upoštevanje avtorskih pravic najpomembnejše. Avtor članka navaja tudi, da je »vrsta filmskih veteranov zapustila ta svet. Nihče jih ni nič vprašal ...«, kar ne drži. V SFA hranimo zapise razgovorov z vrsto uglednih filmskih delavcev in drugih, ki so kakorkoli lahko prispevali podatke za iskanje »izgubljenih filmov«, osvetlitev nastanka filma, identificiranje letnic, krajev, oseb na filmu. S tovrstnimi razgovori je v zgodnjih 70. letih pričel že Ivan Nemanič, takratni vodja SFA, in enako raziskujemo še danes. Vsi pogovori so zapisani ali pa avdiovizualno dokumentirani.

Glede filma *Giselle* SFA ni imel nobenega razloga, da bi dvomil o njegovi uporabi oziroma neuporabi, saj je film pri nas voden kot del uradne produkcije Viba filma in je kot tak vpisan tudi v Filmografiji jugoslovanskega filma.

SFA je v slovenskem prostoru kot tudi v zamejstvu in tujini tesno povezan z vsemi filmskimi institucijami. O leta 1993 smo član FIAF, svetovnega združenja filmskih arhivov in kinotek. Pri svojem delu upošte-

vamo direktive Evropske unije o varstvu, dostopnosti, digitalizaciji in upoštevanju avtorskih pravic. V SFA ne prevzemamo le filmov, ki nam jih na podlagi zakonodaje izročajo slovenski producenti, temveč tudi drugih ustanov in posameznikov.

Če povzamemo: SFA kot sektor v Arhivu RS uspešno deluje že več kot štirideset let. V tem času se je zbralo večino filmskega arhivskega gradiva od leta 1905 do danes. Skrbimo tudi za spisovno in fotografsko gradivo povezano s filmi, vodimo računalniško in klasično evidenco filmskega arhivskega gradiva z naslovi, podatki s podatki o tehničnih lastnostih, vsebini, ustvarjalcih, posebnost pa so tudi krajevna in stvarna kazala ter kazala pravnih in fizičnih oseb, ki se pojavljajo v filmih.

V članku Milana Ljubića je polno neperverjenih podatkov, ki verjetno temeljijo na ustnem izročilu oseb, ki v konkretnih zadevah in primerih niso bile udeležene. Avtorju članka gospodu Milanu Ljubiću priporočamo, da v bodoče bolj preveri dejstva, mi pa mu seveda lahko pri tem pomagamo. Arhiv RS in SFA znotraj njega smo odprta inštitucija, ki je namenjena tudi pomoči pri raziskovalnem delu in razjasnitvi nekaterih zgodovinskih dejstev.

Odgovor v celoti objavljamo na *Ekranovi spletni strani* www.ekran.si, kjer tudi nadaljujemo s polemiko na temo združevanja Slovenskega filmskega arhiva in Slovenske kinoteke.



Mojca Kumerdej, foto: Miriam Dalsgaard

TIHI BOJEVNIKI

Nicolas
Winding
Refn

Čemu naj se upre in kako naj se avtoritetam zoperstavi bodoči mladi režiser, kot je bil pred tremi desetletji najstniški Nicolas Winding Refn (rojen 1970), čigar sorodniki so skoraj vsi zapisani filmu? Refn je namreč potomec danskega filmskega klana, oče Anders Refn je režiser in montažer, ki se podpisuje pod montažo von Trierjevih filmov *Lom valov* (Breaking the Waves, 1996) in *Antikrist* (Antichrist, 2009), pri mnogih njegovih filmih pa je bil prvi asistent režije. Mama Vibeke Refn je direktorica fotografije, pokojni stric Peter Refn je bil režiser in producent, filmska igralka pa je tudi njegova žena Liv Corfixen. Refn se je v najstniških letih z mamo preselil v New York, in kot pojasnjuje v enem od intervjujev, odraščal v skandinavskem socialističnem gospodinjstvu višjega razreda, kjer je bilo skoraj vse, kar je prihajalo iz Amerike, fašizem in vse, kar je prišlo iz Evrope, čudovito. V njegovi novi družini, kjer se je tudi očim ukvarjal s fotografijo, je bil evropski novi val svetinja, za odmet pa ni bila niti ameriška uporniška popularna kultura, ki jo je mati kot fotografinja profesionalno dokumentirala in v katere arhivu so se znašli tudi posnetki Jimija Hendrixa. Refn se je spodbudnemu okolju uprl z navdušenjem nad žanrskimi filmi, a ker kri ni voda, je pri štirinajstih v kulni grozljivki *Teksaški pokol z motorko* (The Texas Chain Saw Massacre, 1974, Tobe Hooper) odkril film kot umetniško formo.

Njegova nadaljnja pot je bila intenzivna in impulzivna. Ko med študijem v New Yorku na Ameriški akademiji za dramsko umetnost v steno zabriše mizo – prizor desetletja kasneje pritakne uporniškemu Bronsonu v istoimenskem filmu (2008) – ga akademija izključi. Študij mu nikakor ni namenjen – le mesec dni po vpisu na prestižni Danski filmski inštitut ga je že zaključil, a tedaj se obrne na svoj klan, ki mu petminutni film, s katerim je kandidiral za vpis, pomaga razviti v celovečerec (iz hudih dolgov mu pomagajo tudi leta pozneje, po finančnem polomu ameriškega debuta *Fear X* [2003]). *Diler* (Pusher, 1996), ki je bil izvorno zasnovan kot televizijski film, šele pozneje postane prvi del izvrstne istoimenske trilogije o narko podzemlju Kopenhagna; sledita mu *Diler 2* (Pusher II: With Blood on My Hands, 2004) in *Diler 3* (Pusher III: I'm the Angel of Death, 2005).

V vsakem delu trilogije, ki funkcionira tudi samostojno, Refn izpostavi moški lik, ki je bodisi poslovno bodisi družinsko – in družina je v Refnovem opusu eden osrednjih motivov – povezan s srbskim oziroma z danskim mafijskim klanom. Osrednji lik prvega *Dilerja* je mali prekupčevalec Frank, ki v tandemu z mladim gobezdavam Tonnyjem oskrbuje redne stranke v okrožju. Frank zabrede v težave po policijski raciji, ko ostane brez robe in brez denarja in s tem dolžnik šefu srbske mafije, heroinskemu lordu Milu. Franku bi se skoraj uspelo izmotati iz situacije, če bi se držal obljube prijateljici Vic, da za vekomaj zapustita Kopenhagen in s tem življenje dilerja in erotične pesalke. A ker prvi odločitvi popusti, se Frank v smrtni grozi poti pred izterjevalci dolgov in v nadaljevanju trilogije izgine. Protagonist drugega dela *Dilerja* je ne več brbljavi, ampak tihi Tonny, ki se po vrnitvi iz zapora zaposli v očetovi avtomehanični delavnici, ki je predvsem krinka organizirane mreže za krajo avtomobilov. Konflikt ne poteka znotraj narko hierarhije, temveč med očetom in sinom, ki na koncu svojega hladnega in surovega očeta ubije, zapusti družinsko in kriminalno okolje in ga tako v zadnjem delu trilogije ni več na spregled. Vezni člen vseh treh delov je srbski narko lord Milo, ki ga skozi preplet cinizma, na videz tople prijateljske naklonjenosti in obnem nepopustljive gangsterske krutosti odlično igra Zlatko Burić, ja, prav tisti Zlatko Burić z vzdevkom Kića, ki je bil pred preselitvijo na Dansko v začetku 80. let eden ključnih članov Kugla glumišta, avantgardnega hrvaškega gledališča iz 70. in 80. let. Milo je v prvem delu cinični in strahospoštovanje vzbujajoči lord v vzponu, v drugem delu je na vrhuncu kariere, v tretjem pa ostareli, navlečeni diler v zatonu, ki so ga povozile nove droge in nova pravila mlade generacije. *Diler 3*, tudi po Burićevi zaslugi najbolj duhovit in eksperimentalen del trilogije, je prerez življenjsko pomembnega Milovega dne, ki se že z jutrom začne slabo. Dopoldne se s sarmami, ki jih kuha za praznovanje hčerinega rojstnega dne, zastrupita njegova sodelavca, vmes nekajkrat skoči na srečanje skupine anonimnih odvisnikov in se nato v svoji restavraciji zadane, namesto velike količine ekstazijev mu agresivna albanska mafija podtakne bombone, s čimer izvede sovražni prevzem njego-

vih poslov, preden se vendarle udeleži hčerine zabave pa še reši mlado poljsko prostitutko iz krempljev makroja, ki ga ubije. Proti jutru naslednjega dne je njegovo življenje drugačno, ker je drugačen sam. Kako drugačen, po nočnem prostem padu ne ve niti Milo.

Vse tri osrednje moške like *Dilerjev*, ki jih poleg Burića vrhunsko utelešata Kim Bodnia kot Frank in Mads Mikkelsen kot Tonny, trdo zunanje dogajanje potisne na ostrino bivanjskega roba, ki je teritorij za soočenje s samim sabo in hkrati priložnost za transformacijo. V bližnjih planih na njihove obraze intimistično prilepljena kamera razkriva njihovo napetost, tesnobo in strah. Refn je dedič filmskega eksistencializma, četudi med navajanjem avtorjev, ki so ga spodbudili oziroma so mu kakor koli blizu, ob Hooperju, Peckinpahu, Wooju, Melvillu in Tonyju Scottu omenja tudi Tarkovskega, a zamolči Bergmana. S skandinavskim eksistencializmom niso prežeti le *Dilerji*, ampak tudi zadnji trije celovečerci *Bronson* (2008), *Božji bojevnik* (Valhalla Rising, 2009) in *Drive* (2011), katerih glavni moški liki – Bronson, Enooki in Driver – so v nasprotju z bivanjsko in čustveno razprtimi protagonisti trilogije bolj ali manj povsem netransparentni.

Ne oziraje se na kriminalni oziroma v *Božjem bojevniku* barbarski kontekst, imajo Refnovi junaki svojo etiko ali kot izreče Bronson: »Nisem bil slab, vsaj ne zelo zelo slab, imel pa sem svoje principe.« Med omenjenimi tremi liki je sicer zelo poseben Bronson vendarle edini zares človeški lik, Enooki namreč učinkuje kot mitski monolit, Driver pa kot nekakšen kiborg. *Bronson* je posnet po resnični zgodbi razvpitega, domnevno najnevarnejšega britanskega zapornika, ki je bil leta 1978 pri dvaindvajsetih zaradi oboroženega poštnega ropa obsojen na sedem let zavora, ki pa odtlej, z izjemo štirih mesecev prostosti, ne da bi zagrešil umor, že trideset let ždi po britanskih zaporih, in to večinoma v samici. Bronsonov zločin je etična pozicija ultimativnega upornika proti represivnemu sistemu, ludista že skoraj nečloveških, mitskih razsežnosti, ki se brez posebnih razlogov, izključno iz lastne etike znova in znova zapleta v vnaprej izgubljene pretepe z zaporniškim osebjem. Življenjske zgodbe Michaela

Gordona Petersona, ki se je v štirimesečni prostosti na ravni kletnih borb in nelegalnih stav začel ukvarjati z boksom in čigar tedanji menedžer mu je predlagal domnevno bolj zvoneči vzdevek Charles Bronson, se Refn loti na način, kot bi si ga izmislil Bronson sam – kot umetniški portret slavne osebnosti, ki se ukvarja z umetnostjo, še več – kot portret umetnika, ki je sam utelešena umetnina. Refn ga bolj kot tragičnega junaka prikaže kot nepredvidljivega ludista, čigar nepopustljiva drža je za zunanji pogled neizbežno absurdna in žalostna, obenem pa gre za zavestno izbrano življenjsko vlogo, pa kolikor že je Bronsonova zavest racionalna. Skozi formo varietete, v katerem Bronson odigra svoje življenje, se Refn odpove pretanjenim psihološkim poglobitvam in penetriranju kamere v protagonistova stanja. Bronson je igralec, performer, ki si je izbral za prizorišče svojih performansov zapor, za publiko zaporniško osebje – sceno z učiteljem risanja ob zahtevani klasični glasbi tudi dejansko izvede kot performans – njegove akcije, pred katerimi si pogosto prebarva telo, pa – sicer ne na kulturnih straneh, zato pa v črni kroniki – spremljajo britanski mediji. Mimogrede, Bronson v zadnjem desetletju v samici intenzivno slika, objavil je enajst pesniških zbirk in priročnik Solitary Fitness za individualni telesni trening z minimalnimi sredstvi v zelo omejenem prostoru.

Kljub megalomanskim podobam, podprtim z natančnim glasbenim izborom, kar velja za celoten Refnov opus, ki premišljeno vključuje montažo klasične in popularne glasbe, si film *Božji bojevnik* zaradi vsebinske abstraktnosti ni pridobil širše publike; tudi na ljubljanskem LIFU je bil predvajan v bolj kot ne obrobni sekciji Ekstravaganca. Osrednji lik je Enooki (odlični Mads Mikkelsen), ki se tako ne poimenuje sam, ampak njegovo ime izgovori deček, ki je komunikacijski posrednik med njim in pokristjanjenimi Vikingi. Enooki in deček se vikinški skupini pridružita na plovbi proti Jeruzalemu, toda vetrovi – ali pa je bila to usoda, o čemer se branilci božjega groba sprašujejo v statičnem prizoru na ladji – jih namesto v Sveto deželo zane-sejo prek oceana nekam v pekel, morda v pogansko Valhalo, a nedvomno v eksistenčno razpoko, katere brezno enega za drugim požira. Kar doživlja ekspedicija, je

tesnoba, ki v nasprotju s strahom ne izhaja iz zunanjega objekta, ampak je temeljno eksistencialno stanje razprtja brezna ničla, ki nima ne pomena ne smisla.

Misija nemega Enookega ni jasna, a kot »tisti, ki prihaja iz pekla onstran oceana«, kot Vikingom pove deček, se zdi vmesnik med onstranstvom in tostranstvom, ki posadko namesto k božjemu grobu odpelje v njihov lasten grob. Božji bojevnik, ki sestoji iz šestih delov, je vsebinska, vizualna in zvočna mojstrovina. Najintenzivnejši, poleg zadnjega, je četrti del, naslovljen Sveta dežela, ko že okrnjena ekspedicija sredi povsem neznanega prostora, ki ga obvladujejo avtohtoni kamenodobni prebivalci, doživi popoln razkroj simbolicnega univerzuma in se sooči z absolutnim ničem, ter v prizoru, podloženem z instrumentalom Rammstein, vsak od njih doživlja svojo lastno blaznost – versko, seksualno in predvsem bivanjsko.

Četudi so v Refnovem opusu glavni protagonisti vselej moški, postavljeni v trda, surova okolja, se njegova dela bistveno razlikujejo od konvencionalnih »moških« kriminalnih in vojaških akcionerjev, tudi oziroma zlasti od Tarantina, s katerim ga nekateri neutemeljeno primerjajo. Drugačen je tudi odnos do nasilja, ki ga Refn ne uprizarja kot objekt fascinacije, s katerim se je skozi fikcijo moč neproblematično identificirati in v njem uživati, ampak ga dramaturško inteligentno tempira in dozira. Najbrutalnejši in najsurovejši prizori so večinoma izjemno kratki, lahko celo tako hitri in kratki, kot so rdeče obarvani prebliski v *Božjem bojevniku*. Za uprizoritev nasilja Refn raje uporabi suspens, kot na primer na koncu prvega *Dilerja*, ko Frank obstoji prestrašen na smrt, medtem pa ekipa oboroženih Milovih pomagačev z Radovanom na čelu po tleh stanovanja zanj že razgrinja polivinil. Zato pa v *Driveu* in zlasti v notoričnem prizoru *Dilerja 3*, v katerem Radovan kot mesar prašiča »strokovno« raztelesi umorjenega zvodnika, prikaže nasilje takšno, kot je zunanaj kinodvoran – ogabno in grozljivo.

REFNOVI OSREDNJI LIKI NE GLEDE NA BRUTALNI, KRIMINALNI KONTEKST, V KATEREGA SO VPLETENI, NE UČINKUJEJO KOT ŽRTVE, AMPAK DOBESEDNO JUNAKI, IN TO TIHI, LAHKO CELO POVSEM NEMI JUNAKI, kot je



Bronson

Enooki, oziroma v glavnem molčeči, kot so Driver, Frank in Tonny (v *Dilerju 2*). Morda se na prvi pogled zdi, da to ne velja za Bronsona, ker na odru izpoveduje svoje življenje, a je v realnih življenjskih situacijah tudi on, razen kadar performersko ne nori, molčeč in neroden v komunikaciji. Refnovi junaki imajo osebno etiko, vendar kot etični subjekti niso vzpostavljeni na začetku, ampak to postanejo skozi akcijo in predvsem z dejanjem, dejanjem v pravi pomenu besede – če ga seveda izvedejo – s katerim prelomijo s svojim dotodanjim življenjem in pravili skupnosti. Prav zato je Frank, ki ne izpelje svoje odločitve, da z Vic pobege iz Kopenhagna, na koncu poraženec in simbolno povsem, telesno pa tudi že skoraj mrtev. Nasprotno pa Driver, ki se v nasilje zaplete, da bi zaščitil prijateljico in njenega sina, kljub usodnim strelom simbolno preživi in se odpelje s prizorišča (nekam v metafiziko).

Simbolno v zadnjem prizoru *Božjega bojnika* preživi tudi Enooki, ki se na gori

oboroženim Indijancem ponudi kot žrtev. Refn namreč ni le dedič Bergmanovega eksistencializma, ampak v omenjenem prizoru odblisne tudi eden od osrednjih motivov očeta filozofskega eksistencializma, prav tako Danca, Søren Kierkegaard, ki med tremi stadiji eksistence kot primer najvišjega, teološkega stadija uporabi starozavezno zgodbo o Abrahamovem žrtvovanju sina Izaka na gori Moriji. Abrahamova pripravljenost, da izvrši božjo zahtevo, pomeni suspenzijo etičnega, ob čemer subjekt, čigar izvršitev dejanja lahko temelji zgolj in samo na veri, doživlja strah in trepet. A medtem ko se Abraham na gori odloči žrtvovati sina, se v zadnjem, šestem delu *Božjega bojnika*, naslovljenem Žrtvovanje, Enooki na gori sam ponudi kot žrtev. Razlog njegove odločitve je nejasen – mar se žrtvuje zato, da bi s svojo smrtjo rešil dečka, ali zato, da bi s samožrtvovanjem poplačal zločin, ki ga je nad domorodci nemara zakrivila katera od predhodnih vikinških ekspedicij, ostaja odprto. Toda iz njegovih, skozi cel film

pojavlajočih se rdečih, izjemno kratkih nasilnih prebliskov je gotovo, da Enooki svojo usodo pozna in ji svobodno sledi do lastnega konca.

Prav odnos med očetom in sinom ali vsaj starševsko razmerje, ki ni nujno biološko in je predvsem simbolno, je motiv, ki se pojavlja v večini Refnovih filmov, celo pri Bronsonu, za katerega represivni sistem uteleša očetovsko avtoriteto, ki se ji od mladosti upira in katere pogled s svojim uporom skuša fascinirati. Abrahamove pripravljenosti, da Bogu žrtvuje sina, se ne oziraje na žanre avtorji moškega spola lotevajo s tesnobno zadrego, kar velja tako za Kierkegarda kot med drugim za Kanta in Derridaja. To, da oče požre oziroma ubije svoje otroke, zlasti moške potomce, je eden od prvobitnih mitov, na tem motivu, sicer prešitim z zmago nad smrtjo in s tem odrešitvijo človeštva, temelji tudi krščanstvo. In edina samoobramba pred tem je drugi, prav tako mitsko strukturirani zločin – očetomor, ki



Drive

pa v kontekstu ne več mita, ampak logosa pomeni simbolni umor očeta, ki sinu šele omogoči, da postane avtonomni subjekt in kot tak preživi.

V Refnovih filmih nastopata tako dobri kot zli oče in dobri je lahko dober celo tako zelo, da se je za sina pripravljen žrtvovati, kar lahko pripišemo Enookemu in Driverju. Ta, ki je podobno kot Enooki oseba brez preteklosti in čigar zloščena pojavnost je neprosojna kot kovinsko temno modre stolpnice nad ulicami Los Angelesa, se najmanj toliko kot na sosedo Irene, katere mož ždi v zaporu, naveže na njenega sinčka in se vživi v očetovsko vlogo. Po vrnitvi Ireninega moža se Driver kot partner in nadomestni oče umakne in iz ljubezni do ženske in sina – iz ljubezni, ki je molčeči bojevnik ni zmožen izreči – njenemu možu ponudi pomoč pri urejanju dolžniških razmerij do kriminalne združbe. Večinoma tihi Driver se tako zaplete v turbulenco brutalnih dejanj, ki so popolno nasprotje njegovi sicer ne-

prosojni, a vendarle topli pojavnosti, in na koncu Irene in njenega sinčka za ceno svojega življenja tudi reši.

Ob tem le omenimo, da je v *Božjem bojevniku* poleg osrednjega odnosa med Enookim in dečkom motiv oče in sin navzoč tudi skozi stranski zgodbi dveh Vikingov, ki jima deček v prevodu Enookega pove, da sta se znašla v prostoru, kjer se bo prvi srečal s pokojnim očetom in drugi s pokojnim sinom. Razmerje med staršem in otrokom pa obstaja tudi v prvem in tretjem *Dilerju* – v prvem med Frankom in mlajšo Vic, s katero ima Frank dosledno skrbniški odnos, zato njen poskus »zapeljevanja iz hvaležnosti« tudi odločno zavrne, v *Dilerju 3* pa med Milom in njegovu razvajeno edinko, ki se na koncu z vzpostavljeno lastno poslovno/narko mrežo še kako izkaže za hčerko svojega očeta. Milova očetovska vloga je tudi razlog, da umori makroja in osvobodi mlado prostitutko, ki ima tako kot njegova hči tistega dne rojstni dan, s čimer Milo, ki je vselej

igral po trdih pravilih, pokaže svojo mehko, empatično stran.

