

16 let
revija za film in televizijo

ekran

letnik LIII
junij - julij - avgust



4,90 €



tema piratstvo

Muhammad Ali kot film, duh in kost
šestdesetletnica Iskalcev Johna Forda
iz kinotečnih arhivov Nobuhiko Obayashi
ozadja poklic svobodnega filmskega kritika
filmska dediščina o restavriranju Sedmine in Doline miru

Kinodvorišče. Letni kino.

V atriju Slovenskih železnic,
8. 6. – 4. 7. in 2. – 21. 8. 2016

23. – 25. 8. 2016, 21:00

LETNI KINO NA KONGRESNEM TRGU

Vstop prost.

POD ZVEZDAMI
FILM
UNDER THE STARS

VSTOPNICE SO ŽE V PREDPRODAJU.

7. – 30. 7. 2016, 21:30
Ljubljanski grad

www.kinodvor.org/filmpodzvezdami
www.ljubljanskigrad.si/dogodki

Najbolj potujoč kino v mestu.

Kinodvor. Mobilni kino.
www.kinodvor.org



slika na naslovnici
Ta nora 80a
(Richard Linklater)

Ekran letnik LIII, junij - julij - avgust 2016
ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije
izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanj Ivan Nedoh
sofinancira Ministrstvo za kulturo
glavni in odgovorni urednik Ciril Oberstar
uredništvo Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik,
Bojana Bregar, Andrej Gustinčič, Matic Majcen,
Ivana Novak, Maša Peče, Tina Poglajen, Zoran
Smiljanič, Ana Šturm
Mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva
jezikovni pregled Mojca Hudolin
svet revije Zdenko Vrdlovec (predsednik),
Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne,
Polona Petek, Peter Stanković
oblikovanje Tomaž Perme, Kinetik
tisk Tiskarna Oman, Kranj
marketing info@ekran.si
celoletna naročnina 25 € + poština
transakcijski račun 01100-6030377513,
Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana
Naročnina velja do pisnega preklica
naslov Metelkova 6, 1000 Ljubljana
telefon 01/43 42 510, info@ekran.si
splet www.ekran.si
facebook Revija Ekran

cena 4,90 €

ISSN 0013-3302

ekran

revija za film in televizijo

Uvodnik

- 2 Stavka piratov Ciril Oberstar

Intervjuji

- 5 Še domovine niso več tisto, kar so nekoč bile
(Jan Gassman, Stefan Eichenberger) Bojana Bregar
9 To in ono o ljubezni in denarju (Ira Sachs) Matic Majcen
13 Dan v Sarajevu (Jasmila Žbanić) Tina Poglajen

Festivali

- 16 Festival Crossing Europe, Linz Ana Šturm
19 Dnevi kratkega filma, Oberhausen Tina Poglajen
23 69. mednarodni filmski festival v Cannesu Simon Popek
26 2. festival Viva Erotica v Helsinkih Maša Peče

In memoriam

- 29 Največji. Muhammad Ali kot film, duh in kost Marcel Štefančič, jr.

Piratstvo

- 33 Kratka zgodovina ilegalne distribucije Nace Zavrl
38 Primer Karagarga Nace Zavrl
41 »Piratstvo je arhiviranje, ne kraja« Žiga Brdnik
46 Nelegalno pretakanje filmov in protipiratske zakonodaje Matic Majcen

Ob šestdesetletnici Iskalcev Johna Forda

- 55 Ko legenda postane dejstvo Andrej Gustinčič

Skratka

- 57 Film kot medij oživljanja Bojana Bregar

Kritika

- 59 Ta nora 80a (Richard Linklater) Ana Šturm
61 Trumbo (Jay Roach) Andrej Gustinčič
63 Triple 9 (John Hillcoat) Anže Okorn
65 Magical girl (Carlos Vermut) Peter Cerovšek
67 Houston, imamo problem! (Žiga Virc) Tina Bernik
68 Mama (Vlado Škafar) Tina Poglajen

Kolonializem na filmu

- 69 Kačji objem (Ciro Guerra) Petra Meterc
71 Puščavska kraljica (Werner Herzog) Martin Hergouth
74 Knjiga o džungli (Jon Favreau) Nikolai Jeffs

Kino Ekran

- 77 Trg. Nekaj pripomb o akcelerationizmu na primeru ciné-romana Trk Marko Bauer

Iz kinotečnih arhivov

- 81 Izbrane novice iz kinotečnih arhivov po svetu Jurij Meden
83 Nobuhiko Obayashi, ode nekonformizmu Maša Peče
85 Filmska dediščina: o restavriranju Sedmine in Doline miru Lev Predan Kowarski

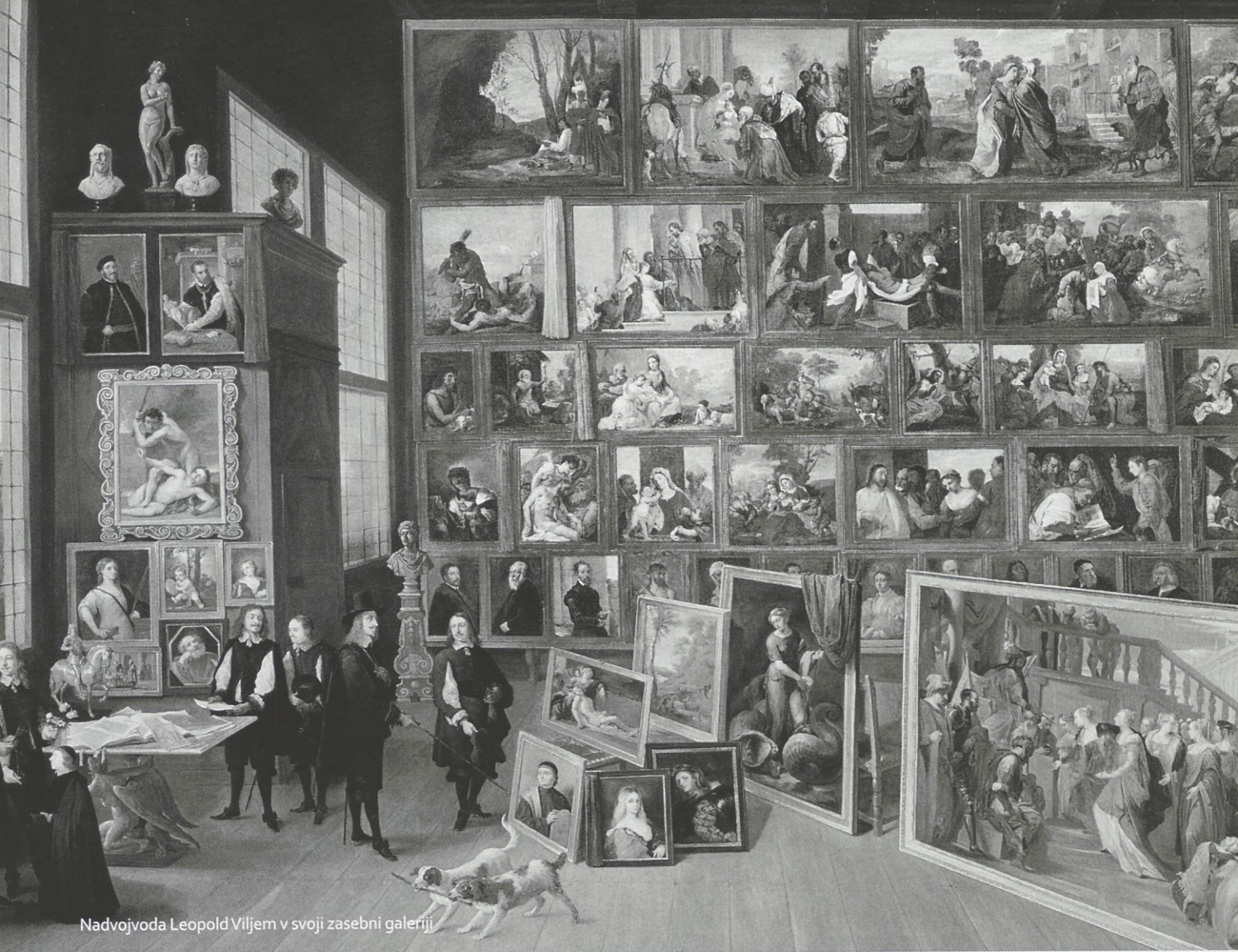
Ozadja

- 89 Mednarodni filmski festivali in poklic svobodnega filmskega kritika Tina Poglajen

Branje

- 92 Bralci scenarijev Ciril Oberstar





Nadvojvoda Leopold Viljem v svoji zasebni galeriji

uvodnik
Ciril Oberstar

Stavka piratov

Na neki način je vsak filmski pirat podoben Teniersovemu *Nadvojvodi Leopoldu Viljemu v svoji zasebni galeriji*, le da se namesto s slikami skrbno obdaja z zbirko piratskih filmov, ki jih namesto na stene obeša v tisto datotečno mapo svojega računalnika, za katero se je nekoč ob nalaganju torrent odjemalca moral odločiti, da bo javna, in torej drugim dovoliti, da pokukajo vanjo, četudi le anonimno, s programskim algoritmom. Vsaka piratska spletna stran s filmi namreč od uporabnikov

zahteva, da svoje datoteke delijo z drugimi. Problem piratskih kopij je v tem, da jih je treba sramežljivo skrivati pred drugimi, še posebej pred oblastmi in torej tudi pred uradno javnostjo. Na čuden način pa jih je nemogoče skriti pred anonimneži, ki si na spletu delijo isti piratski portal, ki zvestobo prisegajo istemu torrent sledilniku in ki jim načeloma dovolimo, da se polastijo naših podatkovnih bitov ter si filme z našega pretočijo na svoj računalnik, iz naše zbirke v svojo. Postopek omogoča

tehnika BitTorrenta, protokola za deljenje datotek, ki na domači računalnik naloženo filmsko datoteko sestavlja iz posameznih datotečnih drobcev, nabranih z računalnikov ljudi, razpršenih po vsem svetu.

Ta protokol ohranja nekaj tiste plagiatorske brezsrčnosti, tako značilne za stare filmarje in pisce. Na primer za Dana O'Bannona, scenarista **Osmega potnika** (*Alien*, 1972), ki je na očitek o tem, da je plagiator,

vehementno odvrnil: »*Osmega potnika* nisem ukradel nikomur, ukradel sem ga vsem!« Le da je protokol pri plagiatorstvu zavesten in zato bolj ganljiv, medtem ko je pri piratstvu zgolj programski in tehničen. Ko so Renéja Claira vprašali o njegovem genu za tekočim trakom iz filma **Hočemo svobodo** (À nous la liberté, 1931), ki ga je Chaplin pet let kasneje »ponovil« v **Modernih časih**, je odvrnil le, »da mu je Chaplin dal toliko, da mu je z vso pravico nekaj tudi vzel!« Podobno v intervjuju trdi filmar in scenarist Ira Sachs: »Ne počutim se okradenega. To pa zato, ker sem tudi sam toliko kradel, da sem zadnji, ki bi se imel pravico pritoževati zaradi lastništva.« Samopostrežba in poziv k nadaljnjemu deljenju sta torej tihi zapovedi obeh postopkov, umetniškega plagiata in piratskega deljenja datotek, kakor je nekoč ugotavljal tretji najbolj slavni plagiator po Shakespearu in Goetheju, Bertold Brecht. Ko so ga zalotili, da si je pri pisanju *Opere za tri groše* (kasneje je po njej nastal film) »sposojal« pri Villonu, je spisal *Sonet k novi izdaji Françoisa Villona*, ki se zaključí približno takole: »Vzame naj vsak si ven, kar pač potrebuje; jaz sem si že postregel.«¹

Zgodovino umetnosti bi bilo torej mogoče napisati tudi kot podtalno zgodovino prijateljskega plagiiranja. In v tem smislu so dela umetnikov kot zasebnikov bistveno bolj javna in kolektivna, kakor se zdi na prvi pogled. Prav kakor je plagiator v zgodovini umetnosti bistveno več, kot bi jih zgodovinarji umetnosti želeli priznati, tako je tudi piratstva bistveno več, kakor so ga pripravljeni priznati filmski teoretiki in ekonomisti. Teza trenutno najpomembnejšega raziskovalca sive ekonomije filma, Ramona Lobata, je namreč, da »mednarodna piratska ekonomija zakonito filmsko industrijo prekaša po velikosti, obsegu in dosegu« ter je zato v zelo pomembnem smislu »globalna norma in ne izjema ali odklon.«²

Že samo zato je morda bolj zanimivo kot v razmerje med formalno in neformalno distribucijo filma pogledati, kako se kažejo notranje težave same piratske skupnosti. Vsak lastnik zbirke piratskih filmov najverjetneje goji prepričanje, da pri njegovi zbirki ne gre le za notranjo dekoracijo trdega diska, temveč da ima do svojih filmov vsebinski, ljubiteljski odnos; da jih torej gleda in o njih razmišlja. Kljub temu se je težko znebiti občutka, da so piratske skupnosti zaradi svojega nejavnega delovanja nekako hendikepirane. Morda prav ta manko pripoznanja, ki ga povzroči obvezno skrivanje piratiziranih zbirk pred javnostjo, po drugi strani dopolnjuje neka paradoksalna dejavnost, zaradi katere so piratske skupnosti veliko bolj živahne kot katere koli druge potrošniške skupine.

Torrent datoteka na spletu namreč nikoli ni sama. Vedno jo kot kakšen klepet obkrožajo še razni drobci vsebine, »screenshoti«, vsaj nekajvrstični opisi filma, ocene filma, povezave na spletne filmske enciklopedije; občasno *copy paste* kritike, v redkih primerih celo lastne kritike, skoraj vedno pa komentarji uporabnikov ... Vse te slike, besede, povezave, ki datoteko spremljajo kot roj majhnih kreativnih posegov, vsi ti drobni okruški vsebine, ki jo obkrožajo, pa kot sledi neke dejavnosti zagotovo hočejo biti videni in predstavljajo svojevrstno izražanje anonimnih, za avatarji skritih uporabnikov in njihova komunikacija s skupnostjo. Ta skrivna naveza je nazadnje tisto, kar ustvarja posamezne piratske skupnosti, nekakšno na anonimni računalniški izmenjavi datotek utemeljeno vez, ki pa je lahko priznana le po piratskih kanalih in ne javno.

Ta paradoks javnega priznanja (podpore piratski spletni strani) je lepo prišel do izraza ob nekajtedenski nedostopnosti znamenitega piratskega spletnega portala za redke in umetniške filme *Karagarga* (KG). Ko spletna stran poleti 2015 ni bila dostopna, je na piratsko-cinefilskih spletnih forumih završalo. Splet je ponujal dve nasprotujoči si interpretaciji dogodka. Po prvi, ki naj bi jo podpirala avtentična izjava Karagarginih administratorjev, objavljena med drugim na *reddit.com*,

je bila za blokiran dostop kriva uradna pritožba BREIN (nizozemskega antipiratskega združenja za uveljavljanje pravic industrije zabave) pri gostitelju spletne strani, ki je v strahu pred tožbo onemogočil dostop ... Po drugi interpretaciji si je zasluge za sesutje strežnika pripisal heker po imenu Judex, ki je na *pastebin.com*³ začel tudi ostro razpravo o škodi, ki jo Karagargina spletna dejavnost povzroča mladim neodvisnim filmskim ustvarjalcem. S tem etičnim očitkom je dregnil v cinefilsko skupnost uporabnikov, ki naj bi jo večinoma sestavljali ljudje iz akademskih, festivalskih in kritičnih vrst. Če pustimo ob strani njegove trditve, da je kar okoli 80 % naslovov, ki so dosegljivi na Karagargi, dosegljivih tudi na Amazonu ali v drugih spletnih trgovinah, je najbolj zanimivo to, s kakšno lahkoto je za jezik potegnil festivalskega svetovalca in znanega filmskega delavca Neila McGlona, ki sodeluje tako s prestižnim izdajateljem filmskih DVD-jev *The Criterion Collection* kot s priznanim bolonjskim filmskim festivalom *Il Cinema ritrovato*, posvečenim prikazovanju redkih in manj znanih filmskih del. McGlone se je javno (na Twitterjevi spletni strani) zavzemal za Karagargo in obžaloval njen padec, hkrati pa nespretno trdil, da jo uporablja le za prenašanje tistih filmov, ki so v javni domeni. Kot javna osebnost si očitno ni mogel dovoliti odkritega in neposrednega priznanja uporabe piratskih kopij. S tem pa je Judexu omogočil lahek protiargument, citiral je namreč le eno izmed pravil portala, ki pravi, naj se filmi, ki so javno dosegljivi drugod, na Karagargo ne nalagajo, da ne bi po nepotrebnem zasedali dragocenega prostora. S podobno potezo je zavrnil tiste, ki so trdili, da si s pomočjo Karagarge nalagajo le stare filme in ne novih izdaj. Pravilnik namreč tudi tu zahteva, da se ob novi izdaji kakšnega starejšega filma stara piratska datoteka nadomesti z novo verzijo.

Morda Judex ni odgovoren za sesutje strežnika in morda je res napisal precej neumnosti, a vsekakor mu je uspelo postaviti pod vprašaj romantično akademsko predstavo o Karagargi kot

1 Sonet so dejansko objavili kot uvod v ponatis Villonovih pesmi.

2 Ramon Lobato: Sive ekonomije filma. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2014. Str. 17.

3 <http://pastebin.com/qy3LK3D>.

o filmskem raju na spletu, kakršna je morda še veljala pred padcem.

Širše gledano pa piratstvo že davno ni več romantika trdega diska in mehkih podatkov filmskih datotek v računalniških mapah zanesenjakov. Uvajanje normativov, vedno večja specializacija in nastop konkurence pričajo, da je piratstvo v določenem segmentu zapustilo področje ljubiteljske dejavnosti in postalo resen posel – ne le simbolne konkurence (kdo bo hitreje in bolje piratiziral in užival večji ugled), temveč tržne (z boji za znamke in sovražnimi prevzemi). Najprepričljivejši dokaz za to so sovražni prevzemi, kakršen se je nedavno zgodil znamenitemu piratskemu kolektivu EZTV in njegovi spletni strani, specializirani za TV-nanizanke in nadaljevanke. Sosledje dogodkov, ki so privedli do sovražnega prevzema te piratske »firme«, se bere kot kriminalka, ob kateri se celo francoski *neo-noir* triler **Demonlover** (2002, Olivier Assayas) ne zdi tako daleč od resnice. Kakor sporoča spletni portal Torrent Freak, je piratska skupina EZTV zaradi napake na strežniku najprej izgubila svojo .it domeno; izguba sicer ni predstavljala

večjih težav, saj so dejavnost z lahkoto prestavili na rezervno domeno (s končnico .ch). Toda prevaranti, ki so domeno potem tudi uradno kupili, so bili na prevzem dobro pripravljeni: v VB so registrirali družbo, ki je imela isto ime kot izvirna družba ustanovitelja skupine *NovaKinga*. S to prevaro in ponaredkom podpisa so preko evropskega domenskega registrarja EuroDNS prišli še do njegove elektronske pošte s podatki o drugih domenah in storitvah, ki so jih s spremembami gesel prav tako nemudoma prevzeli. Tako je kolektiv EZTV v nekaj dneh ostal ne le brez imena, ampak tudi odrezan od svojega desetletnega piratskega dela in seveda tudi brez pogojev za nadaljnje delovanje. Iskanje pravice po sodni poti pa zaradi narave njihovega dela seveda ni bilo mogoče.

In nazadnje je tu še ključni dokaz, da je piratstvo resna dejavnost: piratska stavka. Količina dela, ki je porabljena za krogotok piratskih filmov, je ogromna. Najprej je tu neke vrste delo na drobno, opremljanje torrent datotek s povezavami, povzetki vsebine, komentarji, potem pa so še podnapisi, ki ne spadajo v kategorijo dela na

drobno. Poleg piratiziranja samih filmov in priprave filmskih datotek je prevajanje zagotovo ena najbolj časovno potratnih dejavnosti piratske skupnosti – in tudi požrtvovalnih, zlasti zato, ker je večinoma opravljena brezplačno. Kakor navaja raziskovalka prevajalskih skupnosti na Švedskem Eva Hemmungs Wirtén, prevajalec s psevdonimom 'Sigge McKvack' »podnaslavljanju piratiziranih filmov posveti 15 ur tedensko«, medtem ko 'incubator' »za izdelavo podnapisov povprečno dolgega celovečernega filma potrebuje 4 do 5 delovnih dni«. Zato ni čudno, da je prevajalski segment švedske piratske skupnosti *divXsweden* in *SweSub* že daljnega leta 2009 sprožil prvo resno stavko. Toda njihova stavka je bila, presenetljivo, usmerjena proti – drugemu piratskemu portalu, *Undertexter*. Na njem so namreč ponujali podnapise te skupnosti, le da so z njih zbrisali imena oziroma psevdonime pravih prevajalcev in jih nadomestili s svojimi ali z lažnimi. Šlo je torej za zelo elementarno stavko, katere cilj je bila ponovna uveljavitev pravice do avtorstva in imena, četudi le piratskega.



intervju Jan Gassman, Stefan Eichenberger

Bojana Bregar

Še domovine niso več tisto, kar so nekoč bile

Heimatland (2015, Lisa Blatter, Gregor Frei, Benny Jaberg, Carmen Jaquier, Jonas Meier, Tobias Nölle, Lionel Rupp, Mike Scheiwiller, Jan Gassmann, Michael Krummenacher) je švicarski film, ki z ironičnim naslovom podreza v idilične domačijske podobe sanjsko zelenih planinskih pašnikov, zasneženih gorskih vrhov, sveže polakiranih smrekovih ograjic na balkonu kmečke hiške, kravic z imenom Milka, kukavic na stenskih urah, belega križa na rdeči odeji ... Vsemu, kar je švicarsko, v tem filmu preti poguba, ko se nad Zürichom razbesni

nevihta stoletja. Ogromen oblak se z vsakim dnem povečuje, medtem ko nacionalni mediji prek zasilno delujočih televizijskih valov sporočajo prebivalcem, naj si zavetje poiščejo v zakloniščih in po možnosti ne doživljajo napadov panike. Toda ko oblak doseže meje države in se tam na presenečenje vseh ustavi, je jasno, da Švico čaka katastrofa apokaliptičnih razsežnosti, iz katere je ne bosta rešila ne nevtralnost, ne sicer nadvse priročni švicarski nož, še najmanj od vsega pa Bog in Evropska unija.

Film sam je morda res zastavljen epsko, toda njegov pravi dosežek je neke drugje – v dejstvu, da ga je družno napisalo ter posnelo kar deset švicarskih režiserjev mlajše generacije. O tem zares edinstvenem podvigu smo na festivalu Crossing Europe spregovorili z Janom Gassmanom, ki si je skupaj s kolegom Michaelom Krummenacherjem film zamislil in ga sorižiral, ter Stefanom Eichenbergerjem, ki se je znašel pred nič kaj lahko nalogo izvršnega producenta.

Kako ti je šinila v glavo ideja, da bi posnel film, ki ga bo režiralo deset ljudi tako rekoč hkrati?

Rad imam ideje, ki se v trenutku, ko jih dobiš, zdijo nemogoče. V takšne ideje nihče ne verjame, zato si lahko dovoliš, da ti spodleti. Ko si mlad režiser in na primer poveš že uveljavljenim producentom, da nameravaš posneti film na tak način, ti bodo seveda vse skupaj odsvetovali, povedali, da je pretežko, da se bodo soavtorji za vedno zasovražili ..., ti pa seveda trdiš, da to ni res, da vam bo vsekakor uspelo ... Ko smo zbirali denar za projekt, smo seveda sebi v prid kar najbolje izkoristili dejstvo, da bo pri njem kolektivno sodelovala mlada generacija filmarjev, in težko so nam rekli ne, saj se ne zgodi dostikrat, da se mladi pri nas tako zavzeto politično angažirajo, še posebej na filmskem področju. Na ta način pa sem želel delati tudi zato, ker se mi je zdelo škoda, da se nekateri mladi režiserji dejansko ne poznamo. Seveda se srečujemo na festivalih in na podobnih prireditvah, a v takšnem okolju se ne moreš zares pogovarjati o svojih projektih in idejah. Pri nas nimamo tako številnih iniciativ kot na primer v Avstriji, kjer spodbujajo kooperativni duh v filmski skupnosti, ali šole, ki bi našim delom vtisnili svoj distinktivni značaj, kot jo imajo na primer Danci.

Tako nekako sva s soavtorjem Michaelom (Krummenacherjem, op. a.) razmišljala, ko sva vsem kolegom, ki sva jih našla v imeniku, poslala mail, v katerem je pisalo: »Nad Švico visi ogromen oblak, in čez tri dni je ne bo več – kaj mislite, da se bo v tem času zgodilo?« Za nekoga, ki razmišlja kot režiser, je tak stavek kot trnek – ne more se upreti premišljevanju o potencialni zgodbi, ki se skriva za premiso. Če bi jim recimo rekla, naj se razpišejo o odnosu do svoje domovine in o njenih problemih, se najbrž nikomur ne bi dalo zares ukvarjati s tem. Tako pa sva dobila trideset idej, in počasi sva dojela, da ne želiva imeti omnibusa, ki bi neizogibno postal filmski portfelj, v katerem posamezni režiserji predstavijo svoje zmožnosti in svoj specifični slog. Bolj naju je zanimalo, kaj se zgodi, ko deset ljudi svoj ego postavi v kot in skuša

posneti en sam film – skupaj. V filmski zgodovini z izjemo nekega izgubljenega italijanskega filma iz šestdesetih let nisva našla ničesar podobnega. Tako je nastal najin eksperiment – poskrbeti, da se deset zgodb vklaplja v film kot ena sama. Sprva sva mislila, da bi zgodbo sestavila tematsko, toda potem sva se odločila za bolj organski pristop, v katerem pokažemo različne obraze družbe skozi zgodbe različnih ljudi, ki živijo v Švici.

Iz produkcijskega vidika je to stvari zapletlo veliko bolj, kot če bi se odločili za eno ali dve glavni lokaciji. Tako da smo imeli v planu enkrat snemanje zabave v gozdu, ki mu je sledil prizor kriznega sestanka v veliki zavarovalniški firmi, in tako dalje, kar je bilo za ekipo izjemno naporno.

Vsak režiser si seveda svoje delo želi opraviti kar najbolje. Če bi snemali na klasičen način, z enim režiserjem, in bi se zgodilo, da bi na dan snemanja v gozdu šlo vse narobe, bi si ta režiser lahko rekel, nič hudega, imam še prizor v zavarovalnici, kjer mi bo šlo bolje, kjer bom bolj pripravljen. Pri našem filmu pa drugih priložnosti tako rekoč ni bilo.

Čeprav je torej film v celoti gledano prvovrstni eksperiment, med samim snemanjem najbrž ni bilo prostora za improvizacijo?

Na snemanju smo morali biti dokaj strogi. So pa bile zato priprave na film prava avantura. Dvakrat smo se namreč režiserji ter producenta odpravili v gorsko koč, kjer smo teden dni ali več preživel v diskusiji. Mislim, da je bil proces dela za vse dokaj težaven. Ni bilo lahko sprejeti, da v sobi desetih alfa samcev (in samic) vsi delujejo kot enakovredna skupina in se odločajo skupaj. Pogovori so dostikrat skrenili v teoretiziranje o filmski zgodovini in slogu, padali so predlogi o tem, čemu bi film moral biti podoben. Z Michaelom sva po najboljših močeh prevzela vlogi moderatorjev – pravzaprav kulturnih interpretov – kajti francosko govoreči del ekipe, ki je kulturno bliže francoski filmski tradiciji, mnogi so študirali v Franciji ... no, njih je predvsem skrbelo, da bo film pretirano komercialen. Sprva sva posameznikom dopuščala veliko svobode, toda prva verzija scenarija, ki smo jo predložili komisiji za

dodeljevanje sredstev, je bila nemogoča, med branjem se je slog vseskozi spreminjal, tako da smo kljub trudu pred sabo še vedno imeli deset kratkih filmov. Denarja potem na prvem razpisu nismo dobili in moram reči, da sem zdaj, ko gledam nazaj, vesel, da se je to zgodilo. Najboljša dela filma, celoten začetek in konec, sta namreč rezultat te druge etape dela.

Kaj se je spremenilo, ko ste se znova zbrali?

Ključno je bilo, da sva z Michaelom začenjala razumeti, kaj iščeva in kaj nam manjka. Imeli smo že bistvene elemente, recimo oblak, ki prekriva Švico. Če je zmanjkalo elektrike, je moral režiser v tistem delu svojo zgodbo prilagoditi temu. Prepričati smo jih morali, da so določeni prizori nujni za celoto, čeprav se njim niso zdeli potrebni. Seveda so se upirali, nekdo se mi je recimo pritoževal: »Zakaj moram snemati oblak, če ta ni bistven za mojo zgodbo?« Drugi so skušali goljufati, da bi v film vtihotapili lasten slog, recimo, nihče ni smel uporabljati *dollyja*, ker smo želeli vse posneti iz roke. Pa smo potem izvedeli, da si je eden od režiserjev pomagal z nakupovalnim vozičkom (smeh). Na nek način je podobno kot v politiki, z vsakim se je bilo treba posebej ukvarjati. Sva se pa izogibala temu, da bi se skušali za vsako ceno srečati na sredini. Če bi se zavoljo miru zatekli k takšni taktiki, če bi se pretirano zanašali na rešitve s kompromisi, bi bil film zelo slab.

Bi lahko rekel, da je ta film manifest vseh vas, ki ste pri njem sodelovali?

Mislim, da je, vidim ga že kot manifest naše generacije, s katerim sistemu doma sporočamo, tu smo, pripravljeni smo prevzeti krmila, bolj ali manj. Ker so avtorji svoj slog, kot rečeno, v glavnem pretvorili v enotno delo, to ni manifest posameznikov. Dobili smo veliko komplimentov, ampak smo začutili tudi strah nekaterih starejših kolegov, ki so zaskrbljeni zaradi nas.

Kaj pa v političnem pomenu besede? Ste imeli vsi režiserji podobna stališča glede tematik, ki se jih v filmu lotevate?

Švicarski film se izogiba političnim tematikam. Imamo veliko komedij in večina prikazuje idilično podeželsko

življenje. Zelo malo filmov je postavljenih v mesta – ali v predmestja, kjer živi veliko ljudi – in njihovi avtorji so večinoma ljudje, ki so emigrirali v Švico. Tudi sami smo načrtovali prizor z dvema državljanoma Romunije, ki se znajdetata v Švici, a smo potem raje dali prednost ljudem, ki tu živijo, ker nas je zanimal pogled od znotraj.

Režiserji smo se glede političnih stališč nekoliko razlikovali. Nekaj nas je imelo izrazito levičarska stališča, drugi pa so na načelni ravni popolnoma odklanjali možnost, da bi bil film sploh lahko političen medij. Je pa zanimivo, da smo skušali najti režiserja, ki bi zastopal desno politično opcijo, a nismo našli prav nobenega. Nismo sicer delali na ta način, nihče od nas ni član politične stranke, v resnici lahko rečem, da političnemu sistemu sploh ne zaupamo, in film to odraža na svoj način. Izjemno zabavno se mi je zdelo, da so se na premieri v Locarnu v publiko znašli politični veljaki, ob katerih me je zmrzilo. Nekateri so strašni rasisti, prav oni so bili razlog, da smo ta film v prvi vrsti sploh naredili. Ogledala si ga je tudi kanclerka in nam naslednji dan poslala mail, v katerem nam je čestitala. Tudi kritiki so se odzvali na zelo zanimive načine in nekatere od negativnih kritik so nam pravzaprav tako laskale, da smo jih vključili v gradivo za promocijsko knjižico filma.

Stefan Eichenberger, izvršni producent

Kako je bilo delati kot producent pri projektu z 10 režiserji?

Moja naloga je bila skrbeti, da imamo z vsemi urejene odnose; te je bilo treba ves čas gladiti in med posamezniki posredovati. Režiserjem smo dodelili toliko časa, kot se nam je zdelo potrebno za snemanje njihovih posameznih zgodb. Tako je imel nekdo na primer na voljo sedem dni, drugi pa le štiri, saj smo se odločali glede na njihove scenarije. Tu pa je nastal problem, kajti režiserji z manj snemalnimi dnevi so postali zavistni, prihajali so do mene in me spraševali, zakaj ima nekdo drug na



voljo dan več, spraševali so nas, zakaj se nam zdi, da so nekateri pomembnejši od drugih ... Seveda so se nam zdele vse epizode enako pomembne, toda iskreno rečeno se prizor, v katerem nastopa starejša ženska v svoji sobi, izjemno razlikuje od snemanja avtomobilskega pregona. Pri tem sem se naučil, da če imaš deset režiserjev, boš ne glede na to, kako se trudiš z vsemi ravnati pravično, včasih pač primoran biti za koga kreten.

Je bil Heimatland torej tvoj prvi projekt?

Bil je moj prvi celovečerni igrani film. Pred tem sem že delal na kratkih filmih, bil pa sem tudi že producent pri celovečernem dokumentarcu. Dominik (Tschutscher, moderator Q&A na festivalu, op. a.) se je med pogovorom po projekciji pošalil, da se bo najbrž vsak naslednji projekt zdaj zdel neizmerno lažji, in res je tako. Ves čas snemanja sem si govoril: »Če ti uspe narediti ta prekleti film, potem ti lahko v življenju uspe karkoli.«

Tvoja izkušnja se je na neki ravni zagotovo prikradla tudi v film – v resnici lahko rečemo, v upanju, da se ne sliši preveč moralizirajoče, da ti konflikti odsevajo prav problem medčloveških odnosov našega časa, problem ozkega fokusa na naše lastne potrebe, pri čemer nismo pripravljeni sklepati kompromisov, se osredotočiti na večjo sliko.