V srednjem delu trilogije *Diler* nastopata dva obraza očetovske figure – dobri in zli. Po vrnitvi iz zapora se Tonny zaposli pri očetu The Dukeu, ki Tonnyja od malega ponižuje. Na videz trdni, a dejansko ranljivi Tonny po eni strani sprejema podobo nesposobnega zabiteža, ki mu jo vsiljuje oče in tudi drugi, med njimi ženska iz očetovega kroga, ki Tonnyja postavi pred dejstvo, da je njen dojenček njegov sin. Obenem pa se Tonny vztrajno, a neuspešno trudi pritegniti očetov pogled in ga prepričati o svojih sposobnostih ter si nemara celo iztisniti kanček ljubezni. Mads Mikkelsen, o katerem Refn pravi, da sta drug drugega odkrila s prvim *Dilerjem*, je v vlogah Tonnyja in Enookega vrhunski in je trenutno eden najboljših igralcev nasploh. The Duke na poroki svojega zaposlenega le-tega na vse pretege hvali in ga poleg Tonnyjevega polbrata predstavlja za svojega (simbolnega) sina, medtem

ko z grobim cinizmom smeši Tonnyja. V prizoru, v katerem Tonny s strani pogleduje proti malemu polbratu – očetovemu ljubljencu, kar sam nikoli ni bil – in proti sodelavcu – očetovemu nasledniku, kar sam nikoli ne bo – Mads Mikkelsen izvede izrazno pretresljivo obrazno koreografijo: najprej se Tonnyjeva naivna zaupljivost spodvije v negotovost, ta preide v strah pred hladom očetove surove veličine, kar zdrsi v prizadetost in bolečino, ta pa se že naslednjem hipu izvije v obrambni smeh. Tonny se s ponovnim poskusom, da bi pridobil očetovo ljubezen in s tem poplačal (domnevno) svoj finančni dolg, The Dukeu ponudi, da ubije polbratovo mater, ki se je želi oče znebiti. Ko v bordelu sedé na postelji z žico v roki čaka žrtev in v naslednjem prizoru očetu v pisarni pove, da je stvar uredil, zaradi Mikkelsenove subtilno oblikovane vloge vemo, da ženske ni ubil. Ko se ga oče v besu fizično loti, Tonny izvrši zapornikov nasvet, da se je strahu mogoče osvoboditi le z uničenjem njegovega izvora. Toda z očetomorom Tonnyjeva zgodba »očetov in sinov« ni končana; kar manjka, je zaključno etično dejanje, s katerim pobere svojega domnevnega sina, z dojenčkom v naročju sede na avtobus ter odpotuje stran in predvsem nekam, kjer mali ne bo ponovil njegove zgodbe in on ne očetove.

Naj gre za filme z višjimi proračuni, kot je v Los Angelesu posneti zadnji film *Drive*, za katerega je na lanskem festivalu v Cannesu prejel zlatega leva za režijo, ali za skrajno nizkoproračunsko trilogijo *Diler* ali za s 3,5 milijona dolarjev v škotskem višavju posnetega *Božjega bojevnika*,



Diler 3

Refnov opus odlikuje izjemna in dostikrat nepričakovana vizualna in zvočna estetika, premišljeno oblikovanje likov ter dinamično strukturiranje filmske pripovedi, vključno z upočasnitvami in zaustavitvami in pa z molkom ter s tišino, skozi katere razpre moški strah, tesnobo in ranljivost.

Medtem ko so *Dilerji* narejeni skozi psihološko razprtost realistične naracije, pa v *Bronsonu*, *Driveu* in *Božjem bojevniku* v strukturo mestoma vključi gledališko postavljene prizore. V *Bronsonu*, katerega forma je že tako varieteska, je to predvsem dolga, v počasnem eksistencialističnem duhu posneta sekvenca v sterilno izčiščeni ogromni dvorani psihiatrične klinike, kjer se dogajanje sočasno odvija v različnih planih, vključno s tragično ludističnim prizorom, v katerem pacienti

plešejo na It's a Sin dua Pet Shop Boys. V *Božjem bojevniku* je gledališki statični prizor plovbe na ladji, obkroženi z nepredirnimi meglicami, v katerem je med počasnimi tesnobnim razglabljanjem posadke o sumljivi smeri potovanja jasno, da gre predvsem za eksistencialno potovanje duha z ultimativnim telesnim učinkom. V *Driveu* je to skoraj zamrznjen prizor, ko Driver vstopi v Cookov klub, v katerem kot porcelanaste lutke povsem negibno sedijo gola dekleta.

Omenili smo izvrstno, a obenem nenavadno Refnovo vizualno estetiko, nenavadno zaradi uporabe močnih kontrastnih barvnih odtenkov ne oziraje, ali gre za realistično ali nerealistično pripoved, in to zlasti intenzivno rdeče v prizorih, večinoma povezanih z nasiljem, in zelene, kakršna je nočna svetloba v *Dilerjih* in *Driveu*. Razlog tiči v tem, da Refn barv ne izbira z običajno percepcijo, skozi katero bi ustvaril posnetek oziroma približek realnosti, ampak barve misli in jih koncipira. Nicolas Winding Refn je namreč barvno slep, barvna slepota pa je okvara zlasti sistema za sprejemanje zelene in rdeče barve. In ne samo to – Refn je tudi hud dislektik, zaradi česar, kot pravi v enem od intervjujev, ni znal brati vse do trinajstega leta. In če je mladi Nicolas Winding Refn begal, kako se upreti simbolni avtoriteti, pa je očitno dobro vedel, čemu se zoperstaviti – lastnemu hendikepu, ki ga je inteligentno sprevrnil v svoj avtorski režijski podpis.



Božji bojevnik

ČISTI ZAHOD

Drive, nostalgija po postmodernizmu

Marko Bauer



Drive

Ulica je enosmerna in v njej Walter Benjamin pravi: »Kaj navsezadnje dela reklamo tako superiorno nad kritiko? Ne tisto, kar pravi rdeča električna pisava – temveč ognjena luža, ki jo zrcali na asfaltu.« Sporočilo je brezkončna proliferacija, reproduciranje, odsev na odsev na odsev. Na Zahodu nič novega, kolikor gre za vedno znova novi večni zdaj, neo na n-to potenco, neo¹. Hiperprostor, ki suspendira čas, trajanje, in ki napoteva kam drugam kot v osemdeseta, k Postmodernizmu Fredrica Jamesona ter Simulakru in simulaciji Jeana Baudrillarda, na primeru katerih se teorija

bolj kot zapoznala Minervina sova kaže kot (pre)zgodnji petelin. Postmodernizem, ne for the lack of a better word, temveč zato, ker ni nikamor odšel. Neviden, izginul, vseprisoten.

Drive (2011, Nicolas Winding Refn) ne more biti predmet specifično filmske kritike, kaj šele recenzije, pri čemer je v napoto že Ekranova konvencija identificiranja-legitimiranja, saj od filma terja film in režiserja kot auteurja. Avtor je ekran sam: Deus sive Ekran, Ekran sive Natura. Ne gre za coup de maître, temveč za par excellence. Je *Drive* film oziroma

kaj je (takšen) film danes? V čem bi bila zanimivost, singularnost njegove praznine? Menda že v tem, da se zdi kristalnejša, bolj zglajena, subtrahirana, samorefleksivnejša, zavestno in zavedno predana »industriji zavesti«, paradigmatiska. Winding Refn ne ovinkari: »Sem zelo fetišističen filmar.« *Drive* je pop, absolutna reklama kot informacija, »kombinatorika površinske transparence vseh stvari«, video, pri čemer ločevanje med arteksperimentalnim in komercialnim deluje zgolj moralizirajoče, institucionalno, motivirano, modni, dizajnerski video, ki je še naprej in še bolj kulturna dominantna. V aktualnejših terminih, *Drive* je flickr/tumblr/hyperm/vimeo agregat oz. agregator.¹ Mediacija interneta je navzoča do mere, ko je povsem na mestu vprašanje, ali je mišljen za recepcijo v kinu ali prek VLC-plejerja. V manj aktualnih terminih, *Drive* je risanka, car-toon, car-tune, asphalt jingle, ki se gre simulacijo upoštevanja zakonov težnosti ter ga po prologu uvedeta uvodna špica na način TV-serije in zvočna podlaga Kavinskega (iz butičnega fetiš imperija Ed Banger), v kateri se zraščajo Carpenter, Moroder, Knight Driver. Je, baudrillardovsko, »kul, hladen užitek, pravzaprav niti ne estetski: funkcionalni užitek, užitek enačbe, užitek mahinacije.« Cool-de-sac. Slepeča ulica. Tista »degradirana« verzija metažanrskega filma, retrofilm, nostalgичni film. Vendar se tu ne nostalgira po konkretnem zgodovinskem obdobju ne po specifičnem estetskem slogu²,

1 Workprint verzija *Drive*, ki je zaokrožila prek torrentov, uporablja del soundtracka iz *The Social Network* (Socialno omrežje, 2010, David Fincher), ki je postal klasičen tekst v manj kot letu dni. Instant classic. Po merilih agregatorja gre skoraj obžalovati, da ni ohranjen tudi v končni različici.

2 Kakor v primeru *Umetnika* (The Artist, 2011, Michel Hazanavicius), za katerega je Baudrillard že leta 1981 zapisal: »Govorimo o tem, da bi ponovno posneli neme filme, nedvomno boljše, kot so filmi iz tistega časa.« Čeravno boljše le zato, ker so pač iz tega časa. Hazanavicius se je pred tem ukvarjal s spoofi Eurospy žanra, ki je bil spoof Jamesa Bonda, ki je bil

temveč po samem postmodernizmu. Postmodernizmu, ki bi bil neproblematičen ali vsaj manj problematičen, postmodernizmu, v katerem bi bilo avterstvo (še) mogoče. Če je Cannes odkril, kanoniziral postmodernizem Tarantinovega *Šunda* (Pulp Fiction, 1994), je moral odkriti in kanonizirati tudi to, da se ga pogreša (čeravno prek Tony Scott filtra, *Drive* je Tarantino à la *Prava stvar* [True Romance, 1993]). Gertrudesteinovsko rečeno: postmodernizem je postmodernizem je postmodernizem je postmodernizem. V svoji eskapistični pre(d)stavi se *Drive* tako izrazito ne pusti motiti – tudi s tem, da se jemlje smrtno resno in izpade komično, an utter bore, kot bi šlo za nesporazum, pastiš resda ni parodija, a parodija ni edina možnost humorja –, da je v tem skorajda nekakšen omen. Orgiastična dekadenca Imperija?³ Skrivnostno razmerje med krizo in koncem se nadaljuje, prav tako odprtost pridevnika late (pozen, mrtev, noseč s čim?) v late capitalism. Ontološki status protislovja.

Filmska kritika je naivnejša od filma *Drive*, ko mu očita klišeje. V te stilistične konotacije, »oskrbovanje z imaginarnimi in stereotipnimi idealnostmi«, kakor Jameson prevaja Barthesa (še eden, ki je vse to detektiral, anticipiral, estetiziral, fetišiziral), gre namerno. Zapeljuje ravno prek dvoumnosti reklamnega glagola zapeljati, iztrošenega in neizčrpnega. Propaganda, Propp-aganda, Propp-agenda. Nameri se biti sodobna fairy tale, kar je preveč skromno in preveč pretenciozno obenem. Pravljica v imenu purity, tako čista, tako prečiščena kot kokain.⁴ Analogna, nesintetična droga in analogni avtomobili na obnebu informacijske high-way. *Socialno omrežje* je bil zgleden primerek nerazločljivosti klasičnega od generičnega, v škodo Fincherja kot auteurja *Sedem* (Se7en, 1995), *Igre* (The Game, 1997) ali *Kluba golih pesti* (Fight Club, 1999), vendar v prid emuliranja forme velikega ameriškega filma, iz česar ne sledi, da se Holivud spravlja nad Silicon

Valley. *Drive* lovi format B-filma, ki je morda manjši⁵, a zato nič manj mitski. Majhen in mitski kot indie blockbuster v slogu indie korporativizma, katerega emblem je Apple. iPhone in iPad sestavljajo kitajske roke, katerih telesa se od iztrošenosti neizčrpno mečejo stran oz. dol – kot denar ali kot stroji, avtoludizem (the net works, tudi tista, cirkuška, ki jih prestreza), kar, gre indiekorporativno rezoniranje, ne preprečuje njune alternativne, »leve«, hipsterske rabe v službi ars vivendi.⁶

»Kako je lahko urbana nesnaga radost za oči takrat, ko postane blago, in kako lahko nevporedljivi količinski preskok v odtujitvi vsakdanjega življenja zdaj izkusimo v obliki čudnega novega halucinatornega navdušenja,« se sprašuje Jameson. Menda sta ravno zato najzanimivejša prizor/sekvenca v *Drive* tista manj halucinatorna in blesteča, bolj pedestrian, pešaška, kar je v Los Angelesu, mimogrede, domala nemogoča perspektiva.⁷ Senčno gledališče končnega obračuna, v katerem truplo omahne v lastno senco, ter piknik v oazi, iz kanalizacijske luže izraslem goščavju kot dead endu betonskega kanala L.A. River. Neokrnjenost wastelanda. Androidi na dezorientirani ekskurziji v nečem, kar se jim kaže kot narava⁸ in kar je ozvočeno z retro synthpopom, žvrgolečim o pravem človeškem bitju ter pravem heroju. V *Iztrebljevalcu* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott) se androidi resda izkažejo za bolj človečne od ljudi, a kaže dodati, da se tudi ljudje izkažejo za androide. Turingov test, zveden na test čustvene inteligence alias sentimentalnosti: HALovo prepevanje o Marjetici, Battyjevo spuščanje golobic v zrak ...

LA psiho brez psihe, psiho kot življenjski slog, banket Brat Packa Johna Hughesa in literarnega Brat Packa. Psihopatija kot slick odprava psihologiziranja/karakterizacije

nanese stilizacijo, sterilizacijo rokojanja z jagodnim izborom eksekucijskih gadgetov in metod⁹ v emulziji z ljubeznijo, katere formalna inventivnost in prebojnost obtiči pri poljubu. Mož brez imena alias Driver, ta kentaver, konj in vitez, konjska kraft in craft jezdenja v enem, avtopilot, bi se moral imenovati kar Drive. Gon, pulzija, ne instinkt, poreče pop verzija psihoanalize, kot da bi obstajala kakšna druga, gon, ki, brezobjektno, kroži naokrog¹⁰, samozadosten, asketski. Njega poskus vezave na žensko+otroka – poskus psihotikove investicije v maniri *Konformista* (Il conformista, 1970, Bernardo Bertolucci) – se, neizogibno, izide v masaker. Nič tako strašnega, resetira se in krene dalje, gon je nesmrten, in tudi solzno oko je prvenstveno zrcalna površina, ognjena luža.

Sociopatija brez socio in temu ustrezno manjkajoči lik policista, brez Serpico sindroma idealizma vs. korupcije, brez žalostinke o slabi rabi dobrih institucij. Kar ostane, je policijsko vozilo v vlogi merilca hitrosti/preciznosti/veščine/performativnosti, pregon kot kontrola gona, deksterimeter (hello, Dexter). Figura šerifa izginja že v Leonejevih vesternih, ki jih naseljujejo odpadniki, outlaws, ne zato, ker bi bila v tem njihova patološka izbira, temveč ker je zakon tisti, ki je odpadel, out of law. Foucaultu se je na zaslišanju pri psihoanalitskem krožku zareklo nekaj, kar se kaže kot resnica, resnica sama – popolnoma sama, a pravzaprav ne sama niti sama s sabo –, in ki se ji stvarnost lahko revanšira le tako, da jo naredi za truzem: »Kdo se bojuje proti komu? Vsi se bojujemo proti vsem. In vedno je v nas samih nekaj, kar se bojuje proti neki drugi stvari v nas samih.« Vojna vseh proti vsem, vojna vseh znotraj sebe. Nekaj kakor naravno stanje, brez simulacije. Divji zahod? Ne, čisti Zahod.

spooft že sam po sebi, torej s spoofof spoofta spoofta.

3 Ki samo sebe gane, žene naprej z Oh My Love, exploitation arijo Riza Ortolanija iz *Goodbye Uncle Tom* (Addio zio Tom, 1971, Gualtiero Jacopetti in Franco Proserpi).

4 Winding Refn po lastnih besedah ni več na drogah, vloga stimulansa prevzame pop kot neprestano zvočno ozadje, zvok kot ekran, screensaving business/busyness, nekaj, čemur je Baudrillard dejal »elektronski kontinuum«, »trak, ne podoba«. Soundtrack, ki se ga v kombinaciji z molčanjem doživlja kot tišino.

5 *Drive* je kamrast in kletkast: low-rent stanovanje, hodnik, dvigalo, mehanična delavnica, diner, garderoba striptiz kluba, soba v motelu ... ter seveda avto kot Faradayeva kletka.

6 Nanjo se je z volilno kampanjo med drugim obesil Zares ter v indie slogu izpadel iz parlamenta, tudi zato, da bi se manj očitno, manj korporativno nadaljeval prek PS. Post scriptum, indeed.

7 Neprežeženo in v enem shotu jo izkoristi videospot Massive Attack: Unfinished Sympathy (1991, Baillie Walsh).

8 Besedilo o *Drive* v reviji American Cinematographer osvetli, koliko dodatnih luči je potrebnih za osvetlitev »naravn« svetlobe Los Angelesa, narave kot druge-narave. Svet je sukcesija, scenosled narav.

9 Tehnikalija, ki spodmakne starozitnostni moral high ground Cormaca McCarthyja in bratov Coen v *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007), ki si z *Drive* deli tagline »There are no clean getaways«.

10 »Narativno pohajkovanje«, cruising, neonsko flâneiranje za volanom, je del reklamne naracije priprav na *Drive*, po kateri igralec-domorodec v hiperprostor Los Angelesa uvaja barvno slepega režiserja-tujca brez voznškega izpita. Vehicle/medij te inicijacije je nočna avtomobilska vožnja, kar ima še največ opraviti z Volkswagnovim oglasom Night Drive ter sloganom »When was the last time you just went for a drive?« na podlago glasbe iz *Solarisa* (2002, Steven Soderbergh) Cliffa Martineza, ki je oblikoval tudi soundtrack za *Drive*.

Od dobričine do zločinca

TV-serija *Kriva pota*

Dejan Ognjanović, prevod. Renata Zamida



Kriva pota (Breaking Bad, 2008–) je ameriška TV-serija, ki jo je ustvaril Vince Gilligan, njene štiri dosedanje sezone pa predstavljajo vrhunec ameriške TV-produkcije. Ker je zaplet po koncu četrte sezone domala zaokrožen, lahko po doslej videnem govorim o jasno profilirani celoti.

Antijunaki niso redkost v ameriški popularni kulturi. Stripi, žanrska literatura, filmi in TV-serije zadnjih desetletij v marsičem gradijo svojo inovativnost ravno na preizpraševanju lika junaka (in superjunaka). V svojevrstni dekonstrukciji in reimaginaciji junakov na površje prihajajo sence »vitezov teme« (Batman) in dežurnih »oprezačev« (Watchmen). A tudi rekonstruiran in moderniziran je današnji antijunak še zmeraj najpogosteje osamljeni outsider; nekdo, ki se v svet »normalnih« ne more ali noče vključiti ali pa je iz tega sveta, čeprav je bil nekoč del njega, pobegnil. Antijunak je še zmeraj ali osamljeni jezdec ali del skupine sebi enakih odpadnikov (X-Men). Redko, zelo redko pa je družinski človek – z ženo, otroci, običajno službo in s hišico v predmestju.

Protagonist serije *Kriva pota* pa je junak, ki je malodane karikatura prav take povprečnosti. Walter White (Bryan Cranston) ima svoja najboljša leta že za sabo. Nekoč perspektivni genij za kemijo zdaj predava ta predmet nezainteresirani mladini na povprečni ameriški srednji šoli in bogu krade dneve – dokler ne izve, da mu je teh ostalo le še zelo, zelo malo. Diagnoza raka ga napoti k drastičnemu preizpraševanju sebe in svojega mesta v svetu. Po letih dolgočasnega življenja v koži dobričine Walter ugotovi, da je vloga hudodelca razburljiva in zabavna – če si pameten, pa še donosna! Svoje vrhunsko znanje iz kemije se odloči uporabiti za nelegalno proizvodnjo (in prodajo) najčistjšega metamfetamina na trgu. Ob pomoči mladega asistenta, nekdanjega učenca Jessieja (Aaron Paul), se Walter prav zaradi svoje (začetniške) neiznajdljivosti v svetu kriminala zaplete v vrsto težav. A ne traja prav dolgo, da se znajde in ob tem v sebi začne odkrivati občutja, ki jih ni niti slutil. Všeč mu postane imidž zločinca in izvorna nuja (biti »slab«, da bi za družino delal »dobro«) se počasi pretvori v odvisniški fiks ...

Dobro s ščepcem zla

Površno gledano bi lahko rekli, da gre za še eno v nizu ilustracij starega izreka o poti v pekel, ki je tlakovana z dobrimi nameni. Od gledalca se namreč pričakuje precejšnja naivnost, ko spremlja Walterja Whita, še včeraj dobričino, zdaj pa začelnika v kriminalnem podzemlju, ki se spretno in gladko suče v poslu na podlagi svojega izvrstnega znanja kemije. Učinki Walterjevega delovanja na »mračni strani« sprožajo vedno daljnosežnejše posledice, ki se v koncentričnih krogih širijo po okoličini in posredno ali neposredno strežejo po življenju celi vrsti nedolžnih ljudi.

Ampak – kdo je sploh *popolnoma* nedolžen? Walter namreč ni edini, ki v sebi odkrije potencial premetenosti in zločinske zvitosti pri vijuganju okoli zakonskih in moralnih ovir na poti k želenemu cilju. Potrebna je le ustrezna spodbuda, poriv, kar lahko opazujemo na primer skozi transformacijo lika Walterjeve sprva dolgočasno korektno žene, ki v tretji in četrty sezoni nenadoma odkrije svoj izjemni mračni potencial. Zato to ni serija o peklju, ki izziva dobre namene. Če pogledamo globlje – ne preveč, saj se namig skriva že v naslovu – serija *Kriva pota* govori o prostovoljnem, zavestnem prehodu dobrih fantov med slabe in o fascinaciji nad tem. Njen antijunak ima za izhodišče t. i. normalnost: ni outsider, temveč je insider normalnosti, ki se iz pozicije popolne vklapljenosti v normalnost naglo obrne proti vsemu, vključno s starim, »dobrim« samim sabo. A če ta »anti« dimenzija s seboj prinese katarzo, očiščenje, to pomeni, da je njegovemu dotedanjemu konceptu dobrote manjkalo nekaj bistvenega. Ravno v tem se skriva poanta serije; ne sledi »običajnim« kriminalcem, varilcem droge in razpečevalcem, o katerih beremo v črni kroniki. Ne pripoveduje o ljudeh, ki zaradi socialnih in drugih dejavnikov v življenju nimajo drugih možnosti in kakršnih je



Kriva pota, sezona 4, epizoda 11

99 % malih kriminalcev. Glavni junaki te serije so »dobri fantje« iz običajnih družin, ki so zavestno obrnili hrbet »normalnemu« ameriškemu življenju srednjega razreda in uglajenim fasadom, pokošenim tratam, družinskim kosilom, bralnim značkam in drugim trofejam za pridne mravljice. To so dobri fantje, ki so se naveličali biti (le) dobri.