Res je. S filmom smo vsekakor želeli

kritično reflektirati pozicijo, v kateri vsak skrbi zgolj zase. Glavna tema filma je izoliranost na različnih ravneh; tako na najširši, ki jo predstavlja izoliranost Švice kot države na evropski ravni, kot na najožji, recimo osamljenost te ostarele ženske, ki čisto sama živi v stanovanju, ker nima več nikogar, ki bi jo prišel obiskat. Zdelo se nam je, da lahko s kolektivnim projektom pošljemo v svet močno sporočilo proti tej izolaciji. Če nam lahko uspe narediti film z desetimi režiserji, potem imamo dokaz, da je mogoče sodelovati tudi na drugih ravneh. Pa četudi bo jeb**o težko. Moraš pa pozabiti na lasten ego, in to je nekaj, kar si želimo tudi za Švico, da kot državljani spoznamo, da nam koristi, da smo del Evropske unije, in da bi morali začeti tudi nekaj vračati za ta privilegij.

Pri projektu si bil udeležen od trenutka, ko sta njegova pobudnika, Jan in Michael, sestavljala enotno zgodbo iz prispelih predlogov.

Kakšen je bil kriterij za izbor desetih končnih scenarijev – ste izbrali tiste, ki so najboljše delovali skupaj kot celota, ali ste se odločili za najboljše?

Mislím, da je šlo za malo obojega. Veliko je bilo zgodb s podobnimi idejami, na primer tujci, ki živijo v Švici, mi pa smo si prizadevali, da bi film predstavljal čim bolj mešane izkušnje, da bi zaobjel celoto švicarske izkušnje. Zdelo se nam je tudi, da se en sam



režiser ne bi zmogetl predstaviti v toliko različnih perspektivah. Ugotavljali smo torej, katere zgodbe se dopolnjujejo, hkrati pa tudi, katere dodajajo pravi košček k celotni sestavljanji.

Svetovno premiero ste imeli lani avgusta na festivalu v Locarnu. Kako se je na film odzvala vaša domača publika?

Odzivi so bili precej razdeljeni. Švicarska kinematografija nima posebno močne tradicije političnega filma. Naše razumevanje demokracije je takšno, da rajši ne povemo, kaj si mislimo v resnici, in ker smo šli nekako proti tej konvenciji, so bili mediji pozitivno presenečeni in navdušeni nad filmom. Precej drugače je bilo pri gledalcih; predvsem na podeželju niso mogli razumeti, zakaj bi mladi režiserji toliko časa in energije vložili v nekaj, kar državo predstavlja na negativen način. Tam, pa tudi na splošno, sicer vlada prepričanje, da je nevtralnost Švice njena najmočnejša točka, da je prav to razlog, da smo kot država postali tako uspešni in bogati. Ne želijo videti sprememb in vsakršen poskus v tej smeri sprejemajo z odporom, kot direktno grožnjo za njihov *status quo*.

Družba v Heimatlandu pa je vendarle povsem drugačna od predstave, ki jo o njej gojimo prebivalci drugih držav. Veliko je ljudi različnih narodnosti in etničnih pripadnosti, tudi prepad med bogatimi in revnimi ter med

urbanim in ruralnim prebivalstvom je občuten. Toda v pogovoru po filmu sta omenila, da se je med nastajanjem projekta situacija v Švici pospešeno spreminjala, vmes se je zgodila tudi begunska kriza, države so začele zapirati meje ...

Film je na idejni ravni rasel že od leta 2011, snemali pa smo poleti 2014. Vmes smo veliko časa posvetili iskanju načina, s katerim bi jasneje poudarili, potencirali občutek meja med državami. Spominjam se, kako je bil Jan, umetniški vodja filma, v dvomih, ali smo s končnim prizorom množičnega eksodusa iz države pretiravali. Občutek je imel, da so ogromne železne rešetke na meji preveč dramatične, saj si česa takega v Evropi tisti trenutek ni bilo mogoče predstavljati. Nato pa je le pol leta pozneje ta prizor postal resničen. Izjemno nas je šokiralo, čeprav smo si to že prej zamislili za film. Očitno je pač bilo nekaj v zraku. To je tisto, kar je v resnici združilo vseh deset režiserjev, ki so sicer v umetniškem in slogovnem smislu nadvse različni. Združila jih je slutnja, da se v Švici dogaja nekaj gnilega, da vso Evropo prežema ta duh in da je naša generacija na potezi, da se izreče proti temu, da skuša nagovoriti situacijo. Seveda je to idealistično, vendar je tudi zame kot producenta izjemno pomembno, da sem se zavedel tega potenciala.

Kako ste film financirali? Glede na to, da se več kot spogleduje z znanstvenofantastičnim žanrom,

je bilo najbrž pomembno, da je produkcijsko na zadovoljivi ravni.

Film je financiran s strani države, pravzaprav s strani posameznih deželnih fondov, za katere smo se potegovali in potem dobili dovolj denarja, da smo film lahko naredili. Ni nam sicer uspelo zbrati toliko sredstev, kot smo upali sprva, saj je bil to produkcijsko izjemno zahteven projekt. Tako da na koncu ni bil ravno brez proračuna, še vedno pa je bil nizkoprorračunski film. Švica je že morda bogata, toda filmska kultura je podobno kot druge tudi pri nas podhranjeno področje.

Kakšni so načrti za naprej? Ste s filmom dosegli, kar ste si na začetku zastavili?

Heimatland je na tej točki prispel proti koncu festivalske poti, bil je prikazan po vsej Evropi in širše, je pa po svoje zanimivo, da so ga gledalci bolje sprejeli v sosednjih državah, kjer jim je specifični kontekst bolj jasan kot pa seveda tistim, ki se mesta Švice v Evropi ne zavedajo tako neposredno. Tako se nam je recimo v Ukrajini in v ZDA zgodilo, da so nam po koncu projekcije obiskovalci čestitali za zanimiv film, a so se hkrati pritoževali, da niso razumeli konca. Film bo sicer šel v distribucijo, imamo že distributerja v Avstriji in Nemčiji, ravnokar se dogovarjamo tudi za Francijo. Lahko pa rečem, da sem kot producent z njim zadovoljen, predvsem ker je zanetil iskro pogovora pri tistih, ki so ga videli, doma in tudi drugje – in prav to smo si najbolj želeli. To je bil njegov namen.

A black and white portrait of a middle-aged man with a beard and glasses, wearing a dark jacket with a light-colored hood. He is looking directly at the camera with a serious expression. The background is a plain, light-colored wall.

To in ono o ljubezni in denarju

intervju Ira Sachs
Matic Majcen



njenega pomanjkanja – v tem trenutku zame zelo pomembno. Še posebej zato, ker drugače otroci gledajo toliko sranja. (smeh)

Ali delo na prizorišču snemanja filma z otroki prinaša drugačno vrsto odgovornosti, kot če bi šlo zgolj za odrasle igralce?

Niti ne. Vseeno gre za majhen film. Imeli smo veliko podporo njihovih staršev. Za otroka je bila to neverjetna izkušnja. Zanju je bilo snemanje kot poletne počitnice. Želeli smo, da se na snemanju zabavata. Vedel sem, da se bosta. In sta tudi se. In se še vedno. Prejšnji mesec smo bili z njima na Sundanceu. Zanimiva fantazija sta. A vseeno sem z njima delal na enak način, kot bi z drugimi igralci. Edina razlika je bila, da sem moral zaradi njune starosti drugače domisliti njun značaj. Že zelo zgodaj sem si tako začel predstavljati, da prvi otrok, Jake, prihaja iz Bressonovega filma, drugi, Tony, pa iz Scorsesejevega. Rekel sem si, da bom v vizualnem smislu z njima delal na ta način. Ko sem Jaka postavil v prizor, bi tako moral gledalec predvsem začutiti odnos do njegovega notranjega sveta, medtem ko sem Tonyja hotel spustiti z verig. V njegovih prizorih je zato veliko improvizacije.

Ste morali biti kdaj strogi? Mora režiser na snemanju takega filma biti tudi starš?

Jaz že tako ali tako nisem strog do nikogar. Ne zato, ker bi bil kakršen koli svetnik, ampak ker to zame ni preveč dobra strategija doseganja tistega, kar želim. Pa ne da nimam nikoli konfliktov z igralci, a če jih imam, jih nimam zato, ker jim hočem nekaj vsiliti, temveč zato, ker so oni sami nervozni ali negotovi. Zaradi tega poskušam na snemanju ustvariti vzdušje, v katerem lahko igralci začutijo, da jim je dovoljeno posegati po tveganjih, ki so samo njihova in ne vsiljena od zunaj.

Kako ste našli ta dva fanta?

Že daljši čas sodelujem z direktorico kastinga Avy Kaufman. Skupaj sva posnela 5 filmov. Ona je prava iskalka otrok; odkrila je denimo Haleyja Joela Osmenta za film *Šesti čut* (The Sixth Sense, 1999, M. Night Shyamalan), Maxa Pomeranca za *Iskanje Bobbyja Fischerja* (Searching for Bobby

Ira Sachs (roj. 1965) se je s filmi kot **Delta** (1996), **Keep the Lights On** (2012) in **Ljubezen je čudna reč** (2014) v preteklih dveh desetletjih na filmski sceni uveljavil kot odmeven glas v ameriškem LGBT filmu. Čeprav te pogosto avtobiografske zgodbe o newyorški homoseksualni skupnosti predstavljajo najbolj prepoznaven del njegovega ustvarjanja, pa Sachs ustvarja tudi drugačen tip filmov, ki s to tematiko nimajo dosti opraviti. Takšen je film **Little Men** (2016) o dveh dečkih v Brooklynu, Jaku (Theo Taplitz) in Tonyju (Michael Barbieri), katerih prijateljstvo se znajde na preizkušnji, potem ko Jakova starša (Jennifer Ehle, Greg Kinnear) zaideta v konflikt s Tonyjevo materjo (Paulina Garcia) glede najemnine za stanovanje. S portretom pripadnikov različnih družbenih skupin v strnjem mestnem okolju načena temo gentrifikacije, s čimer se film, žanrsko opredeljen kot mladinski, kaže tudi kot nadvse zrel sociološki dokument o pomembnih urbanih temah današnjega časa.

Film je bil premierno prikazan na januarskem festivalu v Sundanceu, kjer je prejel izjemno pozitivne odzive občinstva in filmskih kritikov, zato je bil mesec kasneje v Berlinu pričakan z odprtimi rokami. Organizatorji Berlinale so se zaradi žanrske fluidnosti

filma odločili, da ga hkrati umestijo kar v dve sekciji – v *Generacije*, namenjene mladinskemu filmu, ter v sekcijo *Panorama*, ki predstavlja pregled svetovnega art filma. Pozitiven zagon iz Sundancea je povzročil veliko zanimanje, o čemer najbolje priča podatek, da smo tudi novinarji, ki smo imeli rezerviran termin za intervju z režiserjem, kljub enournemu čakanju ostali zunaj dvorane in smo si bili film primorani ogledati preko spleta. »Jaz se nad tem ne bom pritoževal,« je informacijo v svojem flegmatično humornem tonu na začetku intervjuja pospremil Sachs.

Film Little Men so na Berlinalu zaradi izmuzljivega značaja uvrstili kar v dve sekciji. Ali vam je pomembno, kako tak film, ki je hkrati namenjen otrokom in odraslim, kategorizirajo?

Zelo pomembno. To pa zato, ker sem tudi producent in bi rad še naprej snemal filme. Da smo bili na Berlinalu uvrščeni v obe sekciji, je bilo še toliko pomembnejše, ker se mi zdi, da je to rešitev, za katero se ne odločijo pogosto. Sicer pa mi je vseh ideja sekcij, kakršna je *Generacije*, kot tiste, ki je namenjena specifičnim tipom občinstev. Tudi sam sem oče dveh štiriletnikov, ki ju ravno v tem obdobju začnem voziti v kino, tako da je vprašanje izobrazbe o filmu – ali

Fischer, 1993, Steven Zaillian), pa otroke v **Ledenem viharju** (The Ice Storm, 1997, Ang Lee) in v **Pijevem življenju** (Life of Pi, 2012, Ang Lee). Vse te otroke je našla ona. Ima oko za te stvari. Jaka (Theo Taplitz) smo našli preko njegovega agenta. Poslal nam je posnetek in bil je popoln. Kot da bi ga vzel iz dokumentarca. Tonyja (Michael Barbieri) smo našli preko odprtega poziva na avdicijo v New Yorku. Prihaja iz igralške šole Leeja Strasberga.

Problem gentrifikacije pa vendarle ni nov. Zakaj ste se odločili o tem govoriti ravno zdaj? Je v New Yorku na delu kakšen nov zakonski ukrep, ki to temo spet postavlja v ospredje? Ne. Zame se zgodba dotika predvsem dveh stvari, ki sta prisotni v vseh mojih filmih. To sta ljubezen in denar, moja glavna vira drame. Ljubezen in denar sta tudi nasploh osrednji temi literature. Če pogledate v zgodovino literature, boste videli, da je ena glavnih tem, kako se ljudje soočajo z denarjem v kontekstu medsebojnih odnosov, družine, sosesk in podobno. Rad se osredotočam na majhne konflikte, ki za določene like s tekom časa postanejo veliki. Kolikor so veliki ti problemi, toliko se gledalci poistovetijo z njimi. In s tem, kako skrbeti za družino, kako sprejemati težke odločitve, kako se kot otrok soočati z ekonomsko negotovostjo, imamo vsi nekaj skupnega.

Kdaj v karieri vam je postalo jasno, da sta to osrednji temi vašega ustvarjanja? Ste se s tem namensko ukvarjali že na začetku kariere? Sprva me je, ne da bi o tem razmišljal, zanimala intimnost in njena umeščenost v medsebojna razmerja. Čez nekaj časa sem uvidel, da moji filmi govorijo o treh različnih načinih obstoja človeških bitij: kakšni smo, ko smo sami, kakšni, ko smo z eno samo drugo osebo, in kakšni, ko smo v skupnosti. To tudi dandanes ostaja pomemben element mojih filmov. Potem pa mi je nekdo nekoč rekel, da je bral Jane Austen in da se njeni romani ukvarjajo s prepletom ljubezni in denarja. To mi je bilo všeč. In če je nekdo kot Jane Austen iz tega zgradil/a celotno kariero ... (smeh) Mislim pa, da je tista druga stvar, ki bi jo v življenju še lahko počel,

ta, da bi bil psihoanalitik. Kot filmski ustvarjalec dejansko si psihoanalitik, s tem dodatkom, da zraven analiziraš še celotno kulturo in družbene sile.

Little Men je po filmu Ljubezen je čudna reč že vaš drugi zapored, v katerem osrednjo vlogo igrajo stanovanjski problemi, tako da povsem naključje res ne more biti. Res je. Mislim, da je razlog v tem, da slišim veliko takšnih zgodb. Zgodba filma *Little Men* prihaja iz življenja mojega soscenarista Zacharija. Njegova družina je v Riu zašla v konflikt glede najemojemalca, saj so imeli v lasti trgovino in so hoteli, da se izseli. Pogovor je seveda nanesele tudi na njihove otroke, in ko se je konflikt sproti odvijal, mi je vsak dan povedal, kaj je novega. Zdi se mi, da so takšne zgodbe o nepremičninah vedno zelo globoke. Mene v vsakem primeru bolj privlači, da je v njih očiten konflikt, ki ga je mogoče dramsko obdelati.

V Evropi tak film, ki načenja temo gentrifikacije, zelo hitro beremo kot kritiko kapitalizma. Ste imeli tudi sami to v mislih?

Zanimivo je, da sam sebe dojemam kot marksističnega filmarja, a ne toliko zaradi kritike, temveč zaradi ekonomije. Filmske like determinira njihov odnos do družbenega razreda in do denarja. To je del tega, s čimer se ukvarjajo vsi moji filmi. Bi pa rekel, da ima film zelo aktualno razsežnost v povezavi z vprašanjem, komu je dovoljeno živeti na določenih lokacijah in kakšne so posledice, če ljudje nenehno prihajajo in odhajajo. Predvsem zaradi tega se mi zdi ta film aktualen.

Ali lahko tudi novinarjem v ZDA dandanes takole odkrito govorite, da se imate za marksista? Se vam zdi, da je denimo Bernie Sanders spremenil pogled na to?