Kar vsekakor velja za Walterja Whita, ki mu pri redefiniranju kemoterapija služi kot izgovor, da si do golega obrije glavo in s to enostavno, a globoko simbolično gesto razkrije, da se pod površjem naivne dobričine skriva pravi *bad-ass*. Velja pa tudi za Jessieja Pinkmana, ki si glavo sicer obrije šele v četrti sezoni, po drastičnem preobratu v svojem življenju. Njegovo družino spoznamo le mimogrede, a dovolj dobro, da nam gre na bruhanje od njene prisiljene uglajenosti in normalnosti. Jessiejev mlajši brat je najboljši učenec v razredu in njegova soba se šibi pod težo različnih šolskih trofej. To pa ga niti najmanj ne ovira (nasprotno!), ko poskuša mimo staršev pretihotapiti džoint, saj se ve, da je Jessie črna ovca družine, na katero vedno pade krivda. Tok dogodkov v vsej svoji bizarnosti pripelje do tega, da Jessie kmalu zasluži dovolj denarja, da od

lastnih staršev odkupi družinsko hišo in jo pretvori v anarhistični skvot, popisan z grafiti in poln pijano zadetih brezdelnežev. Ta družina in dionizična orgija, ki jo izvedejo v nekdanji družinski hiši, predstavlja zrcalno sliko opevane uglajenosti in normalnosti, na katero se (vsaj teoretično) opira Amerika. Očitno je od družinske hiše do hiše pregrehe le majhen korak, kajti preveč dobrega brez kančka slabega je – nezdravo. Ali kot nam s hudičevskim nasmeškom pove Lars von Trier ob koncu vsake epizode miniserije *Kraljestvo* (Riget, 1994–1998): »Užijte svoje dobro z malo zla.« Torej današnji antijunak ni nobeno nasprotje junaku, temveč njegova popolnejša, nadgrajena verzija; to je junak, ki je prepoznal in sprejel klico zla v sebi.

Osrednji odnos v seriji je tisti med Walterjem in Jessiejem. Predpostavljamo lahko, da je bil Walter v njegovih letih odličnjak; Jessie je slab učenec. Walter je vedno pazil na svoj ugled in se držal pravil igre. Jessieja ne skrbi nič od tega, vseeno mu je tako za šolo kot za družino in »običajne« službe. Walterja mori noseča žena (in slutimo, da zaradi tega trpi tudi njegovo spolno življenje), Jessieja pa je prvič zagledal, ko je samo v spodnjicah lezel skozi okno dekleta, medtem ko so nje-

gove dilerske prijatelje lovili policisti. V tej sceni se začne začetek privlačnosti med nasprotji, za katera se kmalu izkaže, da si le niso tako navzkriž, kot je sprva kazalo.

Jessie kot »bad boy« (sicer dobrega srca) predstavlja vse tisto, kar si Walter nikoli ni privoščil biti in kar poskuša zdaj, na stara leta in s smrtno obsodbo za vratom, na hitro nadoknaditi. V nekem ganljivem in domiselnem trenutku, kakršnih je serija polna, pretepeni, komaj zavestni Walter nehote svojega dolgočasno dobrega in patetično nezavednega sina naslovi z Jessiejem. Kajti Jessie je njegov nadomestek, izgubljeni, neposlušni sin: za razliko od omladno skrbnega biološkega potomca, tako oropanega individualnosti, da celo nosi isto ime kot oče – Walter White Junior. Nobenega racionalnega razloga ni, da bi kemijski genij za svojega pomočnika izbral slabega dijaka, ki je poleg tega še svojeglav in problematičen. Walter in Jessie sta vzajemni zrcalni sliki in le taka interpretacija njun odnos tudi osmišlja.

Da junak postane antijunak, da naredi ključni korak na »drugo stran«, je potreben nekakšen sprožilec. V seriji *Kriva pota* se ta sprožilec imenuje poskrbeti za družino. »Preskrbljena družina« je pomembno

vodilo družbe, v kateri mora Walter šolsko plačo dopolnjevati s ponižujočim honorarnim delom v avtopralnici, in družbe, kjer huda bolezen ali poškodba pomenita tako visoke stroške zdravljenja, da vodijo človeka v dolžniško suženjstvo – ali pač v kriminal. Poleg tega Walter v zadevanju z adrenalinom in uživanju na toboganu peripetij s slabimi fanti odkrije svojo novo drogo. A v scenarijski perspektivi Gilligana je ta motivacija le delček sestavljanke. Walterjeve psihologije ne moremo zvesti na pičlarja, ki se na stare dni odloči postati falot.

K temu je treba dodati vsaj še učinek krize srednjih let in krizo identitete, povezano z njegovo moškostjo. A zahvaljujoč kriminalnemu zaslužku se Walter prvič počuti kot pravi moški: namesto da lošči tuje avtomobile, z rezultati lastnega uma in talenta končno skrbi za družino. Del Walterja sprejema, kar mu govori Gustavo, glavni zlikovec na čelu narko organizacije, za katero dela tudi Walter. Gus Walterju reče: *»Kaj počne moški, Walter? Moški preskrbuje. In to počne tudi takrat, ko tega nihče ne ceni, ko mu ni niti hvaležen niti ga nima zaradi tega kaj raje. Preprosto stisne zobe in počne prav to. Zato, ker je moški.«* In biti moški v tem smislu je lahko prav tako vrsta droge.

Med črnim in belim

Osnovna dinamika kasnejših sezon serije *Kriva pota* se vrti okoli Walterjevih poskusov manevriranja med dvema možnostma: na eni strani je neodgovoren, nezaupljiv, nepredvidljiv Jessie (to, kar bi Walter lahko postal, pa – na žalost? – ni), na drugi strani je Gale Boetticher, zelo talentiran »kuhar«, pičlar, tragikomični oboževalec kemije, vegetarijanstva, ZF in

karaoke (to, kar bi Walter lahko postal, pa – na srečo! – ni). Skratka, zadeve niso enostavne niti sestavljene na podlagi jasnih polaritet. In ravno to navdihnjeno ukvarjanje s »sivo cono« med dobrimi in zlimi serijo ločuje od drugih. Walterjevo ženo Skyler definira materinstvo: v prvih dveh sezonah je določena s svojo nosečnostjo in skrbjo za odraslega sina (na berglah) in tudi za svojega ne-čisto-odraslega moža, v kasnejših delih pa se zavestno vplete v pranje denarja in druge nečedne posle. Njena sestra, na videz poslušna gospodinja v senci svojega moža, je pravzaprav kleptomanka. Šef Walterjeve žene, na prvi pogled dobrodušen, skrben in fin gospod, se izkaže za finančnega in čustvenega prevaranta brez hrbtenice. Gus, zločinski veleum, deluje izza krinke verige restavracij s hitro hrano in je celo sponzor policije, a tudi njegova uglajenost in zadržanost sta le skrbno zgrajena krinka. Mike, Gusov morilec brez milosti, v kasnejših delih pokaže svoj človeški obraz (in srce). In tako naprej. Vzorec je isti: za krinko dobrega se skriva potencial za slabo – in obratno.

A v središču pozornosti vseskozi ostaja Walter White, ki v preobrazbi tako uživa, da se niti za ceno svojega zakona ni pripravljen odreči svoji »novi poti«, vedno manj povezani z denarjem in vedno bolj z (zapoznelim) odkrivanjem samega sebe. Povod za to se zdi splet dejavnikov: kriza srednjih let, svetovna gospodarska kriza, morda celo Cronenbergov koncept »kreativnega tumorja« (podobno kot v *Zalegi* [The Brood, 1979]), saj pojav raka Walterja skoraj dobesedno pretvori v mutanta vsega, kar je bil dotlej, in odkriva nove, neslutene potenciale. Seveda je telesna sprememba le prispodoba za večplastno moralno zgodbo, kjer glavni junak zbujata simpatije občinstva, ki pa so s potekom

serije vedno bolj postavljene na preizkušnjo, saj Walter po von Trierjevem receptu k dobremu meša vedno več slabega in se na koncu nevarno približa slabim fantom, od katerih se je sprva distanciral. Skozi serijo se od antijunaka vedno bolj odmika in postaja podoben klasičnemu hudodelcu, s tem pa se spreminja tudi odnos publike, ki je svoje simpatije investirala v junaka, ki se vede vedno manj junaško ...

Hudičevsko ambivalentni čar Walterjevega potovanja predstavljajo njegove vse bolj drastične odločitve in moralno dvomljiva (ne)dejanja v domeni življenja in smrti, ki delajo iz njega enega najbolj fascinantnih antijunakov v sodobni popkulturi. Čeprav je s sijajnimi razpleti vsaka taka situacija prikazana, da gledalec razume Walterjevo motivacijo, se zastavlja vprašanje, ali razumeti pomeni tudi oprostiti. Ali zares obstaja odpustek za antijunaka, ki uporablja iste ali še bolj zvite strategije od zlikovcev?

Vrhunec (ali dno) Walterjevega poha-da na mračno stran nam prinaša konec zadnjega dela četrte sezone, in sicer v trenutku, ko se zdi, da je vse že povedano in storjeno. V sijajnem preobratu zadnjih sekund retrospektivno odkrijemo, da pravzaprav ni nikakršnega preobrata, temveč da smo 46 napetih in duhovitih epizod preživeli s človekom, ki ga šele začnemo spoznavati. Njegovo finalno so-čenje s kaljo zla v sebi v prihajajoči, peti sezoni bo pokazalo, ali bo g. Beli upravičil svoje ime ali pa se bo dokončno potopil v črnino.

Prvo od šestnajstih epizod pete, zaključne sezone serije *Kriva pota* naj bi bilo moč videti že sredi letošnjega leta.



Kriva pota, sezona 2, epizoda 11

Združenje filmskih snemalcev predstavlja

Ven Jemeršič



Me Myself and I



Snake woman

Fotografija je bila – poleg glasbe – pomemben del umetniškega izražanja v moji družini. Medtem ko so drugi v teh časih fotoaparati koristili zgolj na rojstnih dnevih in pogrebih, se je pri nas vsakodnevno izražalo skozi fotografijo.

Fotografski gen sem dobil od očeta Nenada. Škoda, da nisem dobil gen modela od moje matere Magdalene, ki je nenehno pozirala njegovi kameri. Raziskoval je objektivne, izvorne svetlobe, različne situacije, v katere je postavil subjekt ... Za filtre je koristil marsikaj, tudi mamine nogavice. Moje prve fotografije so bile nekakšne instalacije. S prijateljem Vidom sva uprizarjala zgodovinske dogodke s humorno noto in jih poskušala ujeti na film. Ko sem

pokazal zanimanje za fotografijo, so mi starši kupili povečevalnik Magnifax, ki je tedaj pri nas predstavljal tehnološki presežek. Lift je takoj padel na drugo mesto. Kar nekaj časa sem potreboval, da sem razvil prvo uspešno fotografijo, ki me je takoj prevzela. Z Vidom sva začela eksperimentirati tudi s fotografijo ob svečah. Skoraj sva zažgala zavese in stanovanje. Takrat sem dobil zaslužno klopoto in tovrstnih pirotehničnih reči nisva več počela.

V domačiji je bila tudi filmska kamera Super 8, s katero je oče zabeležil vso našo mladost in s katero smo z Vidom in Markom posneli tudi svoj filmski prvenec *Frič*, ki sem ga po dolgih letih uporabil v videospotu skupine Bast. V srednji šoli sem se zaljubil



Friends



Elvis has left the building



The thinker



First person shooter

v starejšo fotografinjo, ki me je naučila vsega, česar še nisem znal. V meni je prebudila nekaj neustavljivega. Prav tako me je naučila potrpežljivosti in pedantnosti pri obdelavi fotografij. Jasno mi je bilo, da bom v življenju režiral. Zato sem se odločil za študij filmske fotografije, saj sem se hotel naučiti nekaj, česar nisem povsem obvladal. Po nešteto glasbenih spotih in oglasih ter osmih celovečercih tega še vedno ne obvladam. Nenehna želja, da fotografijo narediš tehnično in vsebinsko boljše, je tisto čudovito v našem poklicu.

Poskušam se izogniti trendu polnjenja spominske kartice s tisočimi fotografijami dnevno. Ti posnetki nato romajo v kakšno mapo,

kjer jih nimamo časa pregledati in izbrati kakovostno fotografijo. Kmalu gredo v pozabo.

Trenutno je ob meni Fuji X100, s katerim fotografiram zgolj monokromatsko. Všeč mi je tudi, da ima samo en objektiv. Tako sem nenehno primoran sodelovati v iskanju pravega kota in razdalje. Sem bolj pristaš tega, da se z motivom srečam naključno. Ko ga opazim, ga ne izpustim. Ujamem ga za večno.

Naš Amarcord te uboge Zemlje

In memoriam
Tonino Guerra
(1920-2012)

Jože Dolmark

Z 92 LETI JE ODŠEL VELIKI UMETNIK, NAREČNI PESNIK EMILIJE-ROMANJE, SCENARIST VELIKIH REŽISERJEV OD ANTONIONIJA DO TARKOVskega. ČLOVEK Z OSKARJEM ZA FELLINIJEV AMARCORD (1973), RENESANČNO IZOBRAŽENI ERUDIT IN PREPROSTI KMET IZ APENINSKIH HRIBOV.

»Mi je všeč, kadar dežuje in kadar se megla posede čez hudournik, ki teče kje dol v dolino. Imam občutek, da živim s seboj.« Tonino Guerra je imel glas in oči starodavnih pripovedovalcev. Znal je na mnoge načine pričarati zgodbe, preko poezije in filma, zlasti pa se je znal s svojim čarobnim glasom izgubljeni v labirintih besed, ko je sedel v gostilni v Sant'Arcangelu s prijatelji, kot je bil Fellini, ki ga je klical Fefe, in s katerim sta bila iz istih krajev in vzdušij. Posejal je v sobi z razgledom na svet tam doli, koder se je vijugala ovinkasta cesta skozi zapuščene vasi, drevesa in srednjeveške razvaline, vse do izliva rečice Marecchia v morje 40 kilometrov nižje v bližini Fellinijevega Riminija. Posejal je na svojem rdečem divanu v spremstvu mačk in sanjaril o mnogih rečeh: »Stalno se sprašujem, kje hudiča se skriva orkester, ki pozibava to mojo igro globokega spokoja, ko se počutim kakor japonski duhovniki, ki se sklanjajo nad odpadlimi rožami in jih zatem odidejo zakopat.« Po mnogih pesniških knjigah in stoterici scenarijev je prišel čas, ko je sceno z rožami opravil sam.

Sin preprostih in revnih staršev se je rodil med belimi prašnimi cestami in pod nebom vedno hitečih oblakov v hiši, ker se je malo govorilo ob vsakodnevnih mukah preživetja. Navkljub tegobam ga starši pošljejo na študij v bližnji Urbino, kjer ga nekega avgustovskega dne leta 1944 zasačijo s partizanskimi letaki v žepih in pošljejo v Nemčijo v koncentracijsko taborišče Troisdorf. Tam prične s pisanjem poezije v dialektu, ki jo po njegovi vrnitvi leta 1946 Carlo Bo zbere v zbirko z naslovom *I scarabocc*. Leta 1952 mu Elio Vittorini pri priznani torinski založbi Einaudi objavi poetični roman *Zgodba o srečnežu*. Guerra v teh letih spretno meša dnevniške zapise s kratko poetično prozo. Pesniške zbirke,

ki sledijo (*I bu, Med*), so nedvomno male lirske mojstrovine občutljivega človeka o podeželsko urbanih ambientih, kjer se mešajo načini knjižnega govora in narečja v očarljive slike izkustev o preprostih in hudih vojnih časih, o spominih na predvojno otroštvo in prvih vtisih povojne Italije. Tradicija podeželja, nagle spremembe v letih obnove, bridkost izseljevanja na industrijski sever in hitrost preoblikovanja nekega ne tako davnega sveta se prefinjeno kažejo in izgovarjajo v verzih iz teh let. Ta poetika bo pustila vidno sled tudi kasneje, v Guerrovih scenarijih.

Guerra je z enako vnemo govoril o preteklosti in o bodočnosti, a je bil tudi izreden opazovalec vsakdanjega življenjskega trenutka. Svoje filmske besede je znal ponesti daleč, pa vendarle je bila njegova ideja filma zelo preprosta: »*E sempre un viaggio dentro l'uomo*.«⁸⁸ V petdesetih letih filmskih popotovanj je postoril na milijone kilometrov v spoštljivi družbi režiserjev Antonionija, De Sice, Monicellija, Petrija, Rosija, Tarkovskega, Angelopoulova in seveda Fellinija. S slednjim do vrha z *Amarcordom*, večno himno spominu, iluziji, sanjam, kjer se v vsakem trenutku prepletata otroški pogled in odrasla človeška avantura.

V Rimu se znajde leta 1953 z generacijo podobnih mladeničev iz province, pisateljev, režiserjev, producentov, kritikov in igralcev, ki bodo skušali svoja raznovrstna življenjska izkustva vplesti v čarobno škatico studiev Cinecitta v posodobljeni formi novonastajajoče *commedia all'italiana*, ki je svojo avtentičnost in prepričljivost črpala iz pojenjajoče velike lekcije povojnega neorealizma. Guerra prične sodelovati z novimi režiserji v sintoniji in s svojo znano asonančno poetiko. Tako ga pred

Fellinijem pritegne soustvarjanje tišin in prostorov modernističnega Antonionija, znajde se z opustelimi prostori ljubezni in njenih posledičnih nevroz, z obrazi zaustavljenih oči Monice Vitti, s pretresi občutljivih teles porajajočega se eksistencializma. Na začetku 60. let tako napiše *Avanturo* (*L'avventura*, 1960), *Mrk* (*L'eclisse*, 1962), *Rdečo puščavo* (*Il deserto rosso*, 1964) in sodeluje pri *Povečavi* (*Blowup*, 1966), *Koti Zabriske* (*Zabriske Point*, 1970) in *Poklicu – reporter* (*Professione: reporter*, 1975). Njegove so nepozabne scene igre tenisa brez žogice in zaključna eksplozija vile kot simbola potrošništva ob monumentalnih zvokih Pink Floydov. Njunjo tesno sodelovanje pa ga ne ovira pri sodelovanju z drugimi, z Eliom Petrijem (*Morilec* [*L'assassino*, 1961], *Šteti dnevi* [*I giorni contati*, 1962]) in s Francescom Rosijem (*Ljudje proti* [*Uomini contro*, 1970], *Primer Mattei* [*Il caso Mattei*, 1972], *Izvrstna trupla* [*Cadaveri eccellenti*, 1976], *Kristus se je ustavljal v Eboliju* [*Cristo si è fermato a Eboli*, 1979], *Trije bratje* [*Tre fratelli*, 1981]).

Končno ga na začetku 70. let k sodelovanju povabi stari prijatelj Fellini. Dotlej Guerra živi precej odmaknjeno življenje daleč od vrveža Vie Veneto in njenega sladkega življenja pod mondenimi terasami in tako bo tudi kasneje, ko se bo umaknil med svoje hribe. Ohranil je svojo malce cinično držo do teh stvari kakor prijatelj Ennio Flaiano in rigorozni Sergio Amidei, prvovrstni scenaristični figuri teh rimskih let, morebiti tudi zatogadelj, ker je ostal zvest svojim kmečkim in provincijskim idealom, kar se bo tako maestralno pokazalo zlasti v remek delu *Amarcord*, čudovitem traktatu o italijanski antropologiji. Skupaj bosta napisala še prelepe *In ladja gre* (*E la nave va*, 1983), *Ginger in Fred* (*Ginger e Fred*, 1986). Tonino je sodeloval tudi pri *Vaji orkestra* (*Prova d'orchestra*, 1978) ter *Casanovi* (1976). Kasneje dela z bratoma Taviani (*Noč svetega Lovrenca* [*Le notte di San Lorenzo*, 1982], *Kaos* [1984]) ter Monicelijem (*Dragi Michele* [*Caro Michele*, 1976]) in Bellocchijem (*Henrik IV* [*Enrico IV*, 1984]), Tornatorejem (*Vsi so v redu* [*Stanno tutti bene*, 1990]) in De Seto (*Povabljeni* [*L'invitata*, 1969]), dokler ne pride še Tarkovski (*Nostalgijska* [*Nostalghia*, 1983]) in končno Theo Angelopoulos, s katerim magistralno sodelujeta pri številnih filmih.



Povečava

Nikoli ni izdal svojih idej o čudovitih grihah Romanje, vizije poetsko obarvanega sveta, sposobnosti v prepletanju fantastičnega in verističnega, obrazov in njihovih maskot znotraj spominov, krvavega humorja, prežetega z bogastvom ljudskega izražanja, modrosti o prenekateri potankosti neusmiljenega pretoka zgodovinskega časa in drobnih čutnosti, vpletenih v ta neusmiljeno izginjajoči soj dni in noči. Vsak od teh eminentnih režiserjev je neusmiljeno kopal po njegovih spominih in domišljiji in izsrkal tisto, kar je potreboval za ustvarjanje tudi svojih enkratnih podob. Vedeli so, da je Guerra neusahljiv izvir tihih skrivnosti sveta. Ko so prav Antonionija vprašali, kako zaboga on, ki je tako ranljiv, prenaša Toninovo pesniško vizijo sveta, jim je odgovoril: »Tonino je po rasti majhen človek, ki misli na veliko, in kadar koli se zjezi, je to jeza tistega, ki ustvarja, in je prav, da včasih znori. To je vitalno pri vsakem pristnem ustvarjalnem sodelovanju.«

Sam Guerra je ob neki priliki nadebudnim scenaristom rekel nekaj jasnega. Kino se vedno izgrajuje zlasti in predvsem s filozofskim smislom, če je zraven še nekaj



Rdeča puščava

pesniškega izjavljanja, je to zelo blizu filmskemu scenariju. Ko se pišejo zgodbe, se vedno trči ob velike filozofske dileme biti in bivanja. Bolj smo soočeni s temi vprašanji, lažje poiščemo pripoved. »Če bi moral te stvari poučevati, ne bi rekel mnogo reči. Morda bi pred slušatelje prinesel dve buteljki in rekel: daj mi dušo teh dveh steklenic. To je kakor duša z ognjem prižganega drevesa.« Precej poezije je v tej misli in precej humorne fenomenologije.

O Theu, ki je tragično odšel kak mesec pred njim, pa je zapisal: »Nihče ne more pobegniti pred tistim, kar za vedno nosi v svojem spominu. Pri Angelopoulosu se zdi, da pripoveduje oddaljene zgodbe, a so v resnici zelo današnje in blizu njegovi osamljenosti, topli osamljenosti njegovih protagonistov in njihovih večnih potovanj.«

Nekaj dni pred Toninovo smrtjo je pri založbi Bompiani izšla knjiga pesniških utrinkov z naslovom Prah sonca, ki aludira na zadnji Angelopoulosov film *Prah časa* (l skoni tou hronou, 2008) in je velikemu Grku tudi posvečena. Drobne pesniške skice, ponujene ideje, ki naj bi jih v bližnji



Jokajoča livada

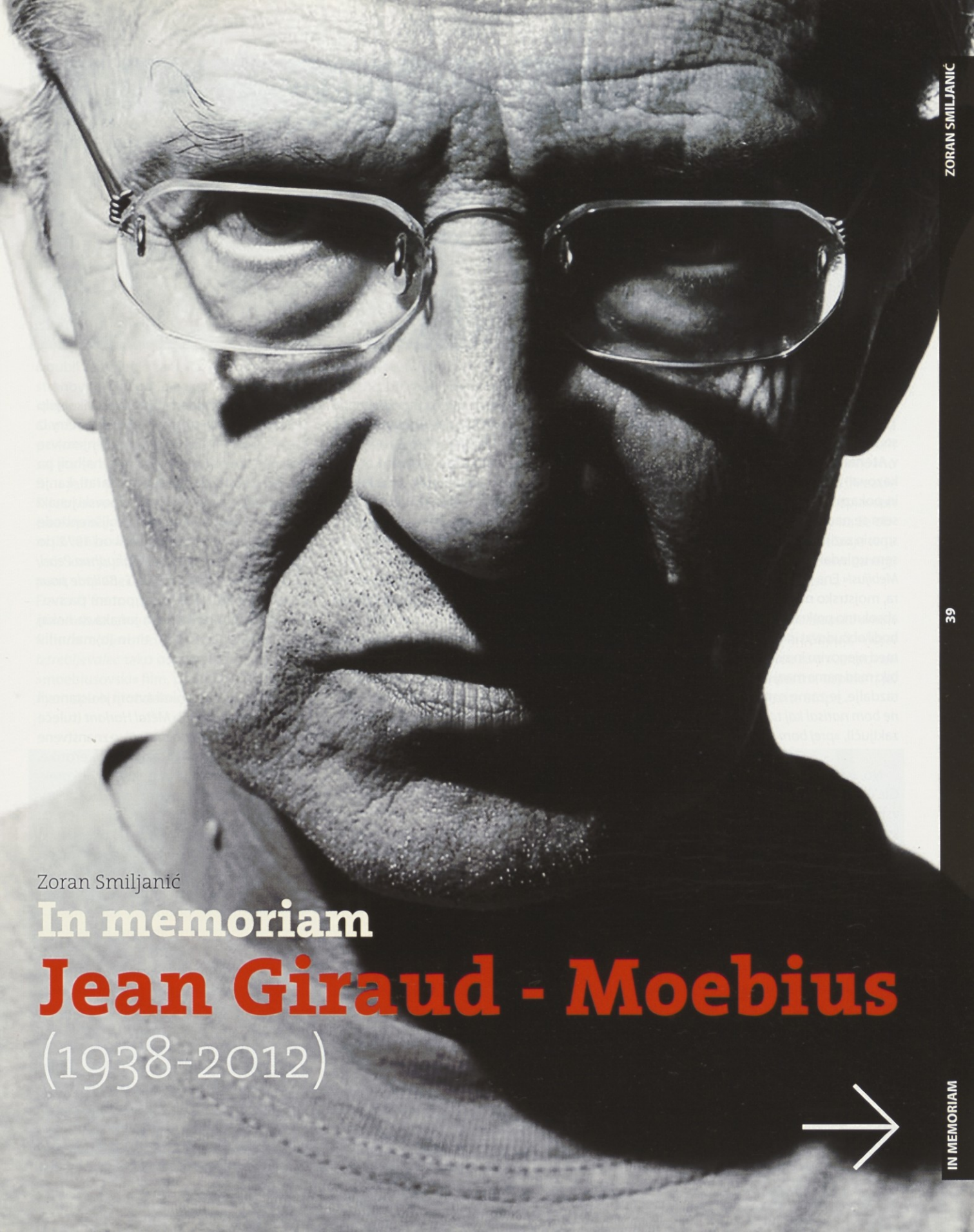
prihodnosti nekdo dokončal, kakor se to v Neaplju počne s kavo: vzame se eno, a se plačata dve, druga za nekoga, ki bo še prišel. Misli ljubezni do življenja, matere Narave, do vrto in Zemlje, do stoletnih dreves, krajine in do vsega tistega, česar ne smemo zapustiti vnemar, ker potem gre tudi lepota. Optimizem in nežna skrb, da z našim videnjem ohranimo svet podeželja in njegovih preprostih kmetov. Tonino bi rekel, da moramo spet priti do moči življenja, ki so jo oni posedovali.

Ko se je 1945 vračal domov, sta se mu zgodili dve stvari: »Zadovoljen, prav zadovoljen sem bil velikokrat v svojem življenju. Mogoče najbolj, ko so me osvobodili iz nacističnega lagerja. Gledal sem pozibavajočega se metulja brez želje, da bi ga pojedel. Potem sem se vrnil na rojstno dvorišče in oče me je objel ter povprašal, če sem kaj jedel. Rekel nisem ničesar, niti on. Samo obrnil se je in šel garat na polje za hišo.«

Velike reči niso jasne takoj, jasne postanejo kasneje.



Amarkord



Zoran Smiljanic

In memoriam

Jean Giraud - Moebius

(1938-2012)





Moebiusu sem se najbolj približal leta 1999, ko sem še z nekaj slovenskimi striparji sodeloval na nekem stripovskem festivalu v Atenah. Naši grški gostitelji so nam razkazovali ambiciozno zastavljeno razstavo in pokazali, kam so obesili naše stripe. Ozrl sem se naokoli, da bi videl, v kakšni družbi smo, in zazijal od presenečenja. Nedaleč stran sem ugledal original svojega idola: »O, fak, Mebijus!« Ena sama slika A3-formata, tempera, mojstrsko narisana, prelepo pobarvana, absolutno prekrasna. Vse dni festivala sem jo hodil občudovat in samovšečno meril razdaljo med njegovim in svojim izdelkom. Čeprav je bilo med nama manj kot deset metrov zračne razdalje, je zame ostal nedosegljiv. »Nikoli ne bom narisal kaj takega,« sem poparjeno zaključil, »prej bom umrl.«

No, še prej je umrl on. Jean Giraud ali Gir. ali Moebius je bil zame največji stripovski avtor na svetu, ever. Brez debate, brez konkurence, brez dileme. Ker sem njegove stripe očarano spremljal že od zgodnjega otroštva in se na veliko zgledoval po njem (na osnovnošolskih risbah sem se podpisoval kot Zor.), mi ne zamerite, če bo tole slovo bolj pristrane in cmerave sorte.

Kaj torej naredi najboljšega striparja na svetu? Najprej vrhunski grafizem in artizem: Giraud je suvereno obvladal risbo, z naravnost nesramno lahkotnostjo je ustvarjal osupljivo kompleksne svetove, bodisi da gre za Divji zahod, futuristične megapolise ali domišljajske pokrajine, vključno z najbolj neverjetnimi stroji, arhitekturnimi čudesi in organskimi kreaturami – bil je neustrašen raziskovalec kot njegov major Grubert v kulturnem stripu *Le Garage Hermétique*, ki se

je pogumno podal tja, kamor človeška noga še ni stopila – bodisi da gre za geografske ali duhovne horizonte. Bil je silno raznorodni avtor: briljiral je tako v žanrovskem kot tudi v inovativnem, eksperimentalnem, alternativnem stripu, potapljal se je v vzporedne svetove, raziskoval sanje, vrtal v podzavest, brskal po ezoteriki in neusmiljeno razgaljal samega sebe (ja, tudi lastnega tiča je večkrat narisal). Rdeča nit njegovega ustvarjanja je mehiška puščava, v kateri se je kot mladenič izgubil in v njej doživel »globoko duhovno iniciacijo in preobrazbo«. In, na koncu koncev, bil je genialen scenarist, režiser in pripovedovalec, ki ni samo razumel jezik stripovskega (pa tudi filmskega) medija in ga s pridom uporabljal, pač pa ga je tudi revolucioniral. In to večkrat.

Giraud je začel leta 1961 kot vajenec strip avtorja Jijéa (vestern serial *Jerry Spring*), a je učitelja kmalu prerasel s serialom *Poročnik Blueberry* (1962), ki ga je s premori risal do leta 2005 (narisal je 29 albumov, naslov zadnje epizode je *Dust*). Na začetku je bil *Blueberry* dokaj konfeksijski vestern s tipičnim junakom (ukrojenim po igralcu Jean-Paulu Belmondu), potem pa si je Giraud v kinu ogledal prvi del Leonejeve trilogije *Za prgišče dolarjev* (Per un pugno di dollari, 1964) ... in doživel kulturni šok. Ali kot se je sam izpovedal: »Bilo je grozno in čudovito hkrati. Tako me je prizadelo, da en teden nisem mogel ne jesti ne spati. Mislil sem, da nikoli ne bom dosegel česa podobnega.« Pa se je zmotil: v prihodnjih letih se je *Blueberry* začel spremenjati tako na zunaj kot znotraj: postal je razcapan, umazan in neobrit, pa tudi ciničen, uporniški in zagrenjen, spremenili so se tudi stil, risba in način pripovedovanja. Kot

najstnik sem začudeno opazoval, kako strip postaja vse bolj mračen, kako *Blueberry* iz junaka postaja žrtev, kako so na njem vse bolj opazne psihološke travme, najbolj pa me je šokiralo, da se je začel starati, kar je bilo doslej nepredstavljivo: stripovski junaki se vendar nikoli ne starajo! Najboljše epizode *Blueberry* je Giraud ustvaril od 1972 do 1975 (vrhunec so albumi *Chihuahua Pearl*, *L'homme qui valait 500 000 \$*, *Ballade pour un cerceuil* in *Angel Face*), potem pa svojega najbolj popularnega junaka za nekaj let postavil na stranski tir in jo mahnil v popolnoma novo smer.

Z nekaj ambicioznimi avtorji je ustanovil prelomno strip revijo *Métal Hurlant* (tuleče železo), spektakularno mešanico znanstvene fantastike, epskih fantazij, drzne erotike, eksplicitnega nasilja in politično nekorektnega humorja. Kri, sperma in provokacija v inovativnem grafičnem izrazu. Tako se je rodil Giraudov alter ego Moebius, ki predstavlja Giraudovo nezavedno, njegovo mračno in razuzdano plat. Ali povedano drugače, Moebius je zadeti Giraud. Avtor je v tem obdobju namreč pogosto eksperimentiral s halucinogenimi drogami, izkušnje pa dokumentiral v odbitih, divjih in drznih stripih: »Ko sem v Moebiusovi koži, skušam ubežati svojemu egu. Ustvarjam kot v transu.« V drugi polovici 70. let so nastale klasike, kot so *Arzach* (strip brez besed in zvokov, kjer junak potuje na hrbtu belega pterodaktila), (Ali je človek dober?, serija bizarnih krakih zgodb), *Les Yeux du Chat* (Oči mačke, pripovedno inovativni strip celostranskih risb), *Le Bandard fou* (junak, ki ima ves čas orjaško erekcijo, išče potešitev) in že omenjeni *Le Garage Hermétique* (Hermetična garaža, tako

dobra, da je morala izhajati po kapljicah od leta 1976 do 1980). Ti stripi so ga pripeljali do filma.

V zgodnjih 70. letih se je seznanil z režiserjem Alejandrom Jodorowskim (*Fando y Lis*, *El Topo*, *Holy Mountain*), ki je nameraval posneti ambiciozno ZF-ekstravaganco *Dune* (v glavni vlogi naj bi igral Mick Jagger, glasbo pa bi prispevali Pink Floyd). Giraud je z veseljem sprejel vabilo k sodelovanju in se zavzeto lotil dela: narisal je na stotine *story-boardov*, vizualnih rešitev in konceptualnih risb, potem pa je treščila katastrofa: projekt je padel v vodo, saj je financier preprosto izgubil zanimanje zanj. Razočaranje je bilo strahovito. Giraud je nekaj neizkoriščenih idej iz *Dune* nekaj let pozneje uporabil v *Osmem potniku* (Alien, 1979, Ridley Scott), pri katerem pa je sodeloval le kratek čas, saj sta se z režiserjem grdo sprla. En sam film je bil premajhen za dva velika ega. Kljub vsemu so njegovi vizualni koncepti (skafandri in astronavske obleke) preživeli in jih lahko vidimo v končnem izdelku. Še več, Scott je priznal, da je Moebiusov cyberpunk strip *The Long Tomorrow* (po scenariju Dana O'Bannona, koscenarista *Osmega potnika*) vizualno navdihnil njegov naslednji film *Iztrebljevalec* (Blade Runner, 1982). *Iztrebljevalec* tako ostaja vizualno najbolj »moebiusovski« film, pa čeprav Moebius v njem sploh ni sodeloval. Sodeloval pa je v

filmih *Imperij vrača udarec* (The Empire Strikes Back, 1980, Irvin Kershner), *TRON* (1982, Steven Lisberger), *Willow* (1988, Ron Howard), *Brezno* (The Abyss, 1989, James Cameron) in *Peti element* (The Fifth Element, 1997, Luc Besson), če omenimo le najbolj štrleče. Giraud in Jodorowsky sta Bessona pozneje tožila zaradi plagijata (osnovni koncept filma naj bi sunil iz njunega stripa *L'Incal*), a sta tožbo izgubila, ker je Moebius formalno sodeloval v filmu.

Moebius je pogosto sodeloval z Jodorowskim, ki je oscenaril kup njegovih stripov (serial *L'Incal* in *Le Cœur couronné*). Zanimiv eksperiment si je privoščil v stripu *Le Monde d'Edena*, pri katerem je prenehal piti, kaditi in jesti meso, da bi »se očistil in dosegel sklad z naravo«, kar mu je po svoje tudi uspelo, saj je flora v tem stripu res nekaj posebnega. Giraud je sodeloval tudi s Federicom Fellinijem (ki ga je primerjal z Gustavom Doréjem) in z legendarnim urednikom Marvel Comics Stanom Leejem (s katerim sta ustvarila butični superherojski strip *Silver Surfer*).

Po Giraudovih stripih iz *Métal Hurlanta* so posneli del animiranega filma *Heavy Metal* (1981, Gerald Potterton, segment Taarna), ki danes deluje precej zastarelo, po stripu *Blueberry* pa francoski istoimenski vestern (2004, Jan Kounen), ki se zelo ohlapno nasljanja na strip, zato so ga številni oboževalci

stripa bučno skritizirali. Hja, glede na to, da se na veliko ubada s šamanizmom in z nezavednim, bolj sodi v Moebiusov kot pa Giraudov opus.

Giraud je nastopil je tudi v številnih dokumentarjih, eden najatraktivnejših je *La Constellation Jodorowsky* (1994, Louis Mouchet), kjer razlaga delo na strmoglavljenem projektu *Dune* in kot Mouchetov »oče« sodeluje v fascinantni psiho-geneološki seansi, ki jo je postavil guru Jodorowsky. V sezoni 2010/11 je francoski Cartierjev sklad za sodobno umetnost postavil veliko in odmevno retrospektivo njegovih del, ki je že predstavljala svojevrstno slovo od velikega stripovskega maga.

V zadnjih letih življenja se je ukvarjal z idejo, da bi vse svoje stripe povezal v celovit Moebiusovski univerzum, zato je ponovno »oživel« nekatere like iz preteklosti (Arzach, Major Grubert ...) in jih risal v novih epizodah ali ilustracijah, ki bi se navezovale na že obstoječe in jih povezale. Za dokončanje tega originalnega in tudi nekoliko pretencioznega načrta pa mu je zmanjkalo časa ...

»Kot mladenič sem imel velikanske ambicije,« je nekoč povedal Jean Giraud, »hotel sem pretresti in šokirati vse živo v stripovski industriji.« Brez skrbi, maestro, uspelo ti je. In hvala ti za tvoje čudovite stripe.



Jean Giraud na razstavi Moebius: Transe-forme, Pariz 2011, foto: Olivier Ouadah

V iskanju prvega glasbenega videospota

Matic Majcen



Alice Guy-Blaché

Kateri je bil prvi glasbeni videospot v zgodovini? Interpretacije se razlikujejo, učbeniško zakoličene resnice pa od nikoder. *Subterranean Homesick Blues* (1967) Boba Dylana, *Bohemian Rhapsody* (1975) skupine Queen in *Video Killed the Radio Star* (1979) skupine Buggles so največkrat omenjeni kandidati za to lovoriko, pa vendar enotnega mnenja ni in ni.

Razlog, zakaj je glede tega toliko različnih interpretacij, leži v raznolikih definicijah tega, kaj sploh pojmuje pod oznako glasbenega videospota. Ključno razlikovanje se zgodi na točki, ko se moramo odločiti, katero izmed njegovih razsežnosti imamo v mislih. Denimo, sama beseda videospot se lahko najprej nanaša na njegovo **tehnično** razsežnost, na elektronsko zajemanje slike in zvoka na video trak, kar je izum, ki izvira iz začetka 50. let in je svojo množično ekspanzijo doživel v 70. in 80. letih minulega stoletja. Nadalje imamo lahko v mislih tudi njegovo **promocijsko** razsežnost, da gre za kratek glasbeni film, nastal izključno z namenom, da promovira glasbo. In kot zadnje lahko s tem izrazom ciljamo na razsežnost same **filmske forme**, ki naj-

bolj pritiče filmskim zgodovinarjem in pravi, da gre za vsak film, ki v trajanju glasbene podlage uprizori serijo gibljivih podob in si tak izraz tudi privzame za normo.

Iskanje prvega glasbenega videa, če kaj takega sploh obstaja, je zato sila večplastno in dvomljivo početje. V vsakem primeru lahko pa že takoj odpišemo *Video Killed the Radio Star* skupine Buggles in režiserja Russella Mulcahya, ki v to debato pomotoma zaide zgolj zaradi tega, ker je to bil prvi videospot, ki so ga 1. avgusta 1981 predvajali na takrat novoustanovljenem MTV-ju. MTV nikakor ni iznašel forme glasbenega videa v nobeni izmed njegovih definicij, je pa v naslednjih letih iz njega naredil svetovno prepoznaven fenomen. Glasbene videospote so snemali že mnogo prej in so že v 70. letih tudi dosegali relativno široko prepoznavnost, v spomin na primer zlahka priključimo videospote skupine ABBA (ki jih je posnel kasnejši cineast Lasse Hallström) pa spote Davida Bowieja (*Space Oddity*, 1972; *Life on Mars?*, 1973; *Heroes*, 1977) ter skupine Queen.

Prav njihov video za *Bohemian Rhapsody* (1975) angleškega režiserja Brucea Gowersa so ob razmahu oddaj o tej skupini ob smrti Freddieja Mercuryja leta 1991 razglasili za prvi videospot v sodobnem pomenu besede. Pogosto navedeni argumenti so trije: prvič, da je bil to prvi videospot, posnet na dejanski video trak, drugič, da je bil to prvi videospot, ki so ga britanske TV-postaje vrtele z namenom promocije nekega glasbenega singla, s čimer naj bi se začela doba glasbenih videospotov, in tretjič, da je to bil prvi videospot, ki se je naslanjal na izrazito vizualne namesto izvedbene elemente. Kljub morebitni teži argumentov bi ta video le stežka označili za prvega, kvečjemu prelomnega, in četudi temu izdelku priznamo vse naštetе zasluge, le stežka odmislimo bogato dogajanje pred njim, zato nam *Bohemian Rhapsody* bolj priča o razvoju videospotovskih izraznih potencialov ter njegovih žanrov kot pa o njegovem ontološkem nastanku.

Le stežka namreč odmislimo bum z druge polovice 60. let, ko je na primer skupina The Beatles s švedskim režiserjem Petrom Goldmanom posnela dva ravno tako vplivna videospota, narativni *Penny Lane* (1967) in malce bolj nadrealistični *Strawberry Fields Forever* (1967), medtem ko so Dylanov *Subterranean Homesick Blues* (1967) iz Pennebakerjevega filma *Ne glej nazaj* (Dont look back, 1967) prav tako uporabili kot promocijski film. Še več, tudi to ne pomeni, da so ti izdelki prvi – morda so res bili prvi izrazito zaokroženi promocijski filmi s svojim lastnim zaokroženim konceptom, česar poprej v popularni glasbi morda ni bilo, vendar pa je glasbeni video v svoji najosnovnejši obliki vseeno obstajal. V mislih imamo predvsem posnete studijske izvedbe televizijskih nastopov glasbenikov, ki tvorijo tisto pravo osnovo za to, da so se videospoti lahko razvili v promocijskem smislu, kot ga poznamo danes. Izvor prvega glasbenega videa in njegov postopen razvoj bi v skladu s tem iskali v začetkih televizijskega medija v ZDA in v prvih varietejskih zabavnih oddajah, kakršen je bil *The Ed Sullivan Show* z začetkom predvajanja že zgodnjega leta 1948.

Georges Bermann, ustanovitelj in direktor londonskega podjetja Partizan, enega najpomembnejših produkcijskih podjetij za glasbeni video, v skladu z napisanim vznik glasbenega videa razlaga takole: »Glasbeni video se je pravzaprav začel tako, da so glasbene založbe ugotovile, da svojih glasbenih izvajalcev ne morejo nenehno pošiljati po svetu, da bi oglaševali svojo glasbo. To ni bilo več možno, ker je bilo vedno več TV-postaj. Založbe so zato začele potvarjati glasbenikovo prisotnost. Ko so pokazali glasbeni video, so rekli: 'In danes vam predstavljamo Rolling Stones!' in se pretvarjali, da so resnično na odru, a so v resnici predvajali zgolj posnetek.«¹ Če bi torej tukaj poskušali locirati samo en revolucionarno prelomni izdelek, bi bili neuspešni, ker je v vsakem primeru šlo za postopen in sistemski razvoj, propagiran s strani takratnih televizijskih studiev in glasbenih založb.