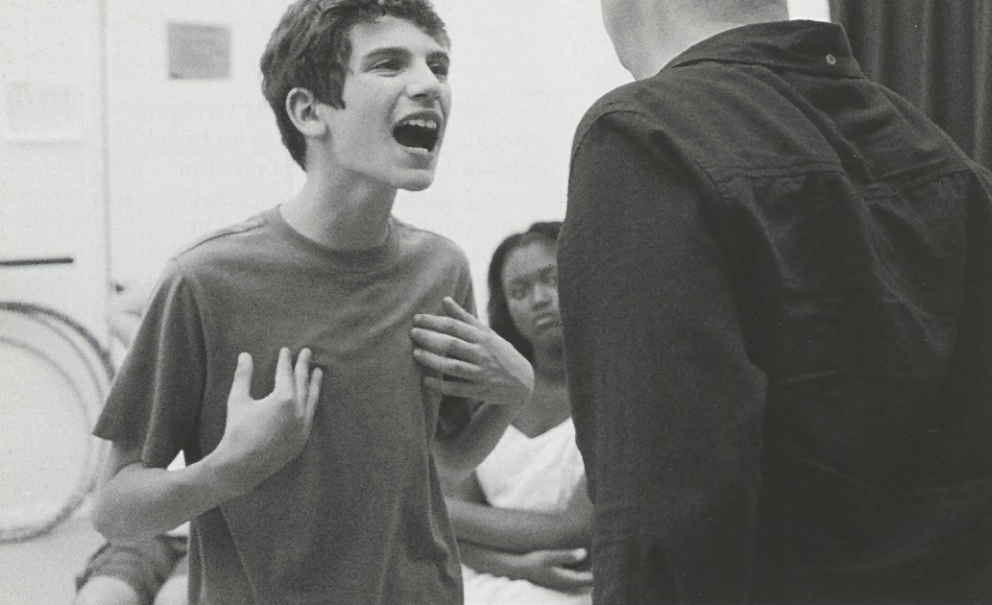
Predvsem me skrbi, da tega izraza ne uporabljam pravilno. Jaz mislim na marksizem kot formo razumevanja, ne pa nujno formo spreminjanja. Sicer bi si želel sprememb, vendar pa si tega nisem zastavil kot primarno nalogo. Priznam, da tega izraza pred novinarji nisem uporabil pogosto. Pravzaprav mislim, da je tole prvič. (smeh)

Tako da bi mi pravi marksist verjetno rekel, da nisem marksist, in jaz bi mu odgovoril, da ima prav, da verjetno res ne. Verjetno hočem bolj reči, da me zanima družbeni razred in vloga denarja v življenju ljudi. Glede Bernieja Sandersa sem vsekakor vesel, da prinaša vrsto vprašanj v ospredje ameriškega političnega življenja. Na splošno pa predvsem nočem, da bi bil predsednik republikanec. (smeh)

Znano je, da odkrito govorite o tem, da si vaši filmi za vpliv vedno jemljejo neko drugo filmsko delo. Katera je bila vaša referenca tokrat? Vsi moji filmi so rimejki. Ne zanimajo me invencije. **Keep the Lights On** (2012) se sicer ne sklada s tem, ker je šlo za avtobiografski film in je bila zgodba že napisana. Pri ostalih pa sem našel dobre zgodbe, ki so preprosto postale moje. In to je učinkovalo. Shakespeare je imel enak pristop. Vzameš neko drugo zgodbo in jo interpretiraš. Tokrat sem na ta način vzel dva Ozujeva filma. Prvi je **Rojen sem, toda ...** (*Umarete wa mita keredo*, 1932), nemi film iz 30. let, v katerem se dva otroka spustita v stavko proti svojima staršema. Ozu je ta film v 50. letih nato priredil v film **Dobro jutro** (*Ohayô*, 1959). V prvem otroka nehata jesti, v drugem pa nehata govoriti. V filmu *Little men* smo na podlagi teh dveh posneli film o dveh otrocih, ki nehata govoriti.

Vaši filmi venomer premorejo izjemno toplino, ki jo izžarevajo vaši liki in odnosi med njimi. Je to pomemben kriterij pri izbiri igralcev? Ali se po tej lastnosti tudi sicer zgledujete po Ozuju?

Mislim, da tega nisem dobil pri Ozuju. Takšen pač sem, na tak način komuniciram z ljudmi. Niso vsi liki v mojih filmih nujno samo prijetni. Zlasti zunaj snemanja ne, pa tudi pred kamero. Res pa je, da dovoljujem igralcem, da izrazijo čim bolj človeško plat sebe, kolikor je le mogoče. Poskušam jih spodbujati, naj ne igrajo preveč, in jih skušam pripeljati v področje, kjer se razgalijo kot ljudje. Vseeno ne do te mere kot pri Bressonu. Ne rečem jim, naj ne počnejo ničesar. Rad pa imam, da počnejo malo. Toplino začutite, ker so igralci razgaljeni.



Ste izrazito newyorški filmar in okolje predstavlja nepogrešljiv del vašega ustvarjanja. Ali je to okolje že zaradi same umeščenosti v mesto tako viden del vaših filmov – ali ga tako natančno portretirate zavestno?

Poskušam biti zelo konkreten pri prostoru, ki ga opisujem. Mislim, da če imaš na voljo uro in pol ali 2 uri, da nekaj pokažeš, potem je bolje, da notri umestiš čim več detajlov. Pojem prostora jemljem zelo resno. Za iskanje statistov sem denimo porabil več mesecev. To pa zato, ker jih ne najemam zaradi njihovih igalskih sposobnosti, ampak iščem ljudi, za kakršne mislim, da bi živeli v okolju, ki ga snemam. Ta svet poskušam zgraditi čim bolj podrobno, zato je zgodba potem lahko tem bolj pristna.

Mislite, da bi lahko posneli evropski film, v evropskem mestu? Zdi se mi, da na ta način gledalcu ne bi imel česa ponuditi. Nisem prepričan, da bi hotel posneti film v mestu, ki ga ne poznam. Ne bi se mogel pretvarjati, da ga.

Vseeno pa imate pri filmih dosti sodelavcev, ki niso Američani. Res sem pogosto sodeloval z neameričani, denimo z ruskimi, britanskimi, danskimi igralci. Enako z direktorji fotografije. Delal sem z dvema grškima in zdaj s španskim

direktorjem fotografije. Gre za način komuniciranja, ki mi je pri srcu. Tudi tu v Berlinu se počutim udobneje, ko se pogovarjam z ljudmi. Kot oseba in ustvarjalec se počutim manj domače v ameriškem filmu. Ne čutim se posebej povezanega z ameriškim filmom. Veliko več skupnega imam s tujimi sodelavci. Delimo si naklonjenost do evropskega art filma, ki mi je zelo pomembna.

Po filmu *Ljubezen je čudna reč* tokrat v *Little Menu* znova nastopi Alfred Molina, čeravno v zelo majhni vlogi. Zakaj ste se vseeno odločili, da ga boste uporabili? Rad delam z njim. Igrati zna milijon različnih likov. Deliva si ustvarjalno sodelovanje, ki je podobno družinskemu. In tokrat sem pač izkoristil to prijateljstvo. Zanimivo pa je, da sva si oba pred začetkom dela rekla, kakšen užitek bo to snemanje, saj bo dela samo za dva dni. Potem pa se je vseeno izkazalo, da je šlo za trdo delo. Misliš si, da boš samo prišel na snemanje in da bo vse zelo sproščeno, potem pa se izkaže, da je vse zelo resno, četudi je šlo za res majhno vlogo. Ampak vseeno je treba opraviti režisersko in igalsko delo, treba je razčistiti stvari glede vloge in še vedno gre za ustvarjalno sodelovanje kot vsako drugo.

***Little Men* sicer ni LGBT film, pa vendar – kakšno je trenutno stanje**

LGBT filma v ZDA? Bi izpostavili kakšen poseben film, ki vas je v zadnjem času navdušil?

Zelo mi je bil všeč *Tangerine* (2015, Sean Baker). Fantastičen je na vseh nivojih, ne samo kot LGBT film. Ima krasno zgodbo, izjemno povedano. Na splošno pa mislim, da so problemi enaki kot pri vsakem subkulturnem filmu. Prisotno je splošno pomanjkanje kapitala. Ustvarjalci zato težko postanejo boljši v tem, kar počnejo. To je največji problem.

Za konec bi vas rad vprašal še nekaj malo bolj za hec. Ni vam treba odgovoriti, če se vam zdi neumno. Kako se filmar počuti, ko posname majhen, neodvisen film z naslovom 40 odtenkov modre, potem pa nekdo napiše knjigo 50 odtenkov sive in ta postane svetovna uspešnica? Upam, da sem jim bil navdih. (smeh) Ne počutim se okradenega. To pa zato, ker sem tudi sam toliko kradel, da sem zadnji, ki bi se imel pravico pritoževati zaradi lastništva.



intervju **Jasmila Žbanić**
Tina Poglajen

Dan v Sarajevu

28. junija 2014 je minilo natanko sto let od sarajevskega atentata na prestolonaslednika avstroogrške monarhije, Franca Ferdinanda. Gre za dogodek, ki vse odlej označuje začetek prve svetovne vojne, četudi so definicije atentata in njegovih okoliščin različne kot noč in dan – medtem ko Gavrila Principa vsaj nekateri prebivalci Sarajeva vidijo kot narodnega junaka, ki je poskušal ljudstvo osvoboditi okupatorja, je za avstrijske, pa tudi druge zahodnoevropske turiste dogodek še danes tragedija, Gavrilo Princip pa terorist. Morda je posebej presenetljivo, da te razlike v interpretacijah na obeh straneh po sto letih še vedno spremlja močan čustveni naboj – hkrati pa to potrjuje, da zgodovine ni mogoče

zares razumeti v njenih posamičnih dogodkih, temveč zgolj v njihovi povezavi in sosledju.

Dokumentarni film **Dan v Sarajevu** (Jedan dan u Sarajevu, 2015) bosanske režiserke Jasmile Žbanić je posnela množica ljudi, umetnikov, filmskih profesionalcev in laikov s svojimi kamerami in mobilnimi telefoni. Vsi posnetki so bili narejeni prav na ta dan – 28. junija 2014 – in pogosto beležijo dogajanje v okolici kamnite plošče, ki označuje mesto, od koder se je atentat zgodil, pogosto pa le trenutke iz življenj Sarajevčanov – meščanke, ki na svojem balkonu pije kavo, kadi in se šminka, očeta, ki se sprehaja s svojima otrokoma in jima pripoveduje

o zgodovini mesta in njihove družine, šolarjev, oblečenih v vojaške uniforme, ki nosijo plastično orožje, zapuščenega mestnega muzeja, za katerega še vedno in brez plačila skrbi predani varnostnik, vodje verskih skupnosti in pokopališče z vrstami in vrstami grobov. In ne nazadnje, množice protestnikov, ki nasprotujejo današnjemu lokalnemu neokolonializmu – konkretno tragikomičnemu elitnemu zborovanju evropskih politikov v sarajevski mestni hiši, ki poslušajo koncert dunajskega filharmoničnega orkestra (na velikem platnu ga prenašajo tudi za tiste zunaj), dogodek, ki je državo stal dva milijona evrov (in na katerem lokalno občinstvo vstane ob »Deutschland über Alles«), ter po zaslugi delno skrite kamere v edinem

posnetku Jasmile Žbanić tudi politike same, ki se pretvarjajo, da protestov, čeprav se dogajajo pred njihovim nosom, ne vidijo.

Film prepletajo izseki iz treh filmov (dveh jugoslovanskih in enega avstrijskega), ki tematizirajo atentat na Franca Ferdinanda v eksperimentalni montaži. Arhivski posnetki sodobno gradivo dopolnjujejo na nenavaden način in hkrati z vsakokratnim ponavljanjem zaporedja prizorov atentata ironizirajo in poudarjajo nasprotujoče si interpretacije dogodka. Z režiserko in vodjo bosansko-hrvaško-avstrijskega projekta smo se pogovarjali na letošnjem festivalu Crossing Europe v Linzu.

Kako ste se lotili tega neobičajnega filma?

Zanimalo me je kolektivno videnje tega dne. Kot režiser običajno skušam imeti vse pod nadzorom, slediti nekakšni avtorski viziji, tukaj pa je ravno nasprotno. Bistveni so ljudje, jaz vsemu skupaj dajem le okvir. Zanimalo me je torej, kako je ta dan videti v vsakdanjem življenju, skozi oči navadnih ljudi, zato sem na Facebooku, v časopisih in na televiziji objavila poziv, naj se mi pridružijo pri snemanju. Povedala sem, da so dobrodošli vsi, hkrati pa sem k sodelovanju posebej povabila tudi nekaj umetnikov. Dobili smo res veliko materiala in sledil je zelo dolg proces, v katerem seveda nismo mogli vključiti vsega – od nekaterih smo vzeli samo kakšen posnetek, od drugih vse, kar so posneli. Nismo vedeli, ali se bo poskus posrečil ali ne, in tudi avstrijski koproducenti so bili ves čas pripravljeni, da iz tega ne bo nič, četudi so razumeli, kaj poskušam narediti, in jim je bilo to všeč. Nazadnje se je izkazalo, da material povezuje nekakšna rdeča nit, in kot film je delovalo.

Lahko poveste kaj več o sodelovanju z Avstrijo?

To je bil logičen korak, saj se tema tiče tudi Avstrije. Producentka Nina Kusturica je tudi sama režiserka z bosanskimi koreninami. Kristine Meyer je direktorica fotografije pri vseh mojih filmih, igranih in dokumentarnih, in z Barbaro Albert sem ju spoznala, ko sta bili še študentki na Dunaju. V Bosno sta

namreč prišli leta 1996, da bi v imenu svoje šole naši akademiji podarili nekaj filma in filmske opreme. Prišli sta, ko je v Sarajevu še vedno veljala policijska ura – po 10. uri zvečer je bilo prepovedano biti zunaj. Prispeli sta tik pred tem in začebljali: »No, kje lahko spiva, kje je kakšen hotel?« Vse skupaj je bilo tragikomično, ker seveda v Sarajevu takrat ni bilo nobenega hotela, le novinarji so imeli neke svoj prostor, vse ostalo je bilo v ruševinah, onidve pa na ulici. Povabila sem ju k sebi, kaj sem pa hotela – pustiti ubogi Avstriji na cesti? Tako smo začeli sodelovati, postale smo prijateljice in Barbara je producirala moj prvi celovečerni film. Kristine vse od tedaj stalno snema z menoj.

V filmu postane hitro jasno, da imajo ljudje na atentat izpred stotih let zelo različne poglede. Bi lahko povedali kaj več o tem?

Že samo v Bosni smo glede tega zelo razdeljeni. Kot otroci v šoli smo se učili, da je bil Gavrilo Princip junak, saj nas je osvobodil okupatorja. Kot veste, si je avstroogrska monarhija podredila Bosno, četudi nenasilno – na konferenci v Berlinu so pač odločili, da je od zdaj naprej Bosna njihova. Ljudi ni nihče vprašal, kaj hočejo. V šoli smo se zato učili, da je bil Gavrilo Princip junak, ki je Bosno poskušal osvoboditi avstrijskega imperija, osvoboditelj naroda in tako naprej. Ko se je leta 1992 v Bosni začela vojna, se je ta pripoved nenadoma spremenila. Gavrilo Princip je postal terorist, srbski nacionalist, ki se je boril za Veliko Srbijo, rekli so, da bi bilo za nas veliko bolje, če bi bili še vedno del Avstrije. Umaknili so celo njegovi stopinji, ki sta bili sicer zelo lep spomenik, naredil ga je sodobni likovni umetnik Vojo Dimitrijević; le dve stopinji na tleh, brez vsake interpretacije – sam si se moral odločiti, kaj pomenita. Politika se pač spreminja. A da bi razumeli stvari, moramo vedeti, da nobena od teh radikalnih miselnosti ni točna. Treba je iskati vmesno pot: zame je ubijanje ljudi, ne glede na razlog, absolutno nesprejemljivo. Po drugi strani pa je jasno, da si ljudje želijo biti svobodni, in seveda so prvo svetovno vojno zanetili ekonomski problemi, ne pa Gavrilo Princip. Učimo se, govorimo, slišimo, da se je vojna začela zaradi tega nacionalista, a to

seveda ni res. Ne smemo razmišljati v tako enostavnih okvirih. Upam, da v svojem filmu te težave okupacije, ekonomije in kapitalizma vzpostavim kot ključno vprašanje, povezano s temi dogodki.

Kako prisoten je v Bosni kritičen vpogled v čas monarhije, predvsem v smislu odgovornosti za nacionalizem, ki se je pojavil 80 let kasneje, kot posledica avstroogrške politike »deli in vladaj«?

To smo hoteli vsaj omeniti, vendar zaradi koncepta filma, ki se odvija v enem dnevu, ideje nismo mogli prav podrobno razvijati. Če hočete moje mnenje – v Sarajevu sem živela med obleganjem – vojne nimajo nič opraviti z nacionalnostjo ali religijo, temveč zgolj z ekonomijo. Da bi res razumeli vojno, je treba iti vedno po sledi denarja. Na primer glede politika, ki se pojavi v enem izmed prizorov – tega v filmu nisem hotela razlagati, saj je preveč kompleksno, Bosanci pa tako ali tako razumejo, za kaj gre. V filmu ga sprašujem, ali vidi protest pred oknom mestne hiše, on pa se izmika odgovoru. Gre za visokega predstavnika Evropske Unije, za Avstrijca Valentina Inzka. Zame je ta prizor ključen, saj on »ničesar ne vidi«. Tam je, da predstavlja EU in vpeljuje nekakšne zakone. Mi se že leta trudimo, da bi vpeljali zakon, ki bi v javnosti prepovedoval fašistične slogane in organizacije. Inzko bi ga lahko vpeljal, pa ga ne. Zelo jezna sem, da se EU v Bosni obnaša kot najhujši birokrat, kot da ne vidijo, kaj se dogaja.

Kako ste prizor posneli?

Hecna zgodba – tam je namreč prepovedano snemati. Mene so na sprejem povabili, ker sem znana režiserka, le 150 ljudi je bilo povabljenih, jaz pa sem na skrivaj snemala.

Lahko razložite, zakaj je muzej v filmu zaprt?