A zadevo lahko tudi s tega vidika povlečemo še malce dlje nazaj. Tudi pred ekspanzijo televizijskega medija je že med letoma 1940 in 1947 glasbeni video našel svoj izraz, namreč v vizualnih jukeboxih znamke Panoram, kjer so vrteli videospote, imenovane

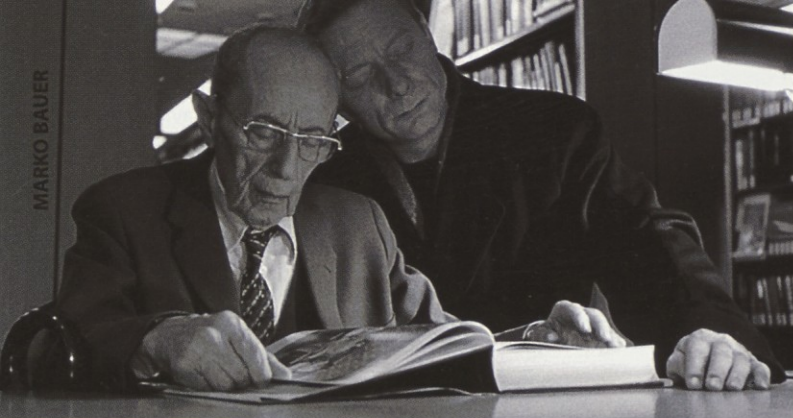
soundies. Sistem je bil enak kot pri glasbenih jukeboxih, le da se je po vstavitvi kovanca namesto gramofonske plošče zavrtel 16-mm filmski trak s 3-minutnim glasbenim filmom. Naprave so v največ primerih uporabljali v nočnih klubih, za ponazoritev razširjenosti te tehnologije v ZDA pa omenimo, da so teh proto-videospotovskih filmov posneli več tisoč. Zanimivo pri tem je tudi to, da je imel eno osrednjih vlog pri razširjenosti teh naprav poslovnež Jimmy Roosevelt, sicer sin takratnega ameriškega predsednika Franklina D. Roosevelta.

Debati pa lahko na koncu dodamo še en obrat, v obliki na začetku omenjene opredelitve glasbenega videospota kot filmske forme. Ta vidik je za preučevanje videospotovske zgodovine tudi najbolj ploden za razmislek o njegovem izvoru in razvoju, čeprav hkrati bistveno razširi nabor tistega, kar bi glasbeni video v najširšem možnem pojmovanju sploh lahko bil. Namreč, če je normativnost simbioze glasbe in gibljive podobe pogoj za prepoznanje forme (proto)glasbenega videospota, potem nikakor ne moremo spregledati raznolikih vrst gradiva, kot so izseki iz glasbenih celovečernih filmov ali muzikalov ter tudi glasbeni filmi, sploh recimo glasbene študije Oskarja Fischingerja iz 30. let, brez katerih si nekaterih sodobnih smernic v glasbenem videu sploh ne bi mogli predstavljati, čeprav je šlo za filmsko vizualizacijo mojstrovin klasične glasbe.

Po tej širši filmsko-historični definiciji bi bil prvi videospot ali vsaj njegov prednik vsaka vizualna izvedba pesmi, ki ji uspe mehanska reprodukcija sinhronizacije zvoka in slike (improvizirana glasba na licu mesta v primeru nemega filma torej odpade). Tukaj bi lahko šli še daleč nazaj pred *Pevca jazz* (The Jazz Singer, 1927, Alan Crosland) in tehnologijo Vitaphone filmskega studia Warner Bros in bi iskali prvi vznik tehnologije zvočnega diska, predhodnika zvočnega filma. Tega bi našli v Gaumontovem procesu sinhronizacije zvoka in slike *chronophone* iz leta 1902, ki ga je francoska režiserka Alice Guy-Blaché po naročilu Léona Gaumonta uporabila pri snemanju več kot 400 proto-videospotov, imenovanih *phonoscènes*. Pa vendar ima tudi ta tehnologija nekje svojega prednika: to je 17-sekundni film *Dickson Experimental Sound Film*, ki ga je William Dickson ob koncu leta 1894 ali v začetku leta 1895 posnel kot test Edisonovega postopka Kinetophone v studiu Black Maria v New Jersey. Čeprav je šlo za ponesrečen poskus in je sinhronizacija glasbe in slike tisti čas spodletela, nam danes restavrirana verzija služi kot najresnejši kandidat za formalnega prednika današnjih glasbenih videospotov. Gre za isti film, ki v dokumentarnem filmu *Roza kino* (The Celluloid Closet, 1996, Rob Epstein in Jeffrey Friedman) služi tudi kot pomemben predhodnik današnjega LGBT filma.

Iskanje prvega glasbenega videa je torej proces, ki nas popelje skozi vrsto lažnih prerokov in površnih informacij do realnosti postopnega razvoja estetske forme in tehnologije. Vsa debata o prvem glasbenem videospotu ima zato precejšen pridih tistega prastarega vprašanja o kuri in jajcu – v obeh primerih ima rešitev le tisti, ki si drzne tvegati nedvoumen odgovor na to večno nerešljivo vprašanje.

1 Bermann, Georges: »Smo kreativni, drugače ne znamo«. V: *Podoba Glasba*, l.1, št.1, str. 9–12.



Nebo nad Berlinom



Dane Zajc v filmu Ples v dežju

Persona

Marko Bauer

Dane Zajc o
»mističnem telesu,
ki izloča denar za
slovenski film«

Kaj je bolj neverjetno? Da Dane Zajc zamišlja o filmu, ki se mu reče slovenski, ali da to počne na način kulturnopolitičnega delavstva? Kolikor gre za žanr, ki je daleč od minulosti, mora iti vsaj delno, če že ne pretežno, za simuliranje, igranje in preigravanje vtisa, da ga javne zadeve, zastavljene kot vprašanja naroda, kulture, družbe, države, zadevajo, ga morebiti celo spravljajo v zaskrbljenost. Črnemu pesniku pritiče, da obvlada črni humor. Nesporazum je nujen in ponesrečenost more biti izjemno plodna, kajti le izjeme štejejo.

Da je 40 let, kolikor je preteklo od spodnjega zapisa¹, dovolj kratka doba, da se nič ne spremeni, ni mogoče pripisati le presplošnosti izjavljanja. Je razlika v tem, da je po novem (starem) še slabše? Da šport in umetnost nista ločeni kategoriji, kakor domneva Zajc? Mar ni bilo v tem že eno izhodišče oddaljitve med Kermaunerjem in Rožancem? Je razlika

v tem, da so posvečeni krogi ohranili ali povečali svojo ekskluzivnost in snobizem, a zanemarili strokovnost, saj bestsellerje razglašajo za umetniški dosežek? Prej se zdi, da gre za osvežene verzije izdajanja – v vsej strašni dvoumnosti besede.

Detekcije regresije ne počnejo drugega, kot da »nekaj je bilo« in »naj bi bilo« skrižajo v »naj je bilo«, to retroaktivnost najstva, tudi zato ne kaže zahajati v tovrstne razumniške debate. Država se predstavlja kot mogočna, a jo lahko ugrabi že tolpa t. i. neoavantgardistov, njih Država-v-malem. Družba, na katero naj bi se v zvezi s tem ali proti temu sklicevali, je, kot postavi Zajc, najgenialnejši birokratski izmislek, s čimer namigne, da je vse njegovo izvajanje zgolj postopek zavrnitve celotnega polja. Z besedami Nikolaja Berdjajeva: »Personalizem prenaša težišče osebe od vrednot objekt(iv)nih univerzalij – družbe, naroda, države, kolektiva – na vrednost osebe. Vendar osebo pojmuje kot največje nasprotje egocentrizmu.«

Filmu, ki se mu reče slovenski, manjkajo osebe. Oseba, kot je in bo Dane Zajc.

Jerneja Zajc je ob tokratni priložnosti Ekranu zaupala, kako sta se z Danetom sprehajala skozi nekatera obča mesta filmske zgodovine:

»Kot statist je sodeloval v Plesu v dežju (1961, Boštjan Hladnik). Iz pogovorov vem, da je imel rad Antonionija. Rdečo puščavo (Il deserto rosso, 1964) sva si šla skupaj pogledat, jaz najbrž tretjič, Dane že n-tič, ampak sva oba menila, da si Monica Vitti to zasluži – obema je bila kot igralka zelo všeč. Potem se spomnim televizijske ponovitve Jesenske sonate (Höstsonten, 1978), ob kateri sva ugotavljala, da je bil to svoje čase film, ki nas je navduševal, ampak zdaj se je tisto mama-hči obračunavanje vlekle in tisto jokanje je trajalo in obema nama je bilo kar malo težko to psihodramo gledati. Sicer pa je Dane Bergmana cenil. Za Wendersa vem, da je rekel, da je po ogledu Neba nad Berlinom (Der Himmel über Berlin, 1987) nekaj časa mislil, da ne bo več mogel pisati, ampak to je šlo najbrž na račun Handkejevega scenarija. Sicer se pri Nemcih nisva 'našla', jaz sem ljubitelj Herzoga, Fassbinderja, Wendersa, Dane o tem ni imel

¹ Zajčevi odgovori na anketo med »kulturnimi in javnimi delavci«, ki je bila izvorno objavljena v jubilejnem stotem Ekranu (št. 100, 101, 102, 103, 1972/1973), so delno korigirani z različico iz Eseji, spomini, polemike, četrte knjige Dane Zajc v petih knjigah; Založba Emonica, Ljubljana, 1990.

kaj dosti povedati. Ne za ne proti. Ker je Žilnik moj dober znanec, sem ga enkrat povabila k nam na kosilo in izkazalo se je, da Dane te filme kar pozna, ni pa bil kakšen prav posebej velik fan srbskega filma. O ruskih sva se malo pogovarjala, Tarkovski seveda ... Kurosawo je cenil, to vem zagotovo. Od Dogme mu Plesalka v temi (*Dancer in the Dark*, 2000, Lars von Trier) ni čisto legla, Praznovanje (*Festen*, 1998, Thomas Vinterberg) veliko bolj. Od naših ne vem, z zadnjega potovanja v Franciji, v bistvu tik pred smrtjo, se je vračal skupaj s Šterkom in ga ocenil za 'fejst fanta'. Mogoče sta se kaj pogovarjala, mogoče je Dane tudi kaj njegovega gledal, vendar se tega ne spomnim.«

1. Kakšno je po vašem mnenju razmerje med filmom in klasičnimi umetnostnimi zvrstmi na Slovenskem?

Medtem ko imajo pri nas klasične umetnostne zvrsti vsaka posebej svoje občinstvo, bolj ali manj ekskluzivno in zato posvečeno, ima film zelo velik in pisan krog gledalcev. Velik in pisan, pa zato neposvečen in nestrokovno krog. O vsakem filmu se lahko sliši toliko sodb, kolikor je okusov. Vse sodbe pa so površne, največkrat bolj posledica vtisa kot premišljevanja. Zato se zdi, da je učinek filma kljub vsej propagandi, ki vsak film spremlja, ali pa prav zaradi nje in kljub vsej množici gledalcev manjši, kot bi bilo pričakovati. Propaganda namreč preplavlja gledalca s svojo površnostjo in ga predela v tisto, kar bi ne smel biti: kupec, ki natančno na isti način gleda film, kot kupuje enodnevene reči, katerih sploh ne rabi. Zato mislim, da so sodbe krogov, ki jih izrekajo o klasičnih umetnostih, navzlic svoji okosteneli in snobistični sestavi pomembnejše kot sodbe množice, ki se zgrinja okoli filma in seveda večkrat odloča o njegovi usodi.

2. Ali se vam zdi, da se neka kulturna skupnost lahko odreče eni izmed umetnostnih zvrsti, na primer filmu?

Neka kulturna skupnost se filmu težko odreče. Določena kulturna skupnost, taka, kot je slovenska, pa mislim, da se mu lahko odreče. Mislim, da je v naši kulturni skupnosti nagnetenega toliko negativnega, toliko divjaškega, samovoljnega, neprištevnega in provincialnega, da se lahko v njej zgodijo vsakršne slaboumne poteze. Že pojav, da pride do takega vprašanja, je vreden svojega časa in seveda svoje ocene. Kolikor se

spomnim, smo v zadnjih desetletjih ukinjali reči s površno razsipnostjo. Kolikor zadeve poznam, se pri narodih, ki se štejejo za zrele in samostojne v svojem mišljenju, take stvari niso dogajale v taki obilici kot pri nas. Pa pravimo, da smo zrel, moder narod. Ampak kar naprej nas obhajajo misli, kaj vse bi lahko ukinili. Potem pa čez nekaj let ugotavljamo neljube napake, ki so se pripetile (nekako same od sebe) »vsled zgodovinske nujnosti«. Seveda, to vprašanje bi morali zastaviti večjemu številu različnih Slovencev, da bi zvedeli od njih, ali bi prenesli pogubljanje slovenskega filma brez revolucije ali ne. Če bi ukinili Olimpijo, bi revolucija izbruhnila, to lahko rečem brez preverjanja.

3. Ali mislite, da je slovenski film že prodril v zavest naše kulture do tiste meje, da je neločljivi del zgodovinskega trenutka?

V svoji bližnji in daljni preteklosti smo imeli precej važnih zgodovinskih trenutkov, o katerih je naš film bolj pičlo govoril. Ker je film seveda umetnost, ni samo poročevalec o zgodovini, ampak nekaj več. Ker pa je rezultat snovanja in prepričanja ekipe, se lahko bolj približa izrazu za objektivnost kot druge umetnosti. S tem ni rečeno, da nas bodo rešili spektakli kot *Neretva*. Vprašljivo pa je, ko smo že pri tem in ko smo izdelali na to temo mnogo filmov, kaj bodo spoznale iz njih generacije, ki bodo čisto nepoučene in neobremenjeno brskale po filmskih arhivih. Ali jim bodo naše filmane štorije o NOB povedale tisto, kar se je dogajalo, ali jih bodo pustile v dvomih. O tej temi govorim zato, ker je njeno dogajanje zadosti specifično, da bi moglo pripeljati do specifičnega filmskega izraza. Zdi pa se, da se kaj takega forsiranju te teme navkljub ali pa prav zaradi njega še ni pripetilo. Razen nekaterih so filmi na to temo klišejski, cenzurirani od navodil, s katerimi je ozračje prepojeno, ali avtocenzurirani. Filmsko pripovedovanje o mnogih rečeh je pri nas obremenjeno z določili, ki mu preprečujejo, da bi postalo »neločljivi del zgodovinskega trenutka«. Saj je za umetnost nasploh in za film še najbolj važna zvestoba resničnosti, zvestoba, povezana z voljo po svobodi in po rasti svobode. Iz mnogih naših filmov pa zelo ostro bode vednost, na katero se bo seveda sčasoma pozabilo, hočem reči, se je ne bo toleriralo, vednost, da so njihovi ustvarjalci preveč natančno vedeli, do kod sega njihova svoboda in da so se ustavljali v precejšnji varnostni razdalji od rdeče črte.

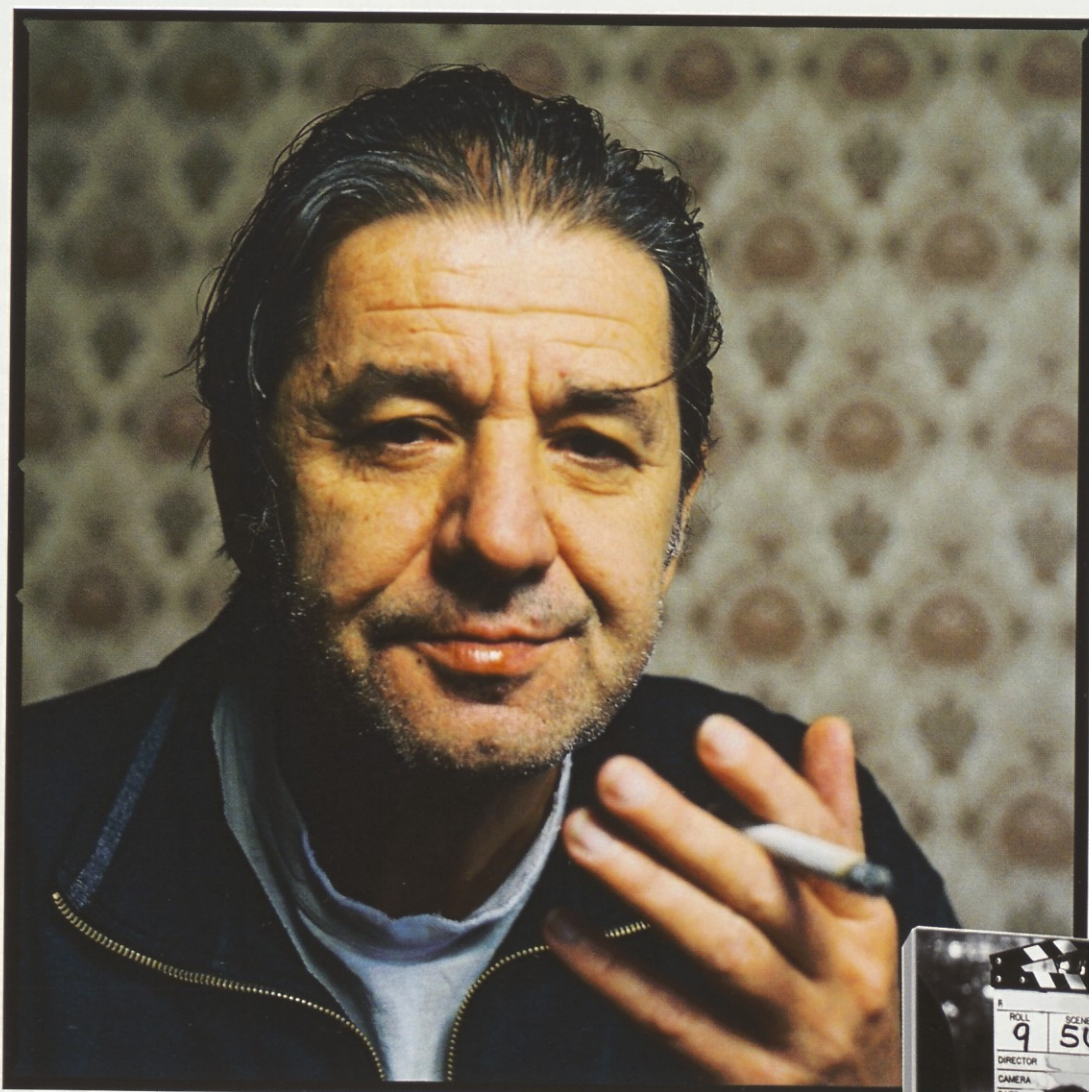
Razmisлити je torej, koliko usodnih zgodovinskih trenutkov izraža naš film pa če odkriva tiste korenine, ki jih umetnost ob svojih upodobitvah mora poiskati, če hoče postati višje pričevanje o nečem, takšno pričevanje, da si razmišljanja o nekem trenutku brez njega ne moremo privoščiti. Če pogledam na našo filmsko preteklost na ta način, bom ugotovil bolj hotenje biti navzoč kot pa tisto srečo, ki se glasi, biti zraščan. Najbrž bo treba tudi premisliti, zakaj izbirčna slovenska Metka in njen Gustelj razmišljata obilneje o ameriškem ali postavimo srbskem kot pa o slovenskem filmu.

4. Menite, da družba daje dovolj sredstev za tvorno delovanje filmske umetnosti?

Po rezultatih bi sodil, da je mistično telo, ki izloča denar za slovenski film, o filmu, o njegovih možnostih in nemožnostih, popolnoma nepoučeno. Da to telo s svojo glavo premišljuje o eksistenci bogov, denar pa prešteva in deli s kakim drugim telesnim delom. Družba, ta stroj, ki se zmeraj pojavi takrat, kadar so reči neprijetne, in je najbolj genialen domislek, ki se je doslej skuhal v birokratičnih piskrih, daje denar po svojem okusu, ki ga seveda ni, ker družba ni fizično, ampak abstraktno telo, po svojem premisleku, ki ga seveda tudi ni, ker fiktivna glava ne more premišljevat o konkretnih rečeh. Po rezultatih, ki so laiku edini dokaz, da ustanova, ki daje denar za film, resnično obstaja, bi si lahko mislil, da je ta združba anarhična, brez načrta, in da na splošno opravlja delo z oblomovskim sovraštvom do svojega početja. Če to podoba še nekoliko vrtim med svojimi nespretnimi prsti in če jo postavim na glavo, me obide zlobna misel, da so glave, ki spajajo naš film z denarjem, sklenile, da bodo počasi, postopoma, s tihimi postopki dokazale, da domačega filma zares nismo potrebni. Da ni denarja za take skromne rezultate, bo rekla družba, ki je eden najrevnejših in razcapanih pojavov, kadar deli denar za kulturo, kar si jih moremo naslikati v svoji blodni domišljiji.

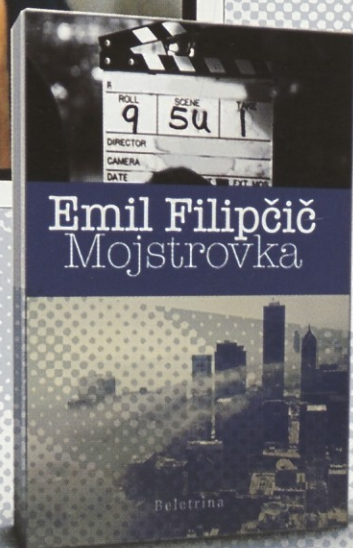
5. Od leta 1932, to se pravi od Triglavskih strmin (*Ferdo Delak*), smo Slovenci posneli več kot 50 celovečernih filmov. Kateri izmed njih je ostal v vaši zavesti kot umetniško doživetje? Filmi, ki so mi ostali v spominu, so: *Na svoji zemlji* (1948, France Štiglic), *Balada o trobenti in oblaku* (1961, France Štiglic), *Ples v dežju*, *Na klanču* (1971, Vojko Duletič) in morda *Tistega lepega dne* (1962, France Štiglic).

Mojstrovka



Odlomek iz prvega poglavja novega romana Prešernovega nagrajenca Emila Filipčiča.

Foto: Jože Suhadolnik



Descartes je žival primerjal z robotom, v njegovem času se je tehnika že razvila do stopnje mehanične igrače, ki se premika brez duše in pameti. Danes imamo opravka z globoko modrino računalnika, ki je v šahovskem dvoboju premagal Garija Kasparova. Suženj je premagal gospodarja. Ali bo zdaj suženj postal gospodar, vsaj za nekaj časa, kot se je že tolikokrat v zgodovini pripetilo? Ali se bo v trenutku, ko bo vsako poljubno ročno delo namesto človeka opravljal robot, zgodil transcendentni preobrat in bo postalo razvidno, da je človekovo najbolj stalno in največje delo njegovo mišljenje? Nazadnje pa ti ostane občutek, da je mišljenje tujek v človeški lobanji, saj sem prišel do zaključka, da si nisem niti ene same misli izmislil sam, marveč sem vse pobral iz ustnega izročila, iz stripov, časopisov, knjig, gledališča, radia, filma in televizije.

– Ali uporabljate računalnik? me je z ameriško neposrednostjo prekinil Bill.