Muzej so zaprli, ker je državni muzej. Po daytonskem mirovnem sporazumu kultura ne pripada državi – financirajo jo lahko le posamezni kantoni. Republika Srbska seveda financira le svoje, federacija svoje ... ni politične enotnosti, zavedanja o tem, da imamo nekaj skupnega. Muzej je zanje problematičen, ker je leta in leta hranil

zgodovino vseh narodov – Hrvatov, Srbov, Muslimanov –, še pomembnejše pa je, da hrani zgodovinske artefakte, ki pričajo o tem, da nekoč nihče od teh narodov ni obstajal. Narod so si izmislili v 19. stoletju, a to vsi hočejo prikriti. Hočejo nas prepričati, da smo bili rojeni kot Muslimani, Hrvati, Srbi, in da bi tako tudi moralo ostati. Muzeji je torej nekaj, česar ne podpirajo. Zdaj je po zaslugi državljskih akcij končno odprt, ljudje prihajajo in ostajajo dan in noč. Prepoznali so njegov pomen in zdaj zbirajo denar, tudi nekatera tuja veleposlaništva so pomagala. Hkrati je to lep primer, kako sodobna politika posiljuje zgodovino.

Kako na vprašanja nacionalizma in vloge Evrope gledajo mladi v Bosni? Je veliko takšnih, ki se strinjajo s protestniki v filmu?

Na splošno je to zelo zapleteno, saj se pri nas vojna ni končala tako kot druga svetovna vojna, kjer je bilo zelo jasno, da sta nacizem in fašizem slaba. V Bosni so bili nacionalisti in morilci nagrajeni, zato je danes država razdeljena na federacijo in Republiko Srbsko. Gre za ozemlje, ki je bilo med vojno odvzeto na silo, z morjenjem, z genocidom, z izgonom ljudi. Za vse to so bili na nek način nagrajeni, saj so nato pridobili neodvisnost. Po zlomu socializma je nenadoma vse postalo zasebna lastnina – in največji dobiček so imeli vsi nacionalni vodje, ne glede na to, komu so pripadali. Še danes se zato svojih položajev trdno oklepajo; ni jim v interesu, da bi karkoli spremenili. Pri tem uporabljajo medije in izobraževalni sistem – kar EU na žalost podpira. V več mestih otroke različnih nacionalnosti ločijo po šolah, v istih šolah pa jim dodelijo različne vhode. Tudi s tem se je EU strinjala. Nekateri otroci nikoli niso spoznali otroka druge nacionalnosti. Mislijo, da so drugi zlobni, da so hudičevo seme. Vse to neprenehoma podpihujejo mediji, zlasti pred volitvami. Kot sem že omenila, ni zakona, ki bi prepovedoval takšne fašistične ideje, na primer na nogometnih tekmah. Kot najbrž veste, se je v Srebrenici zgodil genocid, julija 1995 je bilo umorjenih 8000 ljudi, na nogometnih tekmah pa imajo srbski navijači ogromne plakate, transparente, na katerih piše: »Nož, žica, Srebrenica«.

Da bi izzivali, da bi se hvalili s tem, kar so takrat Srbi naredili – pogledajte, kako fantastično je bilo.

Po eni strani je torej vse skupaj zelo črno. Morda sem po drugi strani preostra do EU, a res mislim, da je leta 1992 izgubila vsa Evropa. Te dolgove plačujemo še zdaj. EU v Bosni ni reagirala, ni zaščitila multinacionalne države, v kateri so soobstajale štiri veroizpovedi. Zdaj imamo desničarje vsepovsod po Evropi. Takrat smo imeli ključno priložnost, da bi se borili za idejo, da bi zaščitili človeške pravice. Na žalost se danes to, kar se je takrat dogajalo v Bosni, zdaj dogaja v Evropi: vsaka vzhodnoevropska država, ki se pridruži EU, postane absolutno desničarska in preplavi jo fašizem. Trenutno zato nočem Bosne v EU. Seveda se na pol šalim, a položaj je zares zaskrbljujoč. Po eni strani imamo protestnike vseh nacionalnosti; pred dvema letoma so na velikih socialnih protestih prav tako sodelovali vsi. Razumeli so, da je bila bistvo vojne kraja, kraja tovarn, siromašenje večine in bogatenje peščice. Te ljudi so na žalost ustavili, a upam, da jih bo prišlo še več.



Odraščati v Evropi

Trinajsta edicija festivala Crossing Europe je svoj pogled ponovno usmerila, izostrila in osredotočila na raznolikost, kompleksnost in številne kontradikcije starega kontinenta. Kako fonija kultur, jezikov in predvsem težav, s katerimi se sooča 'projekt', imenovan Evropa: dan za dnem naraščajoči ksenofobija in nacionalizmi, popolna paraliza pri soočanju z begunskim vprašanjem in razpad skupnosti so se zrcalili v

filmskih ogledalih vedno zanimivega in aktualnega festivalskega programa, ki je ob refleksiji stanja ponudil tudi nekatere razmisleke o novih možnostih družbenega organiziranja in sodelovanja.

Ena od prednosti festivala je v tem, da se zelo dobro zaveda, da so, če jim daš priložnost, predvsem mladi tisti, ki lahko ponudijo nov pogled in vizijo prihodnosti. Crossing Europe zato prav

njim namenja dobršen del prostora v programu. Inovativna in žanrsko raznolika dela, kratke in celovečerne prvence neznanih režiserjev in režiserk, lahko tako najdemo praktično v vseh festivalskih sklopih. V nadaljevanju se bomo zato posvetili štirim filmom iz tekmovalnega programa, ki se vsak na svoj način soočajo z odraščanjem in s pogledom mladih na svet, v katerem živijo.



Raging Rose

V filmu **Raging Rose** (2015, Crache Coeur) se francoska režiserka poljskih korenin Julia Kowalski potopi v razburkane vode odraščanja in spolnega prebujenja trmaste in vihravo svojeglave najstnice. Podobno kot v kratkih filmih se režiserka tudi v svojem celovečernem prvencu loti tematik, povezanih z delavskim razredom, poljskimi priseljenci v Franciji, adolescenco, družino in seksualnostjo.

Rose je stara petnajst let, v šolskem orkestru igra flauto in, tako kot

večina deklet v njenih letih, ne mara telovadbe. Njen oče je poljski priseljenec, v majhnem francoskem mestu vodi svoje gradbeno podjetje. Presežek najstniških hormonov nenehno povzroča kratek stik med njima. Ob odsotni ženi se preprosti delavec namreč le stežka sooča z vsakodnevnimi muhami prebujajočega se ženskega libida. Stvari se še dodatno zapletejo, ko Rose enemu od očetovih sodelavcev pomaga (po)iskati sina, ki ga je slednji pred petnajstimi leti, ko se je sam vrnil nazaj na Poljsko, zapustil v Franciji. Roman, za katerega se izkaže, da obiskuje isto šolo kot Rose, postane

osrednji predmet njenega poželjenja. V središču filma je izjemna predstava protagonistke, ki jo v svoji prvi vlogi upodobi Liv Henneguer; o njej bomo zagotovo kmalu še slišali. Francoska lahkotnost in obsedenost s temami ljubezni in odnosov se v filmu prepleta z distinktivno temačno in surovo vzhodnoevropsko estetiko. Močne in nasičene barve podčrtujejo intenzivnost čustev v tej pogumni karakterni študiji, ki se ne ustraši niti temačnih in manipulativnih plati spolno prebujajoče se mlade ženske.



Departure

S prebujajočim poželenjem, tokrat mladega fanta, se ukvarja tudi deloma avtobiografski celovečerni prvenec britanskega igralca in gledališkega ter filmskega režiserja Andrewa Steggala, **Departure** (2015). Zgodba nas popelje na jug Francije, kjer se sredi dih jemajoče pokrajine, ki obkroža zaspano vas, odvije lirična drama o koncu nuklearne družine.

Elliot in njegova mama Beatrice se lotita pospravljanja družinske počitniške hiše. V zraku je čutiti žalost, saj se bo treba za vedno posloviti od stavbe in s tem spominov, ki so ujeti med njene stene. Beatrice se z vsakim posameznim kosom posode, zavitim v časopis, vse bolj boleče zaveda dejstva, da je njenega zakona in s tem nekega obdobja v življenju nepreklicno konec. Medtem ko sama tolažbo išče v samotni tišini vedno bolj prazne hiše, se Elliot

radovedno potepa po okolici. Na enem od svojih pohajkovanj spozna domačina Clémenta. Med nežnim, rahlo britansko vzvišenim in krhkim Elliotom ter Clémentom, ki je njegovo diametralno nasprotje, se kmalu razvije neustavljiva privlačnost. *Departure* je prava vizualna poslastica, vsak kader dobesedno prekipeva od čudovitih podob, odetih v poznopoletne barve. Filmski jezik je bogat in gosto prepleten s plejado referenc iz gledališča, opere, literature, poezije in slikarstva. Podobe na platnu se včasih skoraj zadušijo pod težo lepote, pri čemer gre mestoma pretirano vizualno podobo filma brati predvsem kot projekcijo Elliotove sentimentalno romantične, pesniško navdahnjene, intenzivno čuteče in prav zares tudi nedolžno pretenciozne notranjosti.

Europe, She Loves

V intimnem političnem dokumentarcu Jana Gassmanna, **Europe, She Loves** (2016), dobimo bližnji vpogled v življenje štirih mladih parov ki, pozabljeni od svojih držav in njihovih politik, delajo, sanjajo, se ljubijo in borijo za preživetje na neperspektivnih obronkih Evrope. V Dublinu se Siobhan in Terry vrtita v začaranem, opojnem krogu ljubezni in heroína. Veronika in Harri v Talinu poskušata ugotoviti, kako uravnotežiti delo in družinske obveznosti, ne da bi pri tem izgubila sama sebe in drug drugega. Penny in Niko se ne moreta odločiti, ali bi ostala v Grčiji ali bi iz neperspektivnega Soluna raje odpotovala v Italijo, Juan in Caro pa o prihodnosti sploh ne razmišljata, pač pa se v zavetju svoje male sobice v Seville zgolj prepuščata sanjam in eden drugemu.

Europe, She Loves odlikuje predvsem nevzdržna bližina, s katero sta se Gassmann in njegov stalni sodelavec, direktor fotografije Ramon Giger, uspela približati omenjenim štirim parom, ki pred kamero ne razgalijo



le svojih teles, ampak tudi najgloblje strahove in čustva. Vsakodnevne frustracije, boji, bolečina in prepiri, ki jih v svoje senzibilno oko lovi prizanesljiva kamera, ter čustvene razpoke, ki načenjajo njihova razmerja, so na intimno dvojino pomanjšana

različica nemoči zlomljenega kontinenta. Sladko-grenke vinjete kontekstualizira domiselna zvočna slika, med drugim sestavljena iz delčkov radijskih in televizijskih govorov, ki usodo posameznih parov in Evrope povežejo v neločljivo celoto.



When the Earth Seems to Be Light

Eksperimentalni dokumentarni portret nenavadne skupine mladih ustvarjalcev, sanjačev, urbanih filozofov, skejterjev in glasbenikov iz Gruzije, **When the Earth Seems to Be Light** (2015, Rotsa Dedamitsa Msubukia), je kolektivno delo treh gruzijskih umetnikov, režiserke Salome Machaidze, vizualne umetnice in igralka Tamune Karumidze in fotografa Davida Meskhija. Ideja za film se je pravzaprav porodila iz istoimenske serije fotografij, na katerih je Meskhi upodobil fascinantno zgodbo uporniške družine posameznikov, ki s svojo mladostno energijo v življenje obujajo zapuščene predele in propadajoče monumentalne stavbe postsovjetske Gruzije.

Dolgolasa skupina *outsiderjev*, ki je dobesedno videti kot volčja družina na rolkah, je v nenehnem iskanju zelenih oaz sredi mrtve, sive in neobljudene gruzijske betonske puščave. Zdi se, kot da so edini življenjski utrip mesta. Njihova bit je vedno v gibanju, njihova svetloba neulovljiva, so kot mimobežna ideja, izmuzljiv zametek svetlejšje prihodnosti v državi, ki ne tolerira drugačnosti in ima, kot pravijo sami, raje staro kot novo. Gruzija je obstala v nekem drugem času in si prihodnosti ne more niti zamišljati. Skupina zato živi v svojem alternativnem vesolju, po svojih pravilih in zunaj sistema države. V njihovem naivnem in idealističnem iskanju svobode, navidezni apatiji in sproščeni ležernosti film najde vizijo drugačnega in boljšega jutri.

Kako sem se naučila prenehati zehati in ljubiti eksperimentalni

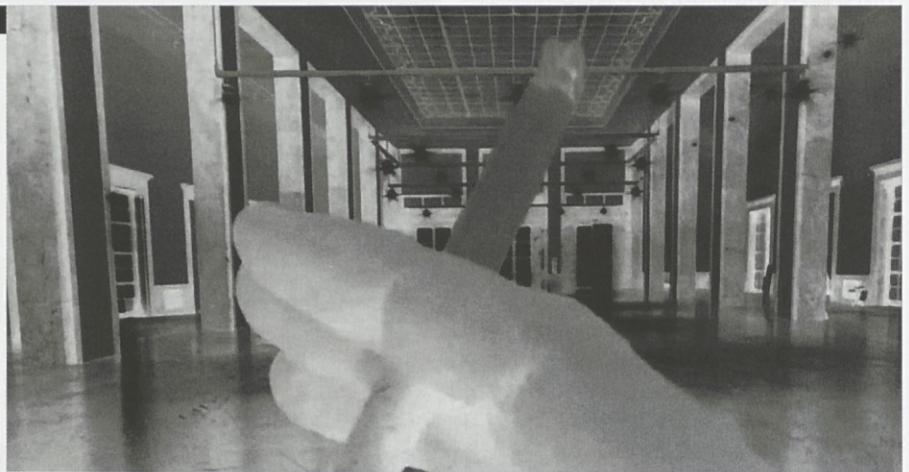
Moje prvo pravo srečanje z eksperimentalnim filmom je bilo precej neposrečeno – na Filozofski fakulteti so v okviru programa za mlade filmske kritike predvajali filme dunajskega akcionista Kurta Krena. **6/64: Mama und Papa** (1964), posnet po hepeningu Otta Mühla, me je v nekaj več kot štirih minutah hkrati užalil in zdolgočasil; še nekaj časa po tistem nisem mogla

razumeti, kako bi v eksperimentalnem filmu lahko kdorkoli užival, sama pa sem se mu nekaj let izogibala v širokem loku. Pravi razlog, da sem zaradi enega ustvarjalca odpisala cel modus filmskega ustvarjanja, pa je tičal tudi drugje: v domačem okolju s tujimi eksperimentalnimi filmi nisem prišla pogosto v stik, sodobna domača produkcija pa se s filmsko formo samo

načeloma ne poigrava zares ter namesto tega prednost daje narativnemu pristopu, namesto izraznosti filmskega medija pa književnim prvinam. Vpogled v to, kako raznovrstno je dejansko lahko filmsko ustvarjanje, ki ni strogo narativno, in kako je mogoče raziskovati izrazne načine, ki jih omogoča filmski medij, sem prvič dobila šele lani, na festivalu kratkega filma oziroma dneh kratkega filma v Oberhausnu.

Laure Prouvost: *If It Was* (2015)

Letos je bil eden izmed filmov, ki to najbolje ponazarja, zagotovo *If It Was* Laure Prouvost, ki smo ga kot najboljšega izbrali tudi v žiriji FIPRESCI. V filmu angleško govoreči ženski glas s francoskim naglasom – glas Laure Prouvost – pripoveduje o tem, kakšen bi bil umetnostni muzej, če bi bil njen: tu bi podrli steno, tam bi bil prostor za slap, tla bi bila prekrita s poljubi, za vogalom bi obiskovalce čakale sveže maline in na slike tu in tam bi narisala »joške«, medtem, ko vse to vidimo iz prvoosebnega zornega kota, kot pri ženski, ki po muzeju hodi, pripoveduje, in kamero drži v roki, od nje pa vidimo le roko, ki pred kamero malomarno drži prižgano cigareto. *If it was* to združuje z animacijo, ki jo navdihujejo spletni humor in memeji, ter arhivskimi, celo t. i. *stock* posnetki. *If it was* torej kritiko umetnostnih institucij poda ravno tako, da se odpove modusu, v katerem ta kritika tradicionalno deluje: zavrne ne le obstoječo avtoriteto »racionalnosti«, »objektivnosti«,



čustvene »odmaknjenosti«, »elitnega«, »intelektualnega« in celo »pomenljivega«, temveč tudi sam koncept avtoritete v umetnosti in namesto tega o njej razmišlja v okvirih čustev in čutnega, izrazito subjektivnega, pristranskega, marginaliziranega ter neustrašno in namerno banalnega. Gre za pristop, ki je političen že sam po sebi: Christian Metz je denimo pisal o ločnici med »družbeno sprejemljivimi umetnostmi«, ki jim je skupno, da temeljijo na čutih, delujočih

na daljavo (vid, sluh), in »minornimi umetnostmi«, ki temeljijo na čutih, za katere je bistven stik, na primer kulinarika ali umetnost mešanja parfumov. V skladu s tem muzeji in umetnostne galerije dela, ki jih razkazujejo, od obiskovalcev ločijo s fizičnimi ali elektronskimi pregradami. V muzeju Laure Prouvost se zgodi ravno nasprotno: zidovi so porušeni, koti zglajeni, slike usvojene s čečkanjem, predvsem pa se vsi ves čas vsega dotikajo, to ovohavajo in poljubljaajo, medtem ko jedo maline.



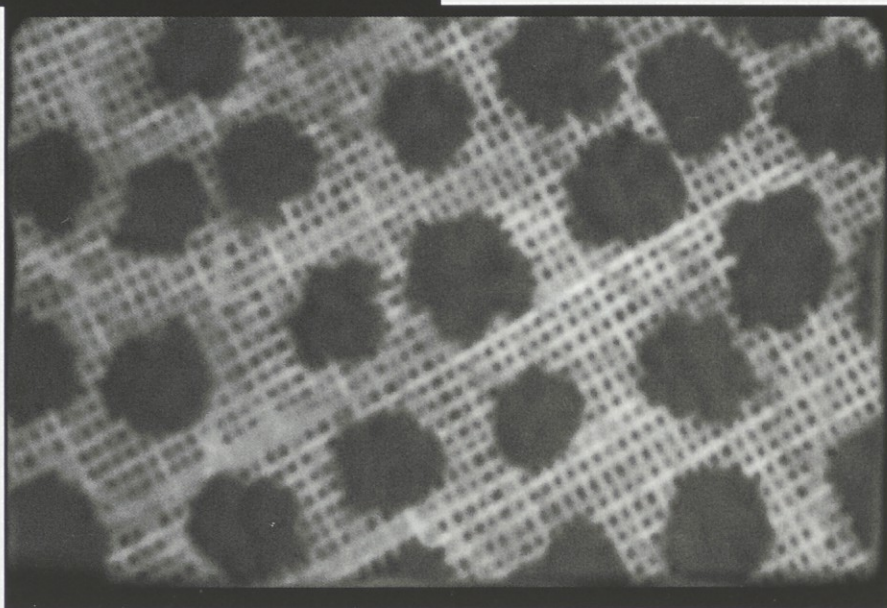
Renata Gąsiorowska: Pussy (Cipka, 2015)

Ena največjih festivalskih uspešnic pri občinstvu je bil komičen, osebnoizpovedni animirani film o samozadovoljevanju. Protagonistka v *Pussy* se loti samozadovoljevanja, vendar gre pri tem vse narobe: v kopalni kadi se skoraj utopi, pred ogledalom ji nagaja stol na kolesčkih, ki se ves čas odmika, skozi okno pa jo opazuje zvedavi sosed. Nazadnje izgubi živce njena vulva, ki se odlepi od telesa, požene štiri noge in gre svojo pot, nato pa kot majhna živalca teka po stanovanju, prestraši

nadležnega sosedu in pripoved pripelje do srečnega konca tako, da se vztrajno drgne ob različne predmete v stanovanju. *Pussy* deluje kot presežek na treh ravneh: na vsebinski, s svežim, neobremenjenim in igrivim, subjektivnim, celo šokantno odkritim tematiziranjem ter prikazom ženske seksualnosti in užitka; na formalni, z eksperimentalnim prepletanjem različnih animacijskih tehnik in iskanjem nekonvencionalnih poti upodobitve orgazma; in na ravni užitka – zabave, ki jo nudi občinstvu, saj je šlo kljub formalni dovršenosti in vsebinski (politični) premišljenosti za enega najduhovitejših filmov festivala.

Oki Kajako: Shades of Safflower-dyed Celluloid (Benibana no kageiro-zome, 2015)

Shades of Safflower-dyed Celluloid je bil eden redkih filmov v tekmovalnem programu, ki se je poigraval s tistim, kar je za filmski medij vsaj tradicionalno bistveno – celuloidni trak, ki ga obarva z oranžnimi cvetnimi listi divjega žafrana, da bi se približal svetlobnemu učinku sončnih žarkov, ki sijejo skozi divji žafran. Cvetlico spremlja od semena in klitja do poganjanja, cvetenja in opravevanja čebel, nato pa na 8-mm filmski trak prilepi še semena, liste in cvetne liste žafrana. Film prežema tiha, nežna in nevsiljiva poetika, ki deluje nerazložljivo ganljivo in celo nostalgичno.



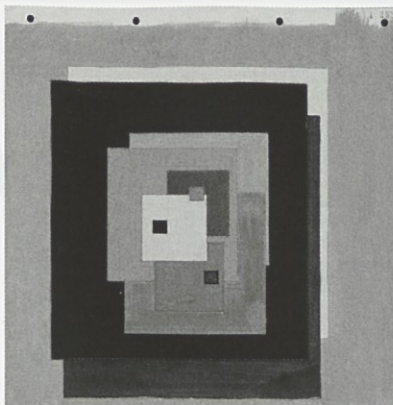
Center for Visual Music: Fischinger, Belson in gibljive slike v muzeju

Eden najboljših programov festivala je bil sestavljen iz izbora filmov, videov in animacij iz arhiva Centra za vizualno glasbo v Los Angelesu, ki se ponša s filmi pionirja abstraktne animacije Oskarja Fischingerja (med drugim avtorja posebnih učinkov za film Fritza Langa, *Ženska na luni* [Frau im Mond, 1929]) in Jordana Belsona, ki je znan po osupljivih psihedeličnih

filmih, nastalih veliko pred obdobjem digitalne tehnologije, ter zbirko raziskovalca in filmskega zgodovinarja Williama Moritza. Projekcija je bila pospremljena s predavanjem kuratorke, arhivistke in direktorice centra Cindy Keefer, ki je predstavila nekatere ključne dileme pri svojem delu: od vprašanj samega hranjenja in restavriranja filmov, digitalizacije, do posojanja gradiva filmskim muzejem in drugim umetnostnim institucijam, kot so galerije likovnih del (muzej

Guggenheim v New Yorku, Hirshhorn v Washingtonu, MOCA v Los Angelesu in drugi). Kljub prestižnosti omenjenih muzejev ti namreč niso vedno izvedeni v kuratorstvu del, kakršna hrani CVM, saj te filme in videe kljub njihovem umetniškemu in zgodovinskemu pomenu pogosto prikazujejo v neprimernih (svetlih) okoljih, zgolj kot dekorativno ozadje drugim razstavam, poljubno spreminjajo izvirne formate prikazovanja in tako naprej. Med

prikazanimi filmi so bili **Squares and Animation Tests** (1934) Oskarja Fischingerja, na novo odkriti **The Sun Film** (1956) Johna Cagea in Richarda Lippolda ter Belsonovi eksperimentalni psihedelični filmi, ki so nastali kot del zeitgeista San Francisca v šestdesetih (**LSD** [1962]), hipijevske spiritualnosti (**Chakra** [1972]) in vesoljske mrzlice (**Music of the Spheres** [1977]), Belson pa je ves čas skrbno varoval skrivnost o tem, s kakšnimi tehnikami in na kakšen način jih je ustvaril.



Profil: Jeanne Faust

Dela nemške vizualne umetnice Jeanne Faust se nočejo omejiti na eno umetnostno zvrst in namesto tega brišejo mejo med t. i. video art in kratkimi filmi, pri čemer ves čas prevprašujejo vlogo vizualnega in besednega. Za njeno ustvarjanje je denimo bistvena osredotočenost na podobe, ki so običajno zunaj vidnega, hkrati pa razkrivanje skritih struktur moči: v štiriminutnem **In Rom** (2014), ki ga običajno predvajajo v umetnostnih galerijah, ponudi skrito plat množičnih oglasov za prestižne modne znamke, kakršen je na primer Guccijev z monaško princeso. V **Excuse Me Brother** (2007) avtoritativni, nevidni glas daje navodila nagačevalcu, ki secira bogomoljko, v **Interview** (2002) pa filmarka odpotuje v Pariz, kjer neuspešno poskuša narediti intervju z muhastim, žaljivim in pokroviteljskim filmskim igralcem Loujem Castelom.

Ali danes Barthesova trditev, da smo predvsem civilizacija besede in govora, še vedno velja?

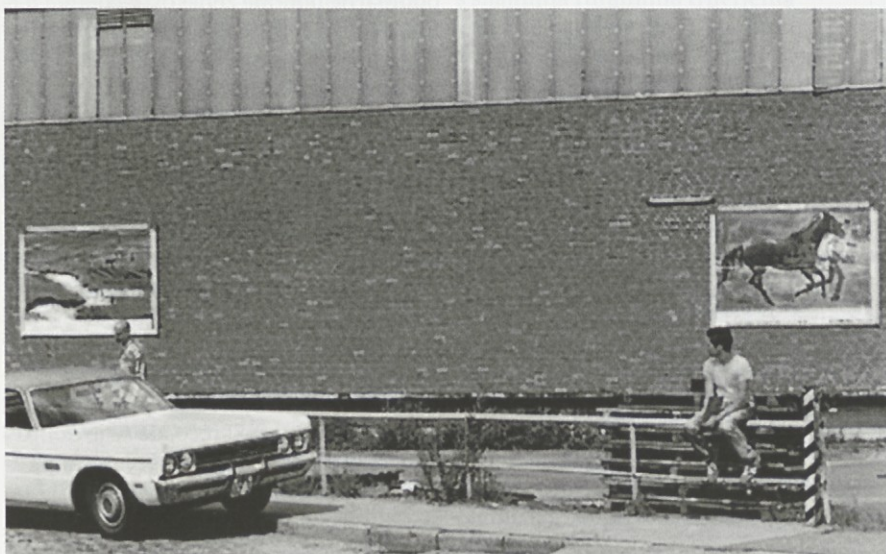
Mislim, da je od šestdesetih vizualna kultura oživela. Tedaj so bili televizija in filmi vseeno nekaj manj samoumevnega. Nas vizualne podobe obdajajo ves čas, in nanje smo bolj navajeni kot kadarkoli prej. Mlajša generacija – denimo moja hči – je vajena, da se vse odvija hitreje, na primer v smislu filmske montaže, moj oče pa tega ne razume več. Spreminja se torej predvsem način, na katerega

se na vizualno kulturo odzivamo. Ker so podobe vsepovsod okrog nas, na neki način pridobijo skrito moč. V naše življenje se priplazijo brez opozorila, in glede tega ne moremo nič. Ne gre več za nekaj, kar bi te povsem preplavilo, kot včasih, ko so šli v kino in si niso mogli pomagati, da ne bi ob filmu čustvovali, podlegli žalostni glasbi ... Gre za drugačno vrsto moči. To me pri filmu najbolj zanima: kako jezik in sliko prepletajo strukture moči, kaj je tam in česa ni.

Kakšna je razlika med video art in kratkimi filmi?

Mislim, da se ločnica med obema počasi briše. Na filmskih festivalih prikazujejo

video art, v umetnostnih galerijah pa kratke filme. Res pa je, da so določena dela lažje sprejeta v umetnostnem okolju, saj so tam vajeni, da ni klasične pripovedi in da vsega ni treba razumeti kar takoj – video v galeriji lahko vidiš večkrat, v kinu pa ne. Obiskovalci filmskih festivalov po drugi strani poznajo filmsko zgodovino in filme berejo na drugačen način. Mislim tudi – ali vsaj upam – da pri branju ne gre več za bistveno razlikovanje med tem, ali ima nekaj status visoke ali popularne umetnosti. Velik del popularne kulture, kot so bila prva dela Andyja Warhola, so v umetnostnem svetu navsezadnje zlahka sprejeli že dolgo tega.





Profil: Anne Haugsgjerd

Norveška grafična oblikovalka je posnela sedem kratkih filmov, duhovitih in osebnopovednih vizualnih esejev, v katerih ne upošteva tradicionalne ločnice med fikcijskim in dokumentarnim. Njen prvenec, **Life in Frogner** (Livet på Frogner, 1986), je avtobiografski meta-film, v katerem glavno vlogo igra sama – tako da poskuša za film šele napisati scenarij, pa ji to preprečuje vse od živahnega dogajanja pred oknom do pokvarjenega pisalnega stroja. **Good girl ... Sit Down!** (Flink pike... Sitt pent!, 1991) je zastavljen kot dialog med filmarko in njenim psihoterapevtom, h kateremu jo je privedlo težavno montiranje filma o pasjih razstavah, saj jo nališpani pudlji vse preveč spominjajo na popularne podobe ženskosti. Njene filme tudi sicer prepletajo reference na Marilyn Monroe, Elvisa Presleyja in drugih popkulturnih elementov, s katerimi ves čas ironizira vprašanja spola, seksualnosti in kulture romantike.

Ko je začela ustvarjati, je bilo mešanje fikcije in dokumentarnega nekaj neobičajnega, čeprav gre danes za priljubljen format ustvarjanja.

Zame to ni bila premišljena odločitev; tak način snemanja filmov je prišel sam od sebe. Imela sem srečo, da se je dobro obneslo in je bilo ljudem všeč. Sicer pa

takoj, ko postaviš kamero, nekaj postane fikcija. Dokumentarni film se realnosti seveda poskuša približati, a tega ne more storiti zares. V prizoru s pisalnim strojem ni šlo za nekaj načrtovanega – v tistem trenutku se je pisalni stroj zares pokvaril in ga je bilo treba popraviti. Vse to se je res zgodilo, a na neki način se je spremenilo takoj, ko sem to posnela, saj je namesto resnične situacije to postalo del filma, fikcija. Tudi sicer rada ustvarjam spontano: dobim idejo, to posnamem in vem, da bom to lahko uporabila v filmu. Želela bi si, da bi bilo filmsko ustvarjanje tako spontano kot slikanje ali risanje, vendar zaradi tehničnih zahtev medija to ni vedno mogoče.

Podobe iz popularne kulture uporablja kot komentar o vlogah spolov v družbi.

Marilyn Monroe so, ko je bila mlada, videli kot 'blond, trapasto in slastno', če pa bi živila danes, bi bila najbrž povsem drugačen človek, saj je bila dobra igralka, znala je peti, nadarjena je bila na mnogo področjih. Najbrž bi bila bolj samozavestna, na precej drugačen način, kot so to dovoljevala petdeseta – takrat so filmske zvezde to postale v producentovi postelji. V svojih filmih ljubezen in spolnost vedno vidim tudi skozi prizmo moči in dominacije. Ko pokažeš na treniranje psov in pasje razstave, to postane zelo jasno, bolj kot pri ljudeh, čeprav gre na neki način za podobne vzorce.

Žanrsko prerojeni Cannes 2016

Poročanje s canskega filmskega festivala običajno poteka v ustaljenih okvirih: tekmovalni program, rdeča preproga, stranske sekcije, kratka, predstavitev sveže žetve umetniške filmske produkcije, križane z interesi velikih produkcijskih in distribucijskih hiš, ki jim uvrstitev v katero koli selekcijo prinaša medijsko pozornost.

Zadnja leta pa Cannes vendarle – tiho, postopoma, skoraj sramežljivo – ponuja vse več žanrskih vsebin, ki so bile v preteklosti obsojene le na filmsko tržnico in – kljub nespornim kvaliteta – pomešane s filmskimi smetmi, straight-to-video poflom in tretjerazrednimi tarantinovskimi epigoni. Ko je bil korejski film po letu 2000 v zenitu popularnosti, je bil praviloma del polnočnega programa in v osamljenih primerih celo tekmovalnega sporeda (*Oldboy*, 2003). Kljub temu se je vseskozi zdelo, da Cannes zgolj jadra na valovih mednarodne popularnosti, da caplja za trendi, ki so jih vpeljali drugi. Nekaj podobnega se je zgodilo z daljnovzhodnima mojstroma Johnnyjem Tojem in Takashijem Miikejem; ko sta se po več kot desetletju ustvarjanja in že zdavnaj zgrajenem kulturnem statusu že rahlo upehala ter (deloma) prilagodila mainstreamu, je prišlo še povabilo z Azurne obale.

Uradni Cannes je pred desetimi leti žanrske ekshibicije v program

prepuščal kvečjemu v primeru močne zvezdniške zasedbe in A-produkcijskega pedigreeja (na primer *Sin City*, 2005, Frank Miller, Robert Rodriguez), žanr je bil skoraj neviden tudi v obeh alternativnih sekcijah *Štirinajst dni režiserjev* (alias *Quinzaine*) in *Teden dni kritike* (alias *Semaine*), ki sta od nekdaj iskali sveža imena in smernice svetovnega filma. Žlahtnega, igrivega in hedonističnega žanra skorajda ni povohal. Ko smo leta 2008 na marketu ujeli briljantni komični akcioner *JCVD* (2008, Mabrouk El Mechri), metafilmsko reimaginacijo kariere in lika »bruselskih mišic« *Jeana-Clauda Van Damma*, smo se strinjali, da zadeva sodi vsaj v polnočni program uradne selekcije. Bilo je še prezgodaj, morda pa film preprosto ni imel dovolj močnega distributerskega zaledja.

Quinzaine se rad pohvali, da je leta 1974 odkril Hooperjevo klasiko *Teksaški pokol z motorko* (*The Texas Chain Saw Massacre*), a pri tem je šlo bolj za pregovorno izjemo kot načrtno programsko vodilo. Po letu 2010 pa so se stvari vendarle pričele spreminjati, zlasti v obeh stranskih sekcijah. Ko je *Quinzaine* leta 2010 zavrtel sijajni urugvajski horror *Tiha hiša* (*La casa muda*) in mehiški kanibalski šoker *Smo kar smo* (*Somos lo que hay*), se je zdelo, da se je razprlo nebo in v svet mondenega jet-seta pripustilo mansonovske duhove. No, prebudila sta vsaj zanimanje Hollywooda,

ki je oba filma (ob katastrofalnih rezultatih) ekspresno predelal za svoje tržišče. Rimejk drugega je leta 2013 režiral Jim Mickle, zavrtili so ga tudi v *Quinzainu*, a to ni bil pravi odraz njegovega talenta, ki ga je leto dni kasneje veliko bolj prepričljivo izkazal z *Mrazom v juliju* (*Cold in July*, 2014), izvrstnim primerkom južnjaške dixie degeneriranosti, trilerjem z izjemnim soundtrackom, ki evocira najboljše Carpenterjeve filme.

Quinzaine je odtlej skoraj vsako leto poskrbel za porcijo ali dve dobrega žanra, med drugim je odkril tudi nadarjenega Jeremyja Saulnierja ter mu omogočil preboj s sijajnima ruralnima trilerjema *Otožno razdejanje* (*Blue Ruin*, 2013) in *Zelena soba* (*The Green Room*, 2015). Hkrati se je vseskozi zdelo, da *Teden dni kritike* v tem času noče zaostajati, zato je v tradicionalno selekcijo intimnih dram in meditativnih pastoral iz tretjega sveta začel vključevati najprej eksperimentalne gangsterske minimalke (*Salvo*, 2013, Fabio Grassadonia, Antonio Piazza), malo kasneje pa že čistokrvne žanrske poklone sedemdesetim (*Zlo za petami*, 2014, David Robert Mitchell), ki jim je letos dodal sijajen primerek francoske ekstremne deviantnosti, kombinacijo elementov teenie komedije in kanibalskega filma.



Grave

Gre za film **Grave** (Surovo, 2016), belgijsko-francoski prvenec režiserke Julie Ducournau, ki prinaša svežo obravnavo kanibalskega podžanra,

postavljeno v okolje fakultete za veterinarstvo (in pripadajočega študentskega doma), kamor pride brucka, ki se pri študiju pridruži

starejši sestri. Ducournaujeva vzpostavi hierarhični študentski sistem, kakršnega poznamo iz ameriških filmov (z namigi na Linklaterja in klasiko **Zbegani in zmedeni**, 1993), začetno izživljanje nad bruci, fazo iniciacije in »strahovlade«, ki junakinjo sprva šokira, sploh ker je kot vegetarijanka prisiljena jesti meso. Potem hitro pride do prve resnične mesne gostije; ko si sestra po nesreči odreže pol prsta, ga junakinja z zanimanjem pohrusta. Da kanibalizem ni njena osebna preferenca, potrdi najprej deformirana in vse bolj agresivna sestra, nazadnje pa še oba starša, ki ji zaželita uspešno spopadanje s kanibalizmom v vsakdanjem življenju!

Quinzaine je bil v žanrskem smislu letos presenetljivo miren, iz te kategorije so predvajali le kriminalno dramo **Dog Eat Dog** (2016), ki jo je Paul Schrader posnel po romanu Eddieja Bunkerja. Veliko bolj dejaven je bil uradni Cannes, ki pa – to je zdaj že običaj – se mu vse ni izšlo, sploh z izborom korejskih akcijskih trilerjev, s katerimi zadnje čase resnično nima sreče. Oba sta bila dolga več kot dve uri in pol in si s prisvajanjem nekompatibilnih elementov nista delala uslug. **The Wailing** (2016), novi »epski« triler Na Hong-jina, režiserja **Zasledovalca** (2008) in še boljšega **Rumenega morja** (2011), je bil popolno razočaranje. **Train To Busan** (2016)



Train To Busan

Yeona Sang-hoja, akcijski triler na temo zombijevstva in okoljevarstvenih katastrof, po drugi strani premore dobro premiso, vendar razvodeni na ravni sentimentalnih družinskih vrednot. Film, ki samega sebe jemlje pretirano resno, se skoraj v celoti odvije na vlaku med provinco in Busanom, kjer se

znajde tudi potnica z virusom, ki ob ugrizu zombificira polovico korejskega polotoka. Ob tovrstnih filmih se človek vpraša, zakaj so vsi južnokorejski trilerji pozabili na severno sosedo; najbolj varovana meja na svetu bi bila lahko dober test za širitev podivjanih zombificiranih mas!



The Transfiguration

Sekcija *Posebni pogled* je bila v žanrskem smislu enako dejavna.

The Transfiguration (2016) prinaša zanimivo obravnavo vampirskega podžanra in je postavljen v newyorški slum, kjer petnajstletni temnopolti deček prakticira neo vampirizem. Podnevi in ponoči. Nima zašiljenih zob, žrtvam vrat preluknja z ostrim

predmetom. Je tudi velik ljubitelj klasičnih vampirskih filmov (»Serija *Twilight* je sranje,« pravi), za katere skuša navdušiti novo prijateljico, za odtenek starejšo (belopolto) punco. Prvenec Michaela O'Shea je predvsem prepričljiva atmosferska prilika, morbidni toni prevladujejo od prvega do zadnjega kadra, ko fanta doleti usoda velemestnih slumov.

Drugo lepo presenečenje je pripravil David Mackenzie s filmom **Hell or High Water** (2016), dobro zasnovanim in s črnim humorjem podčrtanim kavbojskim trilerjem, postavljenim v sodobni Teksas, kjer dva brata – »slabi«, večkrat zaprti, in »pošteni«, nikoli obsojeni – ropata podeželske banke. Ne kar tako. Nedavno umrla mati je namreč posestvo, na katerem so medtem našli nafto, zapustila sinovoma poštenega brata, toda na s hipoteko zaplombiranim zemljišču sedi banka, ki bo dragoceno pest zemlje prevzela v primeru, če družinski člani v kratkem ne poplačajo kredita. *Hell Or High Water* seveda vsebuje zelo aktualno antikorporativno agendo, brata nameravata približno 50.000-dolarski dolg banki poplačati z naropanim denarjem iz njihovih lastnih izpostav! Mackenzie se giblje v svetu Cormaca



McCarthyja in romana *Ni dežela za starce*; tretji pomembni protagonist je namreč lik šerifa tik pred upokojitvijo (Jeff Bridges), coenovsko nonšalantni

cinik, ki ob partnerju indijske krvi (prijateljsko) stresa politično nekorektne šale na račun Indijancev in Mehičanov.

Vrhunec žanrske virtuoznosti smo ob koncu festivala doživeli s poslednjim filmom, ki je tekmoval za zlato palmo. **Ona** (Elle, 2016) po desetih letih od zadnjega igranega filma predstavlja zmagoslavno vrnitev Paula Verhoevena. To je drzen, neskončno duhovit in kontroverzen triler, poln značilnih režiserjevih transgresivnosti, posnet po romanu *Oh...* francoskega avtorja Philippa Djiana. Provokativno je že izhodišče, zaradi česar mu Američani nikoli ne bi financirali filma, čeprav ga je Verhoeven nameraval posneti v ZDA: Isabelle Huppert v vlogi Michelle, šefice produkcijskega giganta, ki ustvarja nasilne video igre (v katerih Ogri denimo posiljujejo pohotne mladenke), zamaskirani neznaneček že v prvem prizoru posili. Toda Michelle, hči množičnega morilca iz sedemdesetih let, dogodek odpravi z zamahom roke;

iz posilstva (je v njem uživala!?) ne bo delala melodrame, prav tako dogodka ne bo prijavila policiji. Le zakaj, pravi Michelle, ki je Djian in Verhoeven ne predstavi kot žrtve nasilnega dogodka, tudi zaradi okolja, iz katerega izhaja. Michelle se raje posveti svojemu delu z mlado ekipo računalniških programerjev, se prepira z mamo, ki se hoče poročiti s svojim žigolom, ljubimka z možem najboljši prijateljici in se spogleduje z možem versko blazne sosede. *Elle*, vseskozi na meji verjetnega in eksploatacije, prinaša vse tisto, kar je jezilo varuhe morale ob premieri **Prvinskega nagona** (Basic Instinct, 1992). In še mnogo več. To je politično nekorekten, blasfemičen, moralno dvoumen, a virtuosno zrežiran triler, perverzni komentar ženske seksualnosti in tradicionalnih družinskih vrednot ter žanrska analogija Chabrolovim



razrednim satiram in Buñuelovemu (drugemu) francoskemu obdobju, kakršnega evropski mainstreamovski film že dolgo ni videl. Če se bo letos obširno moraliziralo o kakšnem filmu, potem se bo ob *Elle*, ki seveda ni »komedija o posilstvu« (kot ga predstavljajo nekateri), temveč film o ženski, ki se za nobeno ceno ne pusti ukalupiti in podrediti družbenim konvencijam.

festivali

Maša Peče

2. festival Viva Erotica v Helsinkih, 12. – 15. maj

Geniji avtorske golote: Viva Erotica!

Helsinški festival Viva Erotica pripada tisti čudoviti, skorajda nevidni festivalski karavani, recimo ji X lista, katere krepki *raison d'être* tiči v odkrivanju in prikazovanju alternativnega, natančneje nenavadnega in nekonformističnega, odpadniškega, marginalnega, tako imenovanega *off* filma – kategorije, znotraj katere se srečujejo kultni in B-film, *camp* in *trash*, eksploatacija in underground; ki se navadno ne izogne tematizaciji nasilja in ne odreka upodabljanju spolnosti, kjer skratka domuje tudi filmska erotika. Festival je nastal leta 2015 na pobudo dobrega znanca vseh festivalskih tokokrogov,

kölnskega kritika in kuratorja Olafa Möllerja, pod patronanco Festivala polnočnega sonca, ki ga je v severnem mestecu Sodankylä leta 1986 z bratoma Kaurismäki ustanovil legendarni finski filmski zgodovinar Peter von Bagh in ga vodil do svoje smrti v jeseni 2014. Festival Viva Erotica vodi Petrov podmladek, prireja pa ga v helsinškem kinu Teatteri Union (kjer strežejo istoimensko ljubljansko pivo), ustanovljenem leta 1924. Leta 2012 so tedanji lastniki kino zaprli in obrali do golega. Dve leti zatem ga je k življenju obudila in na novo opremila majhna klapa gledališnikov in artistov sodobnega cirkusa – in tudi

po njihovi zaslugi doživiš Helsinke kot epicenter pristne alternative in kraj dobrih, toplih, do obisti radodarnih ljudi. Pravljičica. In potem nastopi še orgiastični program.

Finski praznik filmske senzualnosti se je odvrtel izključno na superosmičkah, 16- in 35-milimetrskem traku. Štirje dnevi, štirje tematski sklopi, poimenovani »Pokvarjeni Danci«, »Rožnate sanje«, »Carte blanche za Petra Stricklanda« in »Ameriška nežnost«, so črpali iz danskega arzenala zbiratelja Jacka Stevensona, avtorja monografije *Scandinavian Blue*, in zakladnic münchenskega

Werkstattkina, iz japonskega brezdanjega posluha za bizarno, prek zgledov in navdihov britanskega filmarja Petra Stricklanda do Warholovih superstars in Meyerjevih prsatih div. »Kar so naredili Danci za pornografski film kot splošni *entertainment*, je severnoameriški *off* film v vseh svojih niansah storil za njegovo bolj prefinjeno različico med *undergroundom* in avantgardo,« piše v uvodniku letošnjega programa. In selekcija kot nekakšna poltena učna ura zariše natanko ta porozen prehod in kompleksen odnos med *undergroundom* in *mainstreamom*, avantgardo in komercialno. Vsej

ameriški ikonografiji otrok cvetja in generacije ljubezni navkljub je rojstni kraj seksualne revolucije vendarle Danska, ki je v letih 1967–69 odpravila cenzuro pornografije, najprej v literaturi, nato v sliki in filmu. Da so bili Danci prvi, je razodel že uvodni **Strup** (Gift, 1966) Knuda Leifa Thomsena, danska **Teorema** (1968) dve leti pred Pasolinijem. Prebojna danska (in švedska) filmska erotika 60. in 70. let je vršila invazijo na filmski *mainstream* in splošno moralo, zato ne čudi, da je o seksu govorila v dostopnem jeziku konvencionalnega narativa. Ameriška erotična avantgarda in seksploatacija sta se gibali v podzemlju in na komercialni

margini, v prostorih alternativnega art filma in preznojeni temi *grindhousa*, narativne konvencije sta menjali za jezik eksperimenta in ekscesa. In med obema poloma se kot čudovito blazni, idiosinkratični most razpenja japonski *pinku eiga*. Prikazi spolnosti in eksplicitnega nasilja so v japonski interpretaciji, kjer budistične meditacije logično sovpadajo z orjaškimi plišastimi zajci, vselej umetniški, avantgardni, eksperimentalni. Toda mehko-pornografski *pinku eiga* je v 70. in 80. na Japonskem hkrati predstavljal približno dve tretjini letne filmske produkcije, bil je komercialni težkokategornik.

Rožnati dvojec Takahisa Zeze in Hisayasu Sato je med obilico nežnih, sublimnih odkritij predstavljal prvega izmed dveh naravnost (naj si pri Štefančiču izposodim edini zadosten izraz) nenadjebljivih vrhuncev. Seveda je Viva Erotica sem in tja prinesla tudi kakšen »downer«. Zlasti po izboru Petra Stricklanda, ki je svoj *carte blanche* nanizal v duhu, v katerem vse od čudovitega, z življenjem in surovostjo utripajočega prvenca **Katalin Varga** (2009) snema svoje filme, sterilizirane vaje iz seciranja človeških obsesij, ali tako kot pritiče britanskemu emigrantu v Budimpešti: z malo tarrovske brezizhodnosti in veliko empiricizma. In tudi sicer štirje festivalski dnevi nenehne stimulacije in vzdraženosti predstavljajo psihofizični



Katalin Varga

izziv, s katerim se lahko spoprimeš samo na Finskem, kjer vroča para savne in hladni bazen vsak dan blagodejno

razelektrita nakopičeno frustracijo. Z eno goloto nad drugo. Zdaj pa k vrhuncem.



Tokyo X Erotica

Pinku zen

»Rožnati film« je v japonski kinematografiji vselej predstavljal gojišče formalnih, tematskih in političnih eksperimentov. Polje, v katerem so se lahko svobodno kalili prebojni in progresivni avtorji, mladi filmski radikali kova Koji Wakamatsu. Počeli so lahko, kar se jim je zljubilo, če so se le držali nekaj osnovnih *pinku* pravil: film ne sme biti daljši od dobre ure, vsebovati mora najmanj 5 prizorov simulirane spolnosti, ki se običajno pojavljajo v enakomernih intervalih



Tokyo X Erotica

na 10 do 12 minut, filmi se nato predvajajo v dvojčkih ali najpogosteje trojčkih v specializiranih *pinku eiga* kinematografih. Razen tistega, ki ženskam prepoveduje vstop v rožnati kino, veljajo ta železna pravila še danes. Za razliko od zgodnje skandinavske erotike in ameriške eksploatacije, ki

sta preminili ob zori trde pornografije, je *pinku eiga* še vedno avtorsko živ in tržno uspešen žanr. Trije ključni in plodoviti avtorji 90. let in novega tisočletja – Imaoka Shinji in njegova učitelja Takahisa Zeze in Hisayasu Sato, dva od »štirih nebeških kraljev rožnatega filma« – so sestavljali drugi festivalski dan. Zezejev **Tokyo X Erotica** (2001) in Satov **An Aria on Gazes** (Uwakizuma: Chijokuzeme, 1992), nekakšna filmska sestra in brat, jin in jang, sta seveda prej avtorski ekstrem kot tipičen produkt svojega žanra. Zeze se kot pristen in zagrižen budist sprašuje: kateri čas je daljši, tisti pred rojstvom ali tisti po smrti? Njegov *Toxio X Erotica* je drzen formalni eksperiment, globoko

duhovna in radikalno politična, nežno senzualna in divje erotična meditacija o smrti, telesnem in čustvenem nasilju. Prihodnost, preteklost in sedanjost so kategorije brez pomena, čas je fragmentiran, identiteta in telesna integriteta tudi. Edina konstanta je tisti plišasti zajec. V Satovem filmu o seks klubu, kjer so ženske v globokem snu pod vplivom droge halcion na voljo najbolj bizarnim moškim fantazijam (v japonskem slogu!), je spet realnost tisto, kar postaja vse bolj fragmentirano in prehodno. Toda vprašanje, ki ga zastavlja sadomazo mojstrovina tega pobesnelega Cronenberga ni toliko, kaj je resnično in kaj so mokre ali moraste sanje, pač pa kaj bi izbrali, če bi lahko izbirali.