– Ne, sem gladko odvrnil, a moja nečimrnost je bila prizadeta, saj se mi je zazdelo, da me ima Bill za originalnega divjaka.

– Odlično, perfektno! Strmo je pogledal skozi okno restavracije in v njem se je nabirala in v siju oči naraščala neka odločitev.

Tako je strmel vsaj deset sekund, potem je samemu sebi dvakrat svečano prikimal in se z nasmehom obrnil k meni.

– Ste gledali Godardov film *Hvalnica ljubezni*?

– Sem.

– Ne, res, je to mogoče?

– Če vam pravim.

– Perfektno. Well, nekaj takega hočem narediti, saj se spominjate, da se je Godardov junak v filmu spraševal, kaj naj naredi, ali naj posname film ali naj skomponira kantato ali naj napiše knjigo? Isto sem se spraševal tudi sam, že dolgo, predolgo, zdaj pa vem! Se spominjate, v nekem trenutku junak v filmu prime knjigo v roke in jo prelistava, ampak vse strani v knjigi so prazne, niti ene črke ni! Zdaj vem, posnel bom film po vašem romanu!

Nekoč mi je neki Škorpion, nalašč mu bom rekel tako, zato, ker je bil astrolog, izračunal, da imam težave z delom, zaradi Saturna v šesti hiši, ki je malone v opoziciji s Soncem. Zdaj, ko sva z Billom vsak zase zamišljeno strmela v namizni prt, se mi je zazdelo, da je to res.

Moja prva misel je bila, da kot iz topa vprašam: pa imate sredstva? Iz tega prvega pa je kmalu nastal cel kompleks vprašanj. Do you have million bucks for ... V hitrici nisem več vedel, kako se po angleško reče odkup pravic. Ali imate 440.000 dolarjev za odkup pravic? In naposled, že čisto brez sramu, ali imate 12.000 dolarjev za odkup pravic, moja družina bo tukaj tudi morala živeti, medtem ko bom snemal film v Chicagu? Težave z delom imam torej zato, ker hočem na hitro in nalahko zaslužiti denar. Tekom življenja sem se naučil zadržanja, zato sem molčal. Nič nisem rekel.

Tedaj je Bill prišel z besedo na dan. Njegova mama je bila po rodu Slovenka, oče pa Anglež. Oba sta se rodila v Ameriki, oče je bil že ne vem katera generacija. Bill je pred tremi meseci dopolnil triintrideset let. Pol leta pred tem mu je umrl oče. Edina rešilna bilka je zanj postal Godardov film *Hvalnica ljubezni*. Kako je prikazal Pariz! Same stolpnice iz predmestja, kot trideset Šišk, ali pa kot nekateri kvartirji v Chicagu, pravokotnik ob pravokotniku, ljudi skorajda ni, glavnega junaka vidiš samo v hrbet, kadar se ljudje pogovarjajo, slišiš samo glasove, vidiš pa stole in mize, mogoče rokav ali hlačnico, polovico obraza, nato pa spet fasade hiš z začetka dvajsetega stoletja, ali pa še od prej, prvi moderni bloki, kvadrat zraven kvadrata, starinsko moderno v opuščanju okroglih oblik.

Čudno, kadar slišiš svoje lastno mnenje iz ust nekoga drugega, se ti zdi zmeraj na meji znanstvene fantastike, če uporabim žargon športnih komentatorjev.

– Pripravljen sem odkupiti pravice za katerikoli vaš roman, štirideset tisoč dolarjev vam lahko izplačam takoj!

Mislil sem, da sem postal že precej ravnodušen, zdaj pa so me njegove besede zadele kot strela z jasnega.

– Dosegel sem velik uspeh na festivalu neodvisnega filma, katerega pokrovitelj je Robert Redford, je energično nadaljeval, mirno lahko rečem, da sem glavni v Chicagu, če mi ne verjamete, greva lahko takoj v Ljubljano in preneseva dolarje na vaš bančni račun? Zarotniško mi je pomežiknil ter se takoj zatem brez razloga zakrohotal. Začudeno sem ga pogledal, ampak bil sem spokojen, vzpon na Mojstrovko mi je kot vedno pognal kri po žilah.

– Oprostite, je rekel, pravzaprav ne vem, zakaj naj bi se opravičeval, če se smejem, ampak neko breme mi je padlo z ramen, že zelo dolgo nisem bil tako dobre volje, kot sem danes. Kljub temu bi si rad stanje omilil, se pravi, namamilil bi se rad, plezanje je trda zadeva, razpoloženje bi si rad zmehčal, ecstasy imam, ste že kdaj poskusili ecstasy?

– Sem.

– Odlično! Potem lahko vzameva vsak polovičko.

Kamor je šel bik, tja naj gre še štrik, sem kdo ve zakaj pomislil. Vzel sem že ecstasy, Tatjana mi ga je dala. Kako pa učinkuje? sem jo vprašal. Ljubezen te bo preplavila, je odvrnila brez pomisleka. Bili smo pri njej doma, jaz in Tone sva šahirala, Tatjana je z glavo počivala na mojem stegnu, z dlanjo sem ji gladil lase in res sem imel občutek, da me oblivajo valovi vsesplošne ljubezni, še posebej, ko sem po treh urah igre premagal Toneta.

Sanjač sem. Ta ugotovitev mi je vsake toliko poblislila v možganih, medtem ko je Bill naglo vozil proti Ljubljani. Življenje je nekaj vredno samo po sebi, jaz pa sem si hotel privoščiti še dodano vrednost. Zelene hribe sem hotel videti tako, kakor da bi bili narejeni iz pliša. Nič mi ni pomagalo, da je bil Bill navdušen nad mojo prisposodbo. Zmeraj sem hotel biti vzvišen nad življenjem, nad ljudmi in naposled tudi nad samim seboj. S pomočjo domišljije se mi je to velikokrat posrečilo. Mirne duše lahko rečem, da se mi je posrečilo z nadčloveškimi napori. Kako sem takrat na Kolpi z namrščenim čelom bral Heideggerja!

O, marsikaj sem povedal Billu na tisti vožnji proti Ljubljani, a zamolčal sem mu nekaj bistvenega. Igral sem že v filmu. Glavno vlogo. Imel sem dvaintrideset snemalnih dni. Vedel sem, kako se polagoma zliješ v eno s svojim kostumom. Igral sem še v drugih filmih in tudi v televizijskih oddajah sem nastopal. Igral sem tudi na odrskih deskah. Poznal sem režiserje. In tudi dve režiserki. Njihov poglobitveni namen je, da prinesejo igralca okrog.

Prečital sem Billa, takrat, ko je v restavraciji dvakrat svečano prikimal samemu sebi, sem se kakor ponirek potopil v njegove skrite misli. Saj ni bilo težko, saj je pravzaprav vse povedal s tisto razlago Godardovega filma. Pod pretvezo, da bi rad posnel film, ponavljam, po kateremkoli mojem romanu, je Bill v resnici hotel mene, originalnega divjaka, ki ne zna voziti avtomobila in ne zna uporabljati računalnika, svoje romane in drame piše torej kar na pisalni stroj, morda celo na roko? Lahko sem si predstavljal, da so se Billu kar sline pcedile. Kaj šele bo, ko izve, da niti prenosnega telefona nimam? Vse prste si bo obliznil.

Odprle so se mi oči. Nisem bil več poklican za nekaj posebnega, ampak sem čisto preprosto živel in deloval v človeški združbi, še celo na vrhu Mojstrovke. Bilo nas je vendar že sedem milijard humanoidov, kakor se je zadnjič izrazil hrvaški znanstvenik na televiziji. Milijonom in milijonom med nami ni več zadostoval navaden pogovor iz ust v ušesa, raje so se sporazumevali s posredstvom interneta. Na televiziji sem lahko gledal simulacijo, risanko torej, o potovanju spermija skozi neskončne preduhe in votline, podobne čudesom iz Postojnske jame, vse do njegove transformacije v zarodek. Jezik je vse več in več uporabljal tujke, okrajšave, šifre in kratko malo številke. Da ne izgubljam časa. Kot v Godardovem filmu *Alfville*. Tajnega agenta Lemyja Cautiona ujamejo. Ne dam se, pravi Lemy. O, boš ti že videl, odvrne humanoid. Povej mu vic, reče humanoidu poleg sebe. 292 spregovori oni. Lemy Caution se v smehu skloni, humanoid ga udari po tilniku in Lemy kot pokošen pade na tla.

Zmeraj sem hotel delati pošteno, iskreno in od srca. To pa je mogoče, kadar verjameš v Boga sredi znanstvene fantastike in si pomagaš sam.

Nikoli ne reci nikoli. Zmeraj mi je šel na živce ta stavek, ki sem ga tolikokrat slišal v filmih. Ampak vse kaže na to, da je res tako. Demon se oglasi in znajdeš se v novi filmski vlogi.

Billa so v banki sprejeli kot Američana. V vseh pogledih so mu ustregli. Pa tudi mene so bili za 40.000 dolarjev bolj veseli. Potem sva odšla v knjižnico Otona Župančiča. Spreletelo me je, da sem kmet zato, ker se hočem obnašati po svoje. V mojih žilah se je pretakala štiristo let stara kmečka kri. Kmet je na svojem posestvu kralj in hkrati hlapec. Misli so mi nepovezane hodile skozi glavo. Me že veseli, ker bom lahko pozabil nase in delal za Američana? Se bom spet znašel na nočnem polju pod daljnovidom, v siju reflektorjev, in se zavedal le svojega bitja kot edinega odgovora na vprašanje, kdo sem?

Zazdelo se mi je, da verjamem, da so ljudje v svojem bistvu dobri, prav kakor tisti nekdanji predsednik občine, ki ga je odigral Janez Albreht v televizijski nadaljevanki *Naša krajevna skupnost*. Natanko tako kot v Skriti kameri, ko jih vidiš, da so zares takoj pripravljene pomagati neznanemu humanoidu. Ali nam bo humanoid pomagal, bolj kot človek?

– Ali je skrivnost v tem, da človek napiše knjigo in pri tem ostane zaprta knjiga? sem med smehom vprašal Billa, ki si je moral čepe ogledovati moje knjige, saj so stale na polici čisto pri tleh. Ni me razumel, ali pa ga niti ni zanimalo, kaj govorim, z osredotočenim obrazom si je ogledoval knjigo za knjigo in na lepem odločno vstal.

– Tole bom vzel!

Izbral je Orangutana. Všeč mu je bil ovitek, delo Jurija Kocbeka.

– Nekateri ne marajo rožnate barve, je rekel, zdi se jim preveč sladka, zakaj? Človek mora zdržati tudi dolce vita, poglejte, kako lepo se ujemata z osnovno nežno rumeno!

Odšla sva v čajno hišo Slamič na Kersnikovi cesti. Brž ko sva naročila francoske rogljičke in črno kavo z mlekom, je Bill iz žepa

potegnil najnovejši model prenosnega telefona.

– Jenny, my love, imam ga, je glasno rekel, nekaj gostov se je ozrlo k nama, navdušenih nad ameriško sproščenostjo, imam scenarij, v slovenskem jeziku je, saj sem ti pravil o svoji pramateri z Dolenjske, poslal ti bom besedilo po faksu, ti pa poskrbi za prevod, ker začnemo snemati takoj! Krize ni, kriza ne obstaja več, Jenny, kriza je šla pa-pa! Pridem nemudoma, samo na avion se še usedem in sem že pri tebi, Jenny. Povej Sandersu in Copittu, da lahko začneta z delom ... Slo-ven-ski jezik, Slovenian language, štiristo kilometrov far from Venice ...

Skozi veliko okno sem na drugi strani ceste zagledal večje število postavic v rumenih dežnih plaščkih, s kapucami na glavi, dve vzgojiteljici sta jih oštevali in pod njuno komando so otroci iz vrtca strumno korakali naprej po razmočenem pločniku.

Ko je končal pogovor z Jenny, se je Bill obrnil k meni in prostodušno spregovoril.

– Jaz sem človek navdiha. Brž ko ste mi na vrhu Mojstrovke povedali, da ste napisali roman, sem že vse vedel. Hitro, jasno, učinkovito, to so moje besede. Roka v roko, dlan ob dlan in naš prašiček je prodan! Well, povabil vas bom na premiero filma v Chicago, nočem pa, da pri filmu sodelujete, me razumete? Na platnu bo z velikimi črkami pisalo, da je scenarij napisan po vašem romanu, ampak midva se bova ponovno srečala šele na premieri v Chicagu, prav? Po dolgem, zelo dolgem času, sem se samemu sebi od srca in na glas zasmejal.

– Jaz pa sem mislil, da mi boste dali glavno vlogo!

Med smehom sem mu s solznimi očmi razlagal, kako me je kot študenta filmske režije poučeval pokojni profesor Igor Pretnar: Emil, igralca moraš prinesiti okrog, šele potem boš dobil od njega, kar hočeš.

Roman je ravnokar izšel pri Študentski založbi, zbirka Beletrina, **160 strani, 25 €.**



Alphaville (plakat)

KUPON za

20%

popust pri nakupu
romana *Mojstrovka*
v knjigarni Beletrina,
Novi trg 12, Ljubljana.



Zoran Smiljanić
**Nebeška
vas**

Je v življenju, že davno izgubljena, magija, s katero ustvarjamo nemogoče?

Napis na začetku igranega celovečernega filma Rudija Urana. Koga?

Multipraktik Rudi Uran, naša nekoliko bolj pacifistična verzija Roberta Rodrigueza, svojega nosu dolga leta ni pomolil iz grafičnega dizajna in slikarstva, potem pa je leta 2003 v dar prejel malo HD-kamero Sony. In začel snemati kot obseden. Ko se je naveličal domačih posnetkov, je predsedal na art filme in videospote (tudi za Zorana Predina), potem pa še na dokumentarce: *4 koncerti za Buldožer in ...* (2007) predstavlja domačo verzijo *Zadnjega valčka* (The Last Waltz, 1978, Martin Scorsese); *Vlada* (2009) ponuja pogled na največjo YU rock skupino Idoli skozi prizmo njihovega ustanovitelja, Vlade Divljana; angažirani bosanski trojček *Ko je nebo previsoko in zemlja pretrda* (2008), *Tam, kjer sem* (2010) in *Munira* (2010) se z vso človeško občutljivostjo loteva groze bosanske vojne, njenih posledic ter izjemnih posameznikov, ki jih je ta vojna naplavila. Naslednji logični korak je bil igrani celovečerni film in Uran ga je storil odločno. Poleti 2011

preveč in, heh, tudi glavni vaški nestrpnež in nacionalist kar precej spominja na Jezusa. Med prgiščem posebnežev izstopa junak Jon, tujec s fatalno diagnozo, ki se je odločil, da bo zadnje dni svojega življenja preživel na slovenski grudi. Jon (igra ga László Varvasovszky) ima močno prezenco na ekranu, je naraven, izrazen, enigmatičen in vsekakor eden glavnih adutov filma. Nekoliko slabše so se odrezali nekateri njegovi soigralci, bolj ali manj nadarjeni naturščiki, ki deklamirajo mestoma preveč zapečene dialoge. Ja, *Nebeška vas* boleha za nekaterimi značilnimi boleznimi neodvisne produkcije: poleg igre in dialogov motijo tudi nespretno posnet prizor posilstva, skoraj dobessedno ponovljen prizor pri zdravniku na začetku in koncu filma ter pomanjkljivo obvladovanje filmskega prostora. Pa vendar vsi ti felerji ne morejo zares zadušiti tiste fine, pozitivne in tople energije, s katero je film prepojen. Ja, po svoje mu je uspelo ujeti košček univerzalne magije iz uvodnega nagovora, zato po tej plati spominja na atmosfero iz filmov Terrence Malicka.

Nebeška vas je najboljši, ko govori s podobami, tišino, z zvoki, glasbo, atmosfero, svetlobo, nekoliko šibkejši pa je na področju naracije. K splošnemu zabebantsko nadrealističnemu vzdušju prispevajo tudi detajli, kot so Samirjeva darila natakari, mrtev rak v reki, kava z mlekom, figurice angelčkov in skrivnostni »angelski prah«, ki (kot one mucice iz *Amarcorda*) poplesava po celem filmu in mu daje pravilni pečat. Posrečena je tudi uporaba glasbe, ki jo je prispevala (meni) neznana skupina Skaktus, in pa dr. Andrej Veble, bivši basist legendarnih Buldožerjev, ki se v filmu za hip pojavi kot reinkarnacija Che Guevare v spremstvu seksi blondinke.

Bolj kot ga gledam, bolj se mi zdi, da je *Nebeška vas* le iluzija. Da se ne nahaja med slovenskimi hribčki, pač pa nekje bolj zgoraj, na nebu. In zdi se, kot bi bili njeni prebivalci že zdavnaj rajniki, le da tega še ne vedo. Kot tudi država, v kateri so nekoč živeli ... Medtem pa Rudi Neptun, pardon Uran, že drvi v nov film. In če bo nadaljeval s tako svetlobno hitrostjo ustvarjanja, jih bo v naslednjem desetletju naklepal toliko kot Takashi Miike. Ni, da bi človek nad tem vihal nos ...

Film *Nebeška vas* je imel marca 2012 več predpremier v kinematografih Planeta Tuš.



Nina Cvar
Sol življenja

Nizkopračunski prvenec Giannija Di Gregoria *Avgustovsko kosilo* (Pranzo di ferragosto, 2008) je s svojo nepretenciozno očarljivostjo in iskrenostjo upodobitve gerontološke tematike hitro omrežil občinstvo, zanj pa je med drugim prejel tudi leva prihodnosti v Benetkah. Di Gregorio tudi v svojem drugem filmu, v *Soli življenja* (Gianni e le donne, 2011), nadaljuje z obdelovanjem gerontološke snovi, a tokrat s središčnim fokusom na svoj lasten alter-ego, pri čemer skuša v to centralno figuro vplesti performativne elemente, v navezavi na širše strukturne vidike sodobne zahodne družbe. Performativna intonacija se sicer kaže zlasti v parodičnosti in v grenko-sladkih humorih vložkih, ki naj bi bili v funkciji predimenzioniranja delovanja moškega subjekta v krizi srednji let – no, vsaj tako se zdi na prvi pogled. Prav zavoljo tega pa se je potrebno vprašati, ali avtorjeva namera po rabi performativnega pretiravanja, ki naj bi razbijalo, s tem pa razkrivalo vektorje delovanja meščanskega moškega subjekta, tudi zares uspe?

Svojestven avtorski reprezentacijski sistem, ki ga Di Gregorio postavi že v *Avgustovskem kosilu*, ima pri iskanju odgovora na zastavljeno vprašanje vsekakor pomembno vlogo. Slednjega je tako moč prepoznati po melan-

holično-humoromnem sežetku, poigravanju z avtobiografskostjo, s sramežljivo aluzijo na zdaj že zimzeleno Allenovo »pop historičnost«, njegova ključna sestavina pa je nedvomno specifičen modus realizma. Ta svoje koordinate črpa iz snemanja na stvarnih prizoriščih rimske četrti Trastevere, občasne rabe kamere iz roke, naravnosti likov in linearne pripovedi, ki se raje kot z enostransko vzročno-posledično formulo, spogleduje s postopnim odvijanjem klobčiča naključij kot sinonimom za naratološko platformo, na katero so pripete posamezne situacije, v katerih se znajde osrednji lik.

Prav skozi te posamične situacije se izrisujejo osebne poteze, zlasti pa čustvene topografije osrednjega lika, predčasno upokojenega Giannija, ki je razpet med številna, večplastna protislovja sodobne zahodne družbe. Med njimi za osrednji leitmotiv Di Gregorio, tudi eden izmed scenaristov *Gomorre* (2008, Matteo Garrone), izbere prav obsedenost zahodne družbe s kultom mladosti, ki je reprezentiran na več ravneh, bistvena pri tem pa je prav njegova sistem-ska inverzija, ki tako rekoč poganja fabulo.

Di Gregorio, scenarist, glavni igralec in režiser v eni osebi, namreč bolj ali manj

uspešno skozi preiskovanje razpok lastnega jaza, demonstrira funkcioniranje hrbtna plati, predvsem diskrepance kulta večne mladosti, in sicer tako, da ga denaturalizira z utiranjem soli systemske brezposelnosti mladih, zgodnjih upokožitev in kroničnega krpanja družinskega proračuna z vseh strani, brez da bi pri tem zapadel v vulgarizacijo. Kot že v *Avgustovskem kosilu* sestavi zgodbo brez epske spektakularnosti in glamuroznosti, njegova estetika pa prej kot na primatu naracije temelji na naravnosti oseb. Te delujejo kot nekakšna torišča, projekcije družbenih plasti, a ne način izumetničenosti, marveč kot izraz človeškosti in z njo povezane dvoumnosti, oba celovečerca pa sta kot širši freski sodobne italijanske družbe.

Ker med formo in vsebino do neke mere vlada simbioza, se Gregorijeva reciklaža forme neorealizma kaže prav v intonanci neprisiljenosti ter ne nazadnje tudi v izogibanju kakršnemu koli obsojanju ravnanj in delovanj likov, postavljenih v objektiv kamere. Ali s parafrazo Bazina: v maniri neorealističnih filmov tudi Di Gregorijeva filma ne pozabljata, da svet naprej je, preden je vreden obsodbe.

Po drugi strani pa sta tako *Avgustovsko kosilo* kot *Sol življenja* emblematična za današnjo širšo kulturno produkcijo, saj oba na novo reciklirata že znano formo. Seveda tu ne gre za pejorativnost kot tako, sploh *Avgustovsko kosilo* odlikuje večje, humanistično odmerjanje vpogleda v čustveni, zlasti socialni svet starejših skozi prizmo medgeneracijskega odnosa. *Soli življenja* pa le lahko očitamo občasno scenarijsko nerodnost, manifestirane v praznem dramaturškem toku, kar gre konce koncev pripisati (pre)številnemu naboru protagonistov, katerih značajni niso izdelani v svoji polnosti. Še posebno nevrjalgična je tendenca k pretirani stereotipizaciji, četudi ta skuša biti v funkciji tako rekoč performativnega razgrinjanja tragikomike osebne in širše družbene ujetosti v diktat večne mladosti potrošniške družbe. Prav premilo ošiljeni robovi performativne avtoreferencialnosti, h kateri se zdi, da avtor vseskozi stremi, pa so razlog, da *Sol življenja* vendarle ne izkoristi vseh potencialov, ki bi jih lahko, s čimer ostaja na ravni simpatično obetajoče, a ne do konca realizirane ideje, kar pa je velika škoda.

Performans tradicionalne ameriške družine

Pogovoriti se morava o Kevinu

Petra Gajžler



Škotska režiserka Lynne Ramsay je po skoraj desetletnem premoru posnela svoj težko pričakovani tretji celovečerec *Pogovoriti se morava o Kevinu* (We Need to Talk About Kevin, 2011), kjer tako kot v svojih preteklih filmih *Podganar* (Ratcatcher, 1999) in *Morvern Callar* (2002) postavi v ospredje subjektivno izkušnjo protagonista, ki doživlja svet skozi prizmo lastne duševne stiske. V novem filmu je tako v središče postavila duševno stisko Eve (Tilda Swinton), matere adolescenčnega verižnega morilca¹ Kevin (Ezra Miller), ki se po sinovem pokolu drugih družinskih članov ter sošolcev s pomočjo pomirjeval in alkohola približa iz dneva v dan s težkim bremenom krivde, ki jo pahne v vrtiljak spominov, in s stigo slabe matere, s katero jo je označila skupnost, ki Evo vsakodnevno psihično in fizično kaznuje za Kevinov zločin.

Lynne Ramsay, ki je tudi koscenaristka filma, katerega scenarij je nastal po istoimenski knjižni uspešnici Lionel Shriver, je tokrat naredila manjši žanrski preskok, saj

¹ Verižni morilec pogosto začne svoj morilski pohod doma, tako da ubije družinske člane, potem pa svoj pohod nadaljuje na kakšnem javnem mestu, na primer v šoli ali na delovnem mestu (v Šterk, Karmen: *Serijski morilec – normalen psihopat patološke matere*. Študentska založba. Ljubljana, 2007).

se družinska drama na točkah suspenza sprevača v psihološko grozljivko. Napetost ustvari že na začetku filma s plapolajočo zaveso, za katero slutimo, da zakriva nekaj grozljivega. Režiserka doseže suspenz z dolgim približujočim se kadrom ter zvočno podlago, ki je mešanica komaj razpoznavnih krikov sošolcev in staršev umorjenih otrok v šolskem pokolu in vse hitrejšega škropljenja zalivalnika trave. Ista sekvenca se na koncu pojavi še enkrat, tokrat brez zvočne podlage, saj je suspenz, ki je na koncu intenzivnejši zaradi vednosti o Kevinovih sadističnih dejanjih, ki se skozi film stopnjuječe razkrivajo, ustvarjen že samo s podobo.

Režiserka se je poigrala tudi s filmsko formo, ki je nelinearna, hkrati pa je obdržala in celo izpopolnila filmski slog, ki še zmeraj temelji na simbolizmu ter prepletu podobe in zvoka in ne toliko na dialogih, kar pa ni vplivalo na kompleksno sporočilnost filma in njegovo globino v prikazovanju čustev, je pa film oddaljilo od knjižne predloge, ki je strukturirana v obliki pisem. Skozi film opazimo vsiljivo in že skoraj pretirano rabo rdeče barve. Rdečo je v svojem filmu *Kriki in šepetanja* (Viskningar och rop, 1972) ustvarjalno uporabil Ingmar Bergman, ki je eden izmed režiserkinih filmskih vzornikov, v Evinih

spominih pa simbolizira pretečo nevarnost zločina, ki se bo zgodil. Že na začetku filma vidimo Evo, še preden je postala noseča s Kevinom, na festivalu paradiznikov v Španiji. Tukaj se vsesplošno obmetavanje z rdečo zelenjavo pomeša s kriki množice, ki se nevsiljivo prelijejo v krike, ki ne pripadajo podobi, ki jo gledamo, podobi festivala, ampak podobi, ki bo sledila – podobi Kevinovega masakra. Nekoliko drugače pa v filmski sedanjosti rdeča simbolizira krivdo, ki so jo Evi pripisali someščani. Le-ti so njeno hišo, avto in s tem tudi njo označili z veliko količino rdeče barve, ki jo Eva potrpežljivo odstranjuje, tako kot skuša odstraniti krivdo.

Zgodba torej poteka na dveh ravneh, ki se med seboj strukturno in pomensko prepletata skozi asociativne točke. V filmski sedanjosti lahko spremljamo trpljenje protagonistke skozi linearen razvoj zgodbe, ta pa je perforirana na mestih asociacij, kjer skozi Evine spomine dobimo kratek uvid v njeno življenje pred rojstvom Kevin in v odnos z možem Franklinom (John C. Reilly) ter s hčerko Celio (Ashley Gerasimovich), večji delež pa predstavlja koncentrat njenega odnosa s Kevinom in njegove vzgoje, ki se sugestivno prikazuje kot vzrok za rojstvo sociopatske oziroma psihopatske Kevinove



osebnosti. Režiserka tako pri vprašanju, ki se nam utegne poroditi ob gledanju, ali se je Kevin tako zloben že rodil ali pa je tak šele postal, zavzema družbeno konstruktivistično držo in ne esencialistično, s čimer se oddalji od ideje o zlobnem semenu, ki prispeva k mistični grozljivosti v filmih s podobno tematiko, kot sta *Rosemarijin otrok* (Rosemary's Baby, 1968, Roman Polanski) ter *Znamenje* (The Omen, 1967, Richard Donner).

Na retrospektivni ravni zgodbe režiserka zavzame družbeno kritično, skozi glasbo pa tudi ironično držo do podobe idealizirane tradicionalne družine: »Mislim, da je eden izmed implicitnih pomenov filma fasada funkcionalne ameriške družine. Starši ne ukrepajo, ker bi s tem priznali, da je njihova družina samo na videz funkcionalna. Pravzaprav sem sprva hotela film nasloviti *Performance*. V samem bistvu filma gre namreč za lažni videz in uprizoritev. Oče gleda stran, mati pa tudi ni povsem prisotna /.../.«² Družina v filmu namreč slepo sledi idealom kulturnega imaginarija kapitalizma, ki vzdržuje romantičen kult materinstva, ta pa naturalizira materinstvo kot status, ki mora biti dosežen, če želi biti ženska dokončno realizirana. Kult materinstva s ciljem, da se prepreči kakršnokoli zanemarjanje otroka, naloži določene vzgojne prakse, kar pod

pritisk postavlja matere, ki se skušajo temu idealu najbolj ljubeče in vsemogočne matere čim bolj približati, pri čemer njihova dejanja postanejo navidezno idealna materinska forma, ki pa ji manjka pristne čustvene vsebine. »Matere se uči ne več samo, kako ljubiti otroka, ampak predvsem, kakšnim kulturnim predstavam mora zadostiti, da bo njen pristop prepoznan za ljubezen na straneh obeh – matere in otroka.«³ Prisiljen nasmeh ob pestovanju otroka na eni strani in olajšanje od Kevinovega joka ob vrtilni napravi čudovito prikazuje ta konflikt, ki se začne odvijati v Evi že med nosečnostjo in se nadaljuje s poporodno depresijo.

Komplementarno kultu materinstva pa postavi kapitalistična ideologija otroka v središče družine, na prestol. Kevin zaradi svoje patološke pomembnosti in feminizacije vzgoje ter funkcionalne odsotnosti avtoritarnosti, ki bi jo naj poosebljal oče Franklin, ne preseže analne faze razvoja. Mladi Kevin namreč nosi plenice pri letih, ko bi že zdavnaj moral biti navajen na kahlčo, s čimer bi se naučil podrediti zadovoljevanje svojih potreb okolici. Na tak način se podaljšuje odvisnost od mame Eve, ki ga vedno znova previje, kar se odraža v tvorbi vsemogočnega in grandioznega Jaza, ki

sproži občutke izbranosti, zato se Kevin počuti nad Zakonom, in to ne oziraje se na moralne norme. Kevin kljub temu, da je vsa pozornost usmerjena nanj, začuti, da je mati v odnosu do njega nepristna, zato razvije občutek nezaželenosti, kar je povod za fantazije o alternativni realnosti, v kateri je vse prej kot to, kar je. Vsebinsko za svoj svet črpa iz dogodka v zgodnjem otroštvu, ko mu je Eva pripovedovala zgodbo o Robinu Hoodu in streljanju z lokom, kar postane Kevinov hobi, lok pa orožje njegovega pokola. Ker je oče funkcionalno odsoten, njegovo identifikacijsko vrzel zapolnijo fantazmatske podobe v njegovi alternativni realnosti, znotraj katere začne dojemati svoj osebni in zunanji svet. Njegove predstave o vsemogočnosti dosežejo žanrski vrhunec skozi že kar nekajkrat filmsko obdelano temo šolskega masakra (na primer *Slon* [Elephant, 2003, Gus van Sant]), ki pa ga v filmu *Pogovoriti se morava o Kevinu* ne vidimo skozi perspektivo storilca, pač pa iz materine perspektive, tako kot tudi celotno zgodbo. Hkrati pa zločin take razsežnosti v filmu služi kot orodje oziroma zaključno opozorilo na enega izmed možnih rezultatov disfunkcionalnosti na videz urejene tradicionalne družine, ki nemalokrat odpre oči, ko je za to že prepozno.

2 Lynne Ramsay v intervjuju za The Observer, 2. 10. 2011 (dostopno na Guardianovi spletni strani oz. <http://bit.ly/pcltbn>).

3 Šterk, Karmen: *Serijski morilec – normalen psihopat patološke matere*. Študentska založba. Ljubljana, 2007, str. 133.

Špela Barlič

Železna lady

Ufilmene biografije znanih osebnosti spremljajo filmsko umetnost že od njenih nemih let dalje – Georges Méliès je svoj kratki film *Ivana Orleanska* (Jeanne d'Arc), ki velja za prvo filmsko biografijo, posnel že leta 1899 – na vrhunec popularnosti so prilezle v 30. letih prejšnjega stoletja in ostale del železnega filmskega repertoarja do danes. V tem času je nastalo mnogo vrhunskih filmov in še veliko več takih, ki smo jih pozabili takoj po odjavni špici, vsi pa so se morali tako ali drugače spopasti z vprašanjem verodostojnosti; medtem ko so se nekateri zgodovinskih dejstev poskušali okleniti čim bolj trdno, so drugi brez težav žrtvovali del resnice za večjo dramatičnost in bolj čedno zapakiran pripovedni paketek. V literarnih biografijah, iz katerih so filmske ponavadi črpale snov, je seveda prostora za neprimerno več podrobnosti, ki v bistveno bolj ekonomičnem filmskem formatu enostavno odpadejo, a vendar ostaja vprašanje, v kolikšni meri je spodobno krojiti resnico po meri avtorskih kapric, kadar režiser snema film o resnični osebi; še posebej, če ta še živi.

Čeprav ne gre za najbolj vznemirljivo zvrst na svetu, je bilo na tem področju v zadnjem času opaziti kar nekaj poskusov

avtorske redefinicije žanra. Na sceno so, poleg tistih bolj klasičnih, prikapljale inovativne, eksperimentalne biografije, ki so žanr poskušale obdelati z lastne perspektive. Z njimi sta denimo debitirala dva britanska konceptualna umetnika, Steve McQueen z *Lakoto* (Hunger, 2008) in Sam Taylor Wood s filmom *Nowhere Boy – Zgodba o Johnu Lennonu* (Nowhere Boy, 2009). Fotograf Anton Corbijn je v filmu *Nadzor* stisnil gibljiv portret lana Curtisa (Control, 2007), Todd Haynes je v *Ni me tu* (I'm not There) seciral eklektično persono Boba Dylana s pomočjo sedmih različnih igralcev, Michael Winterbottom pa je v *24-urnih žurerjih* (24 Hour Party People, 2002) zmler portret producenta Tonyja Wilsona in manchesterske punk scene 80. let vobče v duhovit postmodernistični, metafilmični melanž. Te »nove biografije« iščejo formalni kontekst, ki bi se njihovim ekscentričnim, kompleksnim likom prilegal bolje kot rigidni okviru biografskega standarda, in to počnejo tako glasno, da se vprašanja o njihovi avtentičnosti samodejno umaknejo v ozadje.

Železna lady (The Iron Lady, 2011, Phyllida Lloyd) pogrne na obeh frontah in ne ponudi ne poglobljenega ali vsaj v intimo

razširjenega pogleda na eno najbolj kontroverznih političnih osebnosti 20. stoletja ne avtorske ekstravagance, ki bi gledalca zadovoljila na drugih ravneh. Ne glede na to, kako thatcherjansko razpoloženi ste, boste morali priznati, da si gospa Thatcher zasluži tehtnejši film od te vsebinsko siromašne kolobocije na temo demence in starostnega pešanja moči nekoč jeklene ženske prezenze.

Škoda, režiserka je za železno gospo našla perfektno telo (Meryl Streep), a ga je vtaknila v film, ki brez tega prispevka ne bi bil vreden omembe. O gospe Thatcher vem premalo, da bi si upala soditi o (ne) natančnosti scenarija, vseeno pa lahko zapišem, da je bil nesorazmerno velik del minutaže žrtvovan za fiktivne demენტne blodnje današnje Margaret, ki film zbanalizirajo in sentimentalizirajo, namesto da bi dobili več vpogleda v intimo, ko je bila premierka še na višku (mentalnih) moči. Težko se je znebiti občutka, da je bila tema demence v filmu izrabljena na eni strani za narativni pripomoček za potovanje po času in na drugi strani za »mehčanje« gospe, ki med ljudstvom nikoli ni vzbujala ravno veliko simpatij.

Železna lady tako ponudi le nekakšen sentimentalni šmorn Margaretinih spominskih pobjiskov, ki zajamejo res le najbolj bistvene politične trenutke njene vladavine. Ni ne pretirano informativna ne intimna ne kakorkoli inovativna. V bistvu gre za čisto standardno biografsko formulo, ki zgodovinsko figuro demistificira v slehernika, ki ga prav tako kot vse navadne smrtnike zdelujejo tegobe telesa in rutina vsakdana, medtem ko se v ozadju vrtilo kolo zgodovine z izborom najbolj markantnih točk neke dobe.

Pisatelj Hanif Kureishi je pred nekaj tedni v pogovoru z Vesno Milek izjavil, da se mu zdi, da so ljudje ne Thatcherjevo potem, ko se je vrnila kot Meryl Streep, nenadoma začeli gledati z naklonjenostjo, ker na svetu pač ni nikogar, ki bi sovražil Meryl Streep. Verjamem. In Meryl Streep je zares vrhunska, a tokrat žal igra v filmu, ki ne preseže nivoja kakšne zmerno informativne, blago kratkočasne, lepo posnete BBC-jeve TV-drame.



SPELA BARLIČ



Že na sporedu!



Na sporedu od 5. aprila



Na sporedu od 11. aprila



Na sporedu od 19. aprila

Pogovoriti se morava o Kevinu

We Need to Talk About Kevin

Lynne Ramsay

Posneto po kontroverzni knjižni uspešnici.

Archeo

Jan Cvitkovič
Vesna za najboljši film, najboljšo režijo in najboljšo fotografijo – Festival slovenskega filma, Portorož 2011.

Sol življenja

Gianni e le donne

Gianni Di Gregorio
Komedijska, ki je navdušila LIFFovsko publiko.

Viharni vrh

Wuthering Heights

Andrea Arnold
Drzna priredba angleške literarne klasike. Nagrada za najboljšo fotografijo – Benetke 2011.

Tina Pogljajen

Masaker



V filmih Romana Polanskega se večkrat ponovi element enotnega, zaprtega prostora: dogajanje se (vsaj pretežno) odvije v izolirani hiši na vrhu pečine, na čolnu ali ladji, v židovskem getu ter, kot v tem primeru in v njegovi »stanovanjski« trilogiji filmov (*Odvratnost* [Repulsion, 1965], *Rosemarijin otrok* [Rosemary's baby, 1968] in *Podnajemnik* [Le locataire, 1976]), v stanovanju. V *Masakru* (Carnage, 2011), za katerega je bil scenarij prirejen po enodejanki Yasmine Reza Bog masakra (God of Carnage, 2006), je dogajanje zaradi svoje gledališke osnove za tako strukturo še posebej primerno. Pod lupo preciznega preučevanja je namreč dom premožne družine višjega srednjega razreda, v katerem se dva para poskušata dogovoriti o reševanju problema, povezanega s sporom njihovih otrok: eden od njiju se je namreč na zmerjanje odzval tako, da je drugega poškodoval s palico.

V približno osemdesetih minutah realnega časa se štirje liki, ki si med seboj diametralno nasprotujejo že v stopnjah liberalnosti, konservativnosti, idealizma in cinizma, poskušajo dogovoriti o tem, ali bi bilo treba fanta med seboj pobotati, ju trdo prijeti ali ju celo pohvaliti za zdravo borbenost in agresijo; ali je tisti, ki je drugega udaril, sploh kriv, če ga

je oni prej izzival in žalil; o tem, ali je hrčke etično puščati v naravi; in o (ne)vljudnosti telefonskih pogovorov v družbi. Medtem estetsko opremljeno stanovanje, v katerem se zadržujejo, utrpi skoraj toliko škode kot njihova začetna formalnost in vljudnostni pogovori. To dvojje namreč, kot je skoraj boleče jasno že na začetku, deluje tako, kot bi moralo, le do prvega zapleta. *Masaker* se tu za postopni razkroj uglajenega vedenja svojih protagonistov v primitivizem posluži podobne metode ujetosti kot Luis Buñuel v *Angelu uničenja* (El ángel exterminador, 1962), kjer gostje prestižne meščanske večerje po koncu le-te preprosto ne morejo oditi. Zasnova je pravzaprav zelo podobna: sofisticiranost udeležencev in razkošna, brezhibno urejena jedilnica, ki pravzaprav nakazuje na neživljenjskost in le površinsko lepoto ter eleganco, konstantno ponavljanje v pogovorih in dejanjih, ki so postala ritualen, kodificiran življenjski slog ter naposled napad na konvencionalne moralne vrednote s postopnim razkritjem hinavščine, obsedenosti s samim sabo, sebičnosti in ravnodušnosti do usode vseh drugih. Medtem ko Buñuelovi gostje z njihove zabave ne morejo oditi iz nerazložljivega, morda nadnaravnega razloga, pa štirim ljudem v *Masakru* to preprečuje njihova malenkostnost in čustvena

nezrelost, ki jih pri vsakem poskusu, da bi zapustili stanovanje, zadrži najkasneje pri dvigalu stanovanjskega bloka v New Yorku (snemanje je zaradi znanih razlogov v resnici potekalo v Parizu). Kljub temu da se vsi štirje odrasli znova in znova (četudi nerodno) poskušajo rešiti izoliranosti, ki jih ločuje tako med seboj kot (tudi fizično) od sveta, in mučne prisotnosti stanovanja samega, hkrati oboje nepopoljšljivo ohranjajo pri življenju, s čimer se znajdejo v krožnem zapletu, pri katerem se na koncu znajdejo zopet na začetku. Stanovanje, ki jih zadržuje, namreč nima nikakršne podobnosti z varno sliko doma, temveč v protagonistih, ki jih popolnoma prevzame, vzbuja nelagodje, paranojo in sumničavost, histerijo in psihotično obnašanje, pri čemer vsak od njih ostane popolnoma sam, nezmožen empatije ali čutenja česar koli drugega kot lastne groze.

Precizen občutek za filmski prostor oziroma za ujetost v enem prostoru je skupaj z zgoščeno, kronološko pripovedjo brez kakršnih koli *flash-backov* ali *flash-forwardov* avtorjeva specialiteta. Tudi v *Masakru* se predmeti in postavitve v prostoru neprenehoma ponavljajo, zdi se, da dogajanje napreduje, vendar se v resnici vedno znova vrača na začetek, medtem ko se likom iz začaranega kroga

boja za obstanek v simbolično premajhnem prostoru nikoli ne uspe osvoboditi. Vse bolj očitno pri obeh parih postaja tudi nezadovoljstvo nad partnerskim odnosom, ki skupaj s prostorsko strukturo deluje še dodatno klavstrofobično, medtem ko so nelagodja v odnosu med obema paroma povezana predvsem z razlikami v življenjskih nazorih in slogih. Ne glede na to se med njimi sčasoma začnejo spletati razumne in (v veliko večji meri) manj razumne vezi, pa naj gre za (kratkotrajna) zavezanstva med posameznim parom, Nancy in Alanom Cowan (Kate Winslet in Cristoph Waltz) ter Penelope in Michaelom Longstreet (Jodie Foster in John C. Reilly) ali preprosto za tabora moških proti ženskam in obratno; vse pa se nanašajo na diametralno nasprotujoče si »resnice«, ki jim nikakor ni mogoče priti do dna.

Razlog bi veljalo iskati v dejstvu, da je prav vsak od štirih likov bolj kot realno izklesana osebnost le esencialistično spolno diferencirana risankasta karikatura, s čimer si *Masaker* priročno nastavi slamnate moče, ki jih nato, skupaj z njihovo zmešnjavo iger boja za prevlado, ki počasi uničuje družbene konvencije in strukture, lahko z užitkom in sardonično parodira. Med histrionično humanistko, agresivnim konservativcem s patološkim strahom pred glodavci, osebnostno plitko diplomatko, ki se ji gnusi slabo ravnanje s hrčki, ne pa slabo ravnanje z ljudmi, in z mobilnim telefonom obsedenim nihilistom se statusi pomilovanja vredne žrtve in sadističnega nasilneža izmenjujejo kot po tekočem

traku. Ko dogajanje postopoma postaja vse manj in manj realistično in vse bolj in bolj absurdno, je vsakemu od njih odvzeto vse, za kar so prepričani, da je sveto, pa naj gre za uničenje dragocene knjige o Kokoshki, mobilnega telefona, družinske avtoritete ali lepotilnih pripomočkov. Polanski, kljub temu da na načelni ravni obsodi vsakogar od njih, kot najbolj razumnega od štirih prikaže prav nihilista Alana (Waltz), ki je v maniri prejšnjih režiserjevih priljubljenih likov od vseh največji individualist in mu v primerjavi z ostalimi tudi uspe ohraniti največ racionalnosti, hkrati pa s skoraj metazavedanjem o teatralnosti vsega skupaj vsaj deloma pomaga razkrinkati absurdnost dogajanja in hipokrizijo ostalih, v kolikor tega ne storijo kar sami. Žrtve nesmiselnosti se skozi prepire o svojih otrocih namreč spreminjajo v storilce nesmiselne agresije in obratno, saj je vsak, tako *Masaker*, sposoben storiti karkoli, če so le okoliščine za to prave.