Goli v sedlu

Včasih ni treba izbirati. Če ujameš ameriški dvojček, sestavljen iz filmskih aktov Jamesa Herberta in **Osamljenih kavbojev** (Lonesome Cowboys, 1968) Andyja Warhola, resničnost *postane* mokre sanje. Homoerotična vesternovska satira, posneta v petih dneh januarja 1968, preden je FBI pohujšljivo družčino pospremil iz Arizone, je po poročanju nekaterih zadnji film, ki ga je režiral Warhol sam, po mnenju drugih (denimo Paula Morrisseyja) film Paula

Morrisseyja. Kakorkoli že, tisto, kar resnično šteje v tem »pop favoritu vseh pravih cinefilov«, zadeti dveurni improvizaciji nedolžnega, naivnega in skrajno nasladnega drezanja in ravsa, so osamljeni kavboji: Eric Emerson, mladi Joe Dallesandro, Louis Waldon, Julian Burroughs in »pretty-boy surfer«, novinec Tom Hompertz. V en dih ranljivi, razgaljeni dečki in surovi možje, brezskrbno objestni in srce parajoče melanholični. Tako kot filmi **Night Horses** (1976), **Automan** (1988) in **Kolja & Sana** (1995–96) Jamesa Herberta,

nekoč filmarja, danes abstraktno-ekspresionističnega slikarja, ki je v 80. letih režiral vrsto glasbenih videov za R.E.M. (Michael Stipe je bil Herbertov študent slikarstva). Njegov eksperimentalni, avtorski opus beleži od 60. dalje izključno filmski akt, gole ljudi v interakciji. Tako kot Warhol je od svojih naturščikov zahteval improvizacijo, a tako kot japonski *pinku* je imel svoja pravila in striktno predstavo lepote: iskal je modele v poznih najstniških in zgodnjih dvajsetih letih, vitkih teles, dolgih las, ženske majhnih prsi; na izbrani lokaciji (razpadla vila, razbitina avtomobila, gozdna jasa) so se ti pred kamero razgalili in se začeli spoznavati ter svobodno improvizirati s svojim okoljem in drug z drugim. Čudovita, mlada, gola telesa, ki tekajo po trati, jahajo, se kopajo, ljubkujejo, ljubijo. Počnejo mnogo več od Warholovih kavbojev. Dokler jih Herbert, nekakšen spolno in filmsko-formalno osvobojeni Peter Tscherkassky, ne ujame v svoj analitični projektor, kjer to sličico zamrzne, ono preskoči, tretjo preslika, da bi ustvaril male strukturalistične mojstrovine neizrekljive lepote, poezije in čutnosti. Ob pohodu digitalnega se je James Herbert umaknil iz sveta filma in se posvetil slikarstvu. Na srečo je pred tem posnel preko 40 filmov. Z estetiko digitalnega medija se nikakor ni mogel spoprijateljiti. Nam se na festivalu Viva Erotica niti ni bilo treba.



Osamljeni kavboji



A.K.A. Cassius Clay

in memoriam

Marcel Štefančič, jr.

Največji

Muhammad Ali kot film, duh in kost

Osmega marca 1971 se je osem vlomilcev – filadelfijskih profesorjev, učiteljev in socialnih delavcev, mirovnikov, veteranov boja za državljanske pravice, aktivistov, nasprotnikov vietnamske vojne – infiltriralo v prostore FBI-jeve lokalne podružnice v pensilvanijskem mestecu Media in odneslo tajne dokumente, okrog tisoč dosjejev, ki so med drugim razkrinkali COINTELPRO, protiobveščevalni program, s katerim je skušal J. Edgar Hoover diskreditirati in zlomiti »disidentske« organizacije, politike, intelektualce, aktiviste,

novinarje, športnike, hipije, estradnike, feministke, črnce.

Ti dosjeji so pripeljali do odkritij, da je Hoover zlorabljal položaj, da je na veliko prisluškoval, vohljaj za vsemi, s katerimi se ni strinjal, in pri tem uporabljal vse najbolj umazane trike, da je v protivno gibanje infiltriral provokatorje, ki so sejali paranojo in predvsem črnice podžigali k nasilnim akcijam, da je svojim infiltrirancem naročil, naj uspravajo Freda Hamptona, vodjo Črnih panterjev, da bi ga lažje ubili, da je imel dosjeje o spolnih navadah javnih oseb

in da je dal Martinu Lutherju Kingu poslati povsem lunatično »anonimno« izsiljevalsko pismo: Naredi samomor, ali pa bomo razkrili, da varaš ženo!

Vlomilcev niso nikoli dobili. Niti med vlomom – niti po njem. Izginili so, izpareli, sprhneli. Vlom, ki je spremenil Ameriko (in ki sta ga popisala knjiga *The Burglary: The Discovery of J. Edgar Hoover's Secret FBI* in dokumentarec 1971 iz leta 2014), je bil vlom stoletja. Kako to, da je uspel? Kje so bili varnostniki? Kje so bile policijske patrulje? Kje so bili efbiajevci? Nič, vsi so

gledali televizijski prenos boksarskega »Dvoboja stoletja« iz Madison Square Gardna: Muhammad Ali vs. Joe Frazier. In vlomilci so računali prav na to: da bodo tedaj vsi gledali »Dvoboj stoletja«. Da bodo vsi pred televizorji. In to dobesedno vsi: vsa Amerika. Ves svet. Ko je boksal Muhammad Ali, je bil vedno idealen trenutek za rop – vsi so gledali Alija. Ko sta plesala Fred Astaire in Ginger Rogers, so vsi gledali njega, ne pa nje. Ko je boksal Ali, so vsi gledali njega, ne pa njegovega nasprotnika. Če bi bila njegova nasprotnica Raquel Welch, bi še vedno gledali njega.

V Madison Square Gardnu je bil njegov nasprotnik Joe Frazier, svetovni prvak v težki kategoriji. Muhammad Ali, eks Cassius Marcellus Clay, fant iz Louisville (Kentucky), vnuk sužnja, je hotel nazaj naslov svetovnega prvaka, ki so mu ga leta 1967, po treh letih, odvzeli, ker ni hotel v vojsko in Vietnam. Jasno, odvzeli so mu ga brez boja, tako da do 8. marca 1971 ni izgubil niti ene same profesionalne borbe. Frazier ga je končno premagal – po točkah.

Toda Ali tistega 8. marca ni imel pojma, da so vlomilci odnesli tajne dosjeje, ki bodo kmalu razkrili, da je FBI stalno nadzoroval tudi njega. Njegov dosje je bil zajeten, v njem pa je bilo vse, od šolskih spričeval do prepisov njegovih gostovanj v TV-šovu Johnnija Carsona. FBI je spisal njegovo biografijo – podrobno, pedantno in pikantno, z vsemi dramatičnimi in emocionalnimi vrhunci. Ali bolje rečeno: FBI je napisal scenarij, ki ga je bilo treba le še posneti. Kar je manjkalo, so lahko potegnili iz Alijevega zajetnega dosjeja, ki ga je – v okviru tajne operacije »Minaret« (1967–1973) – skompilirala Nacionalna varnostna agencija (NSA), tedaj še precej anonimna in daleč od filmskih oči. Celo sovjetski premier Leonid Brežnjev je vohljajal za njim: »Hočem vedeti več o njem. Kdo je ta človek?«

Muhammad Ali je izgledal kot Duke Anderson (Sean Connery), nekdanji zapornik in nepopravljivi vlomilec, ki hoče v Lumetovih **Andersonovih trakovih** (The Anderson Tapes), posnetih leta 1971, oropati rezidente nekega luksuznega manhattanskega kompleksa, a ugotovi, da mu vsi –

FBI, finančna policija in druge vladne agencije – prisluškujejo in da so tudi vsi ljudje, s katerimi prihaja v stik, ozvočeni. Je pa res, da bi Ali lahko slutil, da je prestreljen, navsezadnje, bučno in burno je nasprotoval vietnamski vojni (»Noben vietkongovec mi še ni rekel črnih«). Številni so tedaj nasprotovali vietnamski vojni, toda Ali je bil problem. Bil je čeden, seksi, graciozen, atraktiven, fotogeničen, kinetičen. Gostobeseden, homerski, karnevalski in luciden. Prvi reper. »I am the greatest, I am the champ, he is a chump.« Boksar št. 1. Svetovni prvak v paradni kategoriji. Superman. Metulj, ki je pičil kot čebela. »I'm so mean I make medicine sick.« Neobvladljiv in nepredvidljiv. Hipster, ki ni hotel stati v vrsti. Nepremagan in nepremagljiv. Največji. *The Greatest*. V dokuju **A.K.A. Cassius Clay** (1970) gre retorično in fizično zelo daleč, da bi o tem prepričal tudi svojega trenerja Cusa D'Amata. Ni imel obraza boksarja, temveč obraz, ki obraz boksarja le igra. Toda obraza mu niso mogli spremeniti. In ko je Sonnyju Listonu leta 1964 spremenil obraz (in postal *champ*), je vpil: »In pogledajte mene – še vedno sem lep!« Liston je bil *chump*. Vedno ga je klical Clay, nikoli Ali. In ko je Listona leta 1965 – v novi borbi – položil, je vpil: »Vstani in se bori, reva!« Kot da bi igral v svojem filmu.

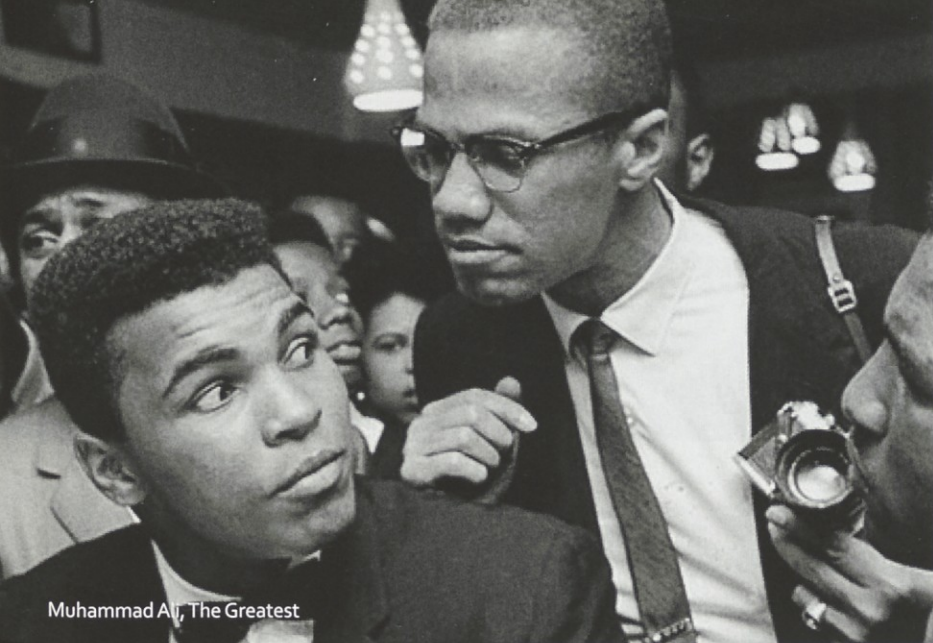
Ja, Ali je bil zapeljiv. Magnet. Stroj za zapeljevanje – kot Vidalova *Myra Breckinridge* (1968). In prav zato je bil tak problem: ker je bil zapeljiv in magneten. Oblasti so se bale, da bo na »temno stran« – na stran protivojnega gibanja, med protestnike – pritegnil tudi druge, množice, predvsem mladino, belsko mladino. Drugače kot ostali športni zvezdniki, ki političnih vprašanj, dilem in kontroverz nočejo komentirati, je politiko vedno komentiral. Boks je prelevil v postšeksipiranski ulični teater – iz njegovih ust so leteli grafiti, ki so se kar lepili. »Boks je le danes, moj obraz pa je za vedno.« Elvisu Presleyju je rekel: »Elvis, če boš hotel ostati velik, boš moral peti ali umreti. Jaz bom velik za vedno.« Celo papež je hotel njegov avtogram. In ga dobil.

Muhammad Ali je bil kot Debbie Harry, pevka ameriškega punk benda Blondie, ki ni izgledala kot tipična punkerica.

Au contraire: bila je lepa, seksi, bleščeča, fotogenična, atraktivna, mamljiva – zapeljiva. In magnetna. Strah in trepet staršev, ki so se bali, da bo zapeljala in pretentala njihove otroke ter jih spreobrnila v transgresivne punkerje. Filipinski diktator Ferdinand Marcos mu je rekel: »Če bi bil Filipinec, bi te moral ustreliti.« Muhammad Ali je odkril transgresijo, v kateri je užival tako kot Harry Houdini v iluzionizmu.

In če kaj, potem je bil Ali prav iluzionist. Sloviti »Ravs v džungli«, alias *Rumble in the Jungle*, ki ga je leta 1974 v Kinšasi (tedaj Zaire) soočil z Georgeom Foremanom, novim svetovnim prvakom (leto prej je v drugi rundi položil Joeja Frazierja), je bil učna ura iluzionizma. David Spanier je v *Totalnem pokru* (Total Poker, 1977), ki velja za eno najboljših knjig o pokru, »Ravs v džungli« opisal kot perfektno partijo pokra, v kateri je Muhammad Ali ves čas in na vse mogoče načine blefiral, da ima v rokah slabše karte kot Foreman, toda le zato, da bi prikril, da ima v rokah boljše karte, poker asov. Kdor je gledal to borbo (ali kakega izmed dokujev, bodisi **Ravs v džungli** iz leta 1974 ali **Ko smo bili kralji** iz leta 1996, ali pa bral Mailerjevo knjigo *The Fight* iz leta 1975), ve, da je Ali okrog Foremana le poplesaval kot duh ali pa ga je potegnil in prilepil nase, med vrvi (»rope-a-dope«), kjer je ta potem mahal in tolkel, bolj ali manj v prazno, tako da je izgubljal energijo in moč. Ali, ki se je delal, da mu ni nič, ga je utrujal in obenem podžigal: »Rekli so mi, da znaš udariti, George!« Foreman je tekal za njim – in na koncu omagal.

Foremana, nabitega, mišičastega, surovega, impozantnega, zastrašujočega silaka, ki je slovel po ubijalskem udarcu, je podrl Alijev pik. »I am a great performer, I am a great performer,« je vpil, ko je mlel Listona. To bi lahko vpil tudi, ko je mlel Foremana. Tako ga je utrudil, izčrpal in izmučil, da je na koncu zadoščal le še pik. Ker je vedel, da je Foreman ubijalski stroj (dominator, terminator), proti kateremu se je nemogoče boriti z direktno akcijo, se je proti njemu boril z izogibanjem akciji. Z baletom. »Moj Bog, Ali se res bori z nogami,« je dahnil baletni maestro Balanchine.



Muhammad Ali, The Greatest

Namesto spektakla je izbral gverilo. Namesto ekscesa je izbral slog. Namesto nasilja je izbral modernistično meditacijo. Namesto realizma je izbral abstrakcijo. Namesto maksimalizma je izbral minimalizem. V tistem ringu je izgledal kot Malevičev Črni kvadrat, ali bolje rečeno: nasilje – boks, direktno akcijo – je le sugeriral. Tako kot Michael Mann v *Lovcu na ljudi* (Manhunter, 1986). Kaj se zgodi, ko psihopatski Francis Dollarhyde – alias »Tooth Fairy« – v pest dobi svojo žrtev? Lahko si le mislimo. Mann je to prepustil naši imaginaciji. Muhammad Ali pa je naši imaginaciji prepustil to, kaj bi se zgodilo, če bi ga v pest dobil Foreman.

Zato ne preseneča, da je *Alija* (2001), filmsko biografijo Muhammada Alija, režiral prav Michael Mann, ameriški transcendentalist, ki je nasilje vedno prezentiral kot postmodernistično meditacijo o nasilju, eksces pa kot abstrakcijo. In ko gledate njegove filme, bodisi *Vročino* (Heat, 1995), *Tatu* (Thief, 1981), *Lovca na ljudi* ali *Stranske učinke* (Collateral, 2004), vidite moške, ki jih stiskajo ekstremna tesnoba, odtujenost, osamljenost in paranoja, le da so vedno zelo *chic*. Njegovi

gangsterji, morilci in roparji vedno mislijo na eleganco in imidž – brez imidža, sloga, elegance jih ni. (Mann je produciral tudi TV-serijo *Miami Vice*, ki je moške povezala z eleganco, imidžem, poziranjem, dizajnom in glamurjem.) Brez glamurja ne morejo misliti. Če niso urejeni, izgubijo stik z definicijo moškosti – in če izgubijo stik z definicijo moškosti, izgubijo življenje. Mar ni natanko tako nastopal Ali, ko se je v Kinšasi soočil s Foremanom? Moral je urediti svojo moškost, da bi se zaščitil pred ubijalsko pestjo – moral je najti slog, ki ga bo varoval pred *knockoutom*, smrtjo.

In zdaj se spomnite trilerja *Stranski učinki*, v katerem se temnopolti taksist (Jamie Foxx) sooči z ubijalskim strojem, poklicnim morilcem (Tom Cruise): nočni Los Angeles je njun ring. Taksi, ki optično, kartografsko, melanholično polzi skozi ekspresivno, neonsko, geometrično, ekstatično, hiperrealistično losangeleško noč, postane svet zase, kolekcija utopičnih metatrenutkov – kot Muhammad Ali. Toda ta taksi postane tudi sublimni oder, na katerem se odigra vojna dveh definicij moškosti – tiste, ki jo

lahko odreši le nasilje (Črni panterji), in one, ki jo lahko odreši le dobro koreografirano, precizno zrežirano nenasilje (Martin Luther