Odmaknjeno prikazovanje iger moči med agresijo in pasivnostjo ter dominantnostjo in podložnostjo pa tudi nasiljem, ki dominantne vloge vzdržuje, je med središčnimi elementi kinematografije Polanskega tako v pogosto absurdističnih filmih, za katere je scenarij napisal sam, ali pri kompleksnejših narativih drugih avtorjev. Njegova temeljna struktura, ki ostaja ista že od njegovih začetkov, je zelo preprosta, vendar vseeno učinkovita, saj se z osnovno dinamiko moči in nemoči lahko poistoveti skoraj vsak. Nasilje, pogosto spolno in ponavadi usmerjeno proti ženskam in

otrokom (incest v *Kitajski četrti* [Chinatown, 1974], posilstvo v *Odvratnosti*, *Rosemarijinem otroku*, *Tess* [1979], *Deklici in smrti* [Death and the Maiden, 1994], izobčenje pohabljenega otroka v *Podnajemniku* in sirote v *Oliverju Twistu* [2005]), ne dopušča niti sočustvovanja z žrtvijo niti lahke določitve dejanskih vlog nasilneža in žrtve. Mnoge od njih namreč nasilno delujejo iz (kakorkoli neprimerne že) samoobrambe, pri čemer ima samo dejanje nasilja pogosto vprašljiv status, poleg tega pa žrtev – po vampirsko – potem ko utrpí agresijo, postane agresivna tudi sama (*Grenki mesec* [Bitter Moon, 1992]). Takšna uporaba diskurza nasilja relativizira posamezna nasilna dejanja do stopnje, kjer smiselnost obsojanja le-teh postane vprašljiva.

Za konec je podoben komentar k nesmiselnosti in absurdu celotnega dogajanja ponujen v obliki (pri avtorju prav tako ponavljajočega se) stilističnega prijema, pri katerem se na retorično ključnih točkah začetka in konca filma ponovi enak ali podoben prizor. V *Masakru* sta to edina prizora, posneta izven težeče notranjosti stanovanja: na začetku eden izmed fantov v parku drugega udari s palico, na koncu pa se, kot kaže, v istem parku pobotata brez posredovanja nespametnih odraslih. (Prav tako zadovoljen deluje tudi hrček, ki je bil eden izmed bolj obrobni razlogov za prepír.) *Post-scriptum* implikacija filmske priredbe *Boga masakra* je, da je posredovanje in moralno ogorčenje nad napačnim ravnanjem posameznika predvsem malenkostno zapravljanje časa in moči, medtem ko je vsakršna zahteva po oddolžitvi vredna posmeha ter nastopa v domeni ljudi, ujetih v lastno zaslepljenost in nepristnost. Stvari se na koncu koncev, kot kaže, uredijo same od sebe, med položajema žrtve in storilca, ki se med seboj zlahka zamenjata, pa je le tanka ločnica.





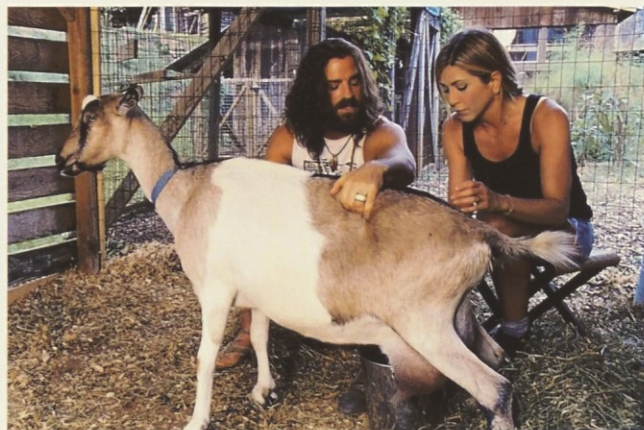
Oči in ušesa boga - videonadzor Sudana

Tina Poglajen

O filmu, kot je *Oči in ušesa Boga – videonadzor Sudana* (Tomo Križnar in Maja Weiss, 2011), je zaradi tematike, ki jo obravnava, težko pisati drugače kot afirmativno. Tu prostora za deljena mnenja ni, medtem ko za sam filmski izdelek veljajo drugačna merila kot pri drugih, ker je drugačen tudi njegov namen. Pri dokumentarnem filmu, ki želi opozoriti na iztrebljanje staroselcev v Sudanu, je pač nesmiselno govoriti stvarih, kot sta na primer atraktivnost in estetika filmskega izdelka. Lahko pa govorimo o uspešnosti projekta samega, v okvirih, ki si so jih zastavili ustvarjalci, torej v slovenski in mednarodni skupnosti množično opozoriti na problematiko ter s tem ustvariti pritisk tako na sudanske oblasti kot na Združene narode, ki naj bi s posredovanjem ustavili nasilje.

Po neslavni zavrtni filma v program filmov Cinema for Peace ter prekinitvi protestnega prikazovanja blizu rdeče preproge Berlinala se je *Oči in ušesa Boga* predvajal že na vrsti lokacij po Sloveniji, kjer je bil, verjetno tudi zaradi laskave vloge režiserke Nub, ki jo Slovenija v filmu igra, razmeroma uspešen. Ustvarjalci so se nato od 21. marca odločili še za spletno distribucijo, ki naj bi pritegnila tudi pozornost mednarodne javnosti. Na žalost karte za »svetovno internetno premiero« še zdaleč niso bile razprodane, iz statistike ogledov na Youtubeu pa je razvidno, da ogled filma po prvih petnajstih minutah (kolikor jih je bilo, ironično, prikazanih tudi v Berlinu, preden je policija predvajanje prekinila), nadaljuje manj kot četrtnina gledalcev. Po drugi strani filma na prvih nekaj straneh zadetkov Googlea, razen »škrbine« na angleški Wikipediji, ne omenja niti ena spletna stran, ki potencialno ne bi izvirala iz Slovenije oziroma s strani slovenskih piscev, kar kaže na to, da opozarjanje celega sveta na nujnost humanitarne pomoči (vsaj v prvih dneh) najbrž ne gre ravno po načrtih.

Križnar seveda ni Clooney, da bi lahko že s svojo aretacijo poskrbel za široko prepoznavnost problematike, pri kateri se angažira. Vendar pa bi lahko avtorji filma glede na resnost problema in glede na ves trud, ki je bil v nastanek filma in siceršnji aktivizem na področju Sudana in Južnega Sudana vloženi, posvetili več pozornosti organizaciji posnetega materiala, katerega avtorji so sami, ter tistega izpod rok sudanskih prostovoljcev. Brez prave strukture, ki deluje, kot da je montaža potekala bolj v obliki lepljenja in precej manj v obliki rezov, se sporočilo filma kot tudi njegova jasnost na žalost nekoliko izgubi, da o načelni vprašljivosti vloge belih odrešiteljev in plemenitega ljudstva Nube ne govorimo.



Odklop

Matjaž Juren

Odklop (Wanderlust, 2012, David Wain) – v izvirniku za marketinško, cenzorsko naravnano talilnico filmskih naslovov neverjetno metafizičen naslov – je povsem nemetafizičen film. Kar ne pomeni, da je s tem karkoli narobe, je pa od ustvarjalcev rahlo perfidno, da iz industrijsko naštančane brozge povsem prozaičnih kinematografskih poimenovanj (še zlasti romantičnih komedij) nenadoma brizgnejo z omenjeno mistično skovanko in z njo aludirajo na nekakšen duhovni pečat, morda celo evolucijski korak znotraj žanra, ki že nekaj časa žalostno vonja po mrliški trohnobi.

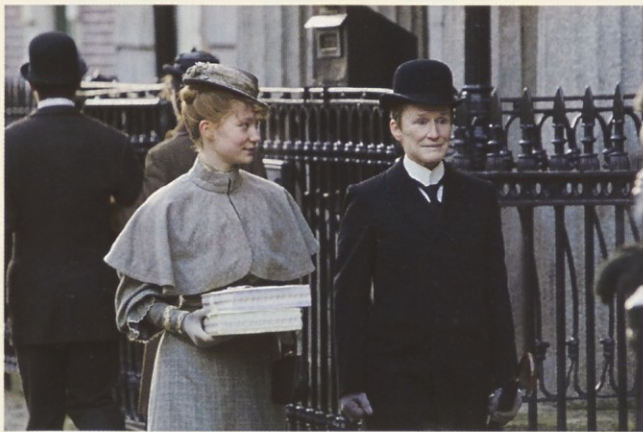
Seveda se na tem mestu kar sama od sebe ponuja znana šala Groucha Marxa, s katero tako rad postreže tudi Žižek: »Morda res izgleda kot idiot in govori kot idiot, toda to naj vas ne zavede. On resnično je idiot.« *Wanderlust* je nemška sposojenka, ki označuje vzneseno slo po nevidnih popotniških obzorjih, obenem pa tudi film, ki bi vas preko asociativnega trika rad prepričal, da ni (kinematografski) idiot. A dlje od lažne iluzije, ki jo prav uborno in za zelo kratek čas (do svojih uvodnih taktov) vzpostavlja ta igra označevanja, njegova strategija prepričevanja ne seže.

Sicer imamo opravka s čisto simpatičnima protagonistoma, z Geomom in Lindo (Paul Rudd in Jennifer Aniston), njujorskim parom srednjih let, ki ju malodane frivolni križi recesije (neposrečeno upovedan »komični element«) poženejo na cesto, kmalu pa tudi v naročje »odbite« hipijevske komune, kjer ju trop enodimenzionalnih norčkov pričaka odprtih rok ter golih osramij.

Kataleptičnih problemov, ki hromijo film, mrgoli, na njegovi površini pa gotovo prednjači netaktno opletanje z ubupanimi poskusi tako »visokega« kot nizkega stranišnega humorja, kar deluje nekako tako, kot bi bili prisiljeni opazovati na smrt izmučenega metuzalema, ali bo zmožni prenesti še ta, naslednji udarec in potem še par naslednjih.

Še večjo past si film Davida Waina (sicer eden od avtorjev kulturne serije skečev *The State* [1993–1995]) pred nerodne tace položi v svojem navideznem, družbenokritičnem angažmaju. Kar se sprva zdi kot intencionalno mešetarjenje v plitvinah neposrečene kritike konstelacij družbene moči, se naposled izkaže za prozorno manevriranje, ki si ne drzne načeti razprtih ideoloških temeljev zombijevskega ameriškega sna. Čas, ki ga George in Linda preživita med simpatičnimi, a politično mrtvimi čudaki, je naposled zgolj odih, ekskurzija, kjer si protagonista skalibrirata pričakovanja do sistema, da se lahko skozi zadnja vrata vanj zopet vrmeta.

Toda vse to naj vas ne zavede – *Odklop* resnično je eden od vrhuncev kinematografskega nesmisla.



Albert Nobbs

Bojana Bregar

Film, ki od glavne igralka zahteva ure sedenja v maskirnici, kjer se trudijo iz nje napraviti nekaj genetsko in estetsko manj popolnega. Na kaj najprej pomislimo? Oskar za glavno žensko vlogo, jasno. Dolgčas? Ne nujno. Gre namreč za žensko v moški preobleki. Je kdo rekel gender-bender?

Transvestizem v filmu je že dokaj ponošen. Od časov Dustina Hoffmana v *Tootsie* (1982) smo se do sitega nagledali reciklaž. Robin Williams kot *Očka v krilu* (1993), Eddie Murphy kot *Trčeni profesor* (1996, 2000), Martin Lawrence v *Hiši debele mame* (2000, 2006, 2011), Adam Sandler v *Jacku in Jill* (2011) ... Ta vic že zdavnaj ni več smešen. Servirajo nam ga že dobesedno celo večnost, če gremo od slovitenh britanskih brkatih transvestitov-komedijantov, Bowieja in Boyja Georgea čisto nazaj, do točke nič in do tistega slavnega *cliffhangerja* z rebrom v Bibliji. Varno lahko zaključimo, da ima ta šala že izjemno dolgo brado.

Če ideja in podoba moškega, ki nosi ženske obleke, v sebi nosi nekaj izvirno komičnega, pa za ženske v moških oblekah očitno velja ravno nasprotno. Ženska, ki se izdaja za moškega, je poosebljena transgresija. Nič smešnega ni v tem, da ji poleg brk poganjajo prsi, in potem je tu še ves tisti freudovski manko, ki namiguje na kastracijo ...

Tako ne preseneti, da zgodba Alberta Nobbsa nima srečnega konca. Albert, ki si že od pubertete povija prsi, da bi lahko služil(a) kot moški, se ne spominja več svojega pr(a)vega imena. Nikoli se še ni predajala mesenim užitek in čutila ob sebi moškega telesa, če odštejemo posilstvo s strani njenih rejniških bratov. Nikoli ni drugemu človeškemu bitju zaupala svoje skrivnosti. In ko končno posije žarek upanja v njeno pohlevno, skromno življenje brez užitka, se že zgrnejo oblaki. Nismo po naključju v Dublinu, mar ne?

Albert Nobbs (2011, Rodrigo García) po ogledu pusti čuden priokus, kar pa je v trenutni situaciji filmske ponudbe zgolj dobro. Vsaj ni dolgočasen. Glenn Close je izvrstna kot Albert, tako robato krhka in tragično zasanjana. Večno eterična Mia Wasikowska in večno brandovski Aaron Johnson skrbita, da se tok zgodbe ne zasuši v povsem asekusualno mlakužo, in za konec je tu še Janet McTeer, ki svojega gospoda Pagea odigra, kot da je ravnokar lastnoročno izumila koncept butch lezbijke. Très cool. In vredno ogleda.

P.S. Uvodni instinkt le ni zatajil: Glenn Close morda res ni dobila oskarja, a to je nemara zgolj posledica dejstva, da se je Akademija tokrat odločala kar med dvema estetsko modificiranimi »možičama« in se na koncu ziheraško odločila za Meryl Streep.



Kotlar, Krojač, Vojak, Vohun

Matevž Jerman

V primerjavi z Bondiadamami je vohunski film *Kotlar, Krojač, Vojak, Vohun* (Tinker, Tailor, Soldier, Spy, 2011, Tomas Alfredson) to, kar je bil v primerjavi z romani Iana Fleminga tudi istoimenski bestseller, ki ga je leta 1974 napisal John le Carré. Zgodbe, v katerih je operiral najslavnejši agent v službi njenega veličanstva, so bile ekstravagantne, naphane s humorjem, z akcijo in eksotičnimi lokacijami, po drugi strani pa so le Carréjevi portreti hladnovojnih spletk skrajno realistični, antiklimaktični, njegovi protagonisti pa utrujeni funkcionarji, ki nenehno preizprašujejo etičnost svojih dejanj in odločitev. Kar ni nič čudnega glede na to, da je bil le Carré, pisateljski psevdonim Davida Cornwella, dolgoletni sodelavec britanske obveščevalne službe.

Zaplet, v katerem je odsluženi obveščevalec George Smiley ponovno vpoklican, da od zunaj razreši enigma o dvojnem agentu, ki z vrha obveščevalne službe pošilja zaupne podatke KGB-ju, temelji na resničnih dogodkih iz časov Cornwellovega službovanja in je v filmu deležen spretnega režijskega tretmaja. Šved Tomas Alfredson, ki je pred leti udaril na sceno z *Vampirsko ljubeznijo* (Låt den rätte komma in, 2008), s svežo kombinacijo drame, romance in grozljivke, ostaja zvest duhu knjižne predloge ter postreže s pristno in atmosferično študijo življenjskega sloga tajnih agentov. Tudi po zaslugi vrhunskih igralskih interpretacij (s strani britanskih ikoničnih igralcev tipa Gary Oldman, John Hurt, Colin Firth, Benedict Cumberbatch, Tom Hardy ...) se na platnu vrsti paleta likov, ki prikazuje utrujene, osamljene, cinične, zagrenjene protagoniste brez pretenzij ali idealov in nepredstavljivo daleč od klasičnega stereotipa tajnega agenta kot karizmatičnega, nevarnega zapeljivca. Smiley, ki nekako lebdi nad vsemi temi liki, vleče preproste poteze in včasih zgolj potrpežljivo poslušata ter pije čaj. Nikamor se mu ne mudi, dokler niso vse karte na mizi. Za razliko od Jamesa Bonda namreč ve, da igra nima konca. In ko med svojimi naposled odkrije »krta«, mu ta prizna, da je bila odločitev za dvojno igro tako estetskega kot moralnega pomena ... Zahod je pač postal tako zelo grd.

Alfredson uspe zgraditi privlačno verodostojen in mnogoplasten univerzum, poln težkega cigaretnega dima in osvežujoče melanholičnosti. To stori brez odvečnega romantiziranja, tako s kronološko razdrobljeno montažo kot z distanciranimi podobami in majhnimi neizrečenimi sugestijami. Nabit z imeni in informacijami ne podcenjuje gledalca in ravno to ga brčkone naredi za enega izmed filmov, ki pridobivajo dodatne simpatije ob vsakem ponovnem ogledu.

Greemo znova mi po svoje

Tina Bernik, foto: Marko Šeruga

Februarja in marca so se po Sloveniji vrstile avdicije za film Mihe Hočevarja *Greemo mi po svoje 2*, ki se jih je udeležilo približno 4.500 otrok, starih od 8 do 17

let. Da imajo le slab promil možnosti za naslednji krog, so se bolj ali manj zavedali vsi, ki so ure in ure čakali, da pridejo na vrsto za kratek pogovor s filmsko ekipo, a

jih to vseeno ni ustavilo, da ne bi prišli v eno od osmih mest, kjer so potekale avdicije. Povprašali smo jih o vlogi igralca in o vlogi režiserja.



Alja, 10 let

Rada bi imela prvo vlogo, ampak tudi če bi imela bolj stransko, bi mi bilo vseeno všeč ... Ne vem, kaj dela režiser.



Tilen, osnovnošolec

Imel bi vlogo nekoga, ki gre zelo težko v hrib ... Režiser režira film. Naredi film in govori napotke, kako mora biti vse pripravljeno.



Tinkara, osnovnošolka

Imela bi vlogo kakšne od punc ... Režiser napiše scenarij za film, besedilo in igralce mora uštimati, kako naj igrajo.



Tia, 9 let

Imela bi glavno vlogo med puncami ... Režiser je glavni v filmu.



Lana, 11 let

Gledala film v kinotu, ful mi je bil všeč, zelo zabaven. Nastopila bi v katerikoli vlogi, samo da sem v filmu ... Režiser režisira film. Glavni je v filmu in postavlja vse.



Maj, 11 let

Enko sem gledal vsaj ene desetkrat. Ne bi ravno glavne vloge, stranske pa tudi ne, tam nekje vmes ... Režiser? On zrežira film. Sestavi film skupaj.



EKRAN

Revija za film in televizijo

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

**NASLEDNJA ŠTEVILKA EKRANA
IZIDE 4. MAJA 2012!**

- ESEJ: Habemus Papam
- MALA RUBRIKA GROZE: H. G. Lewis
- POSVEČENO: Filmsko nasilje
- V SREDIŠČU: Set-jetting



Ekran po prijazni ceni 3,5€ (5€ za dvojno številko) lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo prepošto naročite! Ugodnost za celoletne naročnike (velja za fizične in pravne osebe): cena za 10 števil (dve dvojni številki) znaša le 30€ + poštnina (poštnina za 10 števil znaša 7€, za tujino 15€).

Naročite se zdaj! Pošljite izpolnjeno naročilnico na naslov **EKRAN**, Metelkova 6, 1000 Ljubljana. Naročila sprejemamo tudi na info@ekran.si ali po telefonu na **01/438 38 30**.

NAROČILNICA



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

Podatki o naročniku:

Pravne osebe

Fizične osebe

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

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

Datum in podpis(žig)

ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRANA: Revije letnikov 2006 - 2009 vam na dom pošljemo po ceni 10 € / letnik s poštnino vred, letnika 2010 in 2011 pa za ceno 20 €. Naročila na info@ekran.si.

6.4.

VRATAR LIVERPOOLA

ARILD ANDRESEN
KEEPER'N
TIL LIVERPOOL



Komedija o tem kako
preživeti
osnovno šolo

61
Generation
Kplus
kristalni medved

MLADINA +

DS

186 642 2012



920123374,3

COBISS ©

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

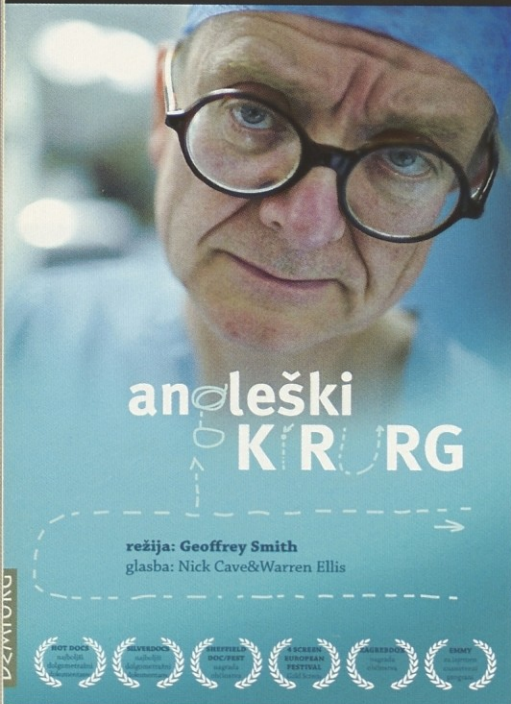
več kot 230 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: mladina.si/trgovina

»Štirje pikantni, driblerski, tako rekoč tolstojevski odgovori na vprašanje: kako daleč je predaleč?«

Marcel Štefančič, jr.

13.4.



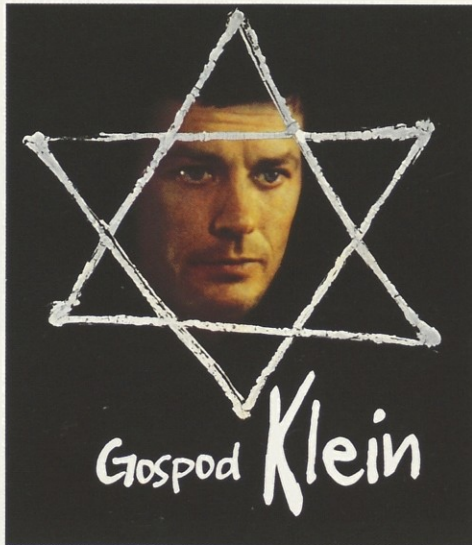
analeški KIRURG

režija: Geoffrey Smith
glasba: Nick Cave & Warren Ellis



20.4.

DELON - LOSEY



Gospod Klein

in JEANNE MOREAU

STUDIO CANAL

DVD

FIVIA

26.4.



2 NOMINACIJ ZA NAGRADO OSKAR
HELEN MIRREN CHRISTOPHER PLUMMER
GLAVNA ZENKA VLADA NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

HELEN MIRREN CHRISTOPHER PLUMMER PAUL GIAMATTI ANNE-MARIE DUFF KERRY CONDON JAMES McAVOY



POSLEDNJA POSTAJA

fiv

DVD

FIVIA

Mladina + DVD:

7,80 EUR



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

20,00 EUR



Ponudba za naročnike Mladine in
Monitorja - vsi štirje DVDji:

16,00 EUR

MLADINA

DEMIURG
& Company

FIVIA

DEMIURG

DVD
VIDEO

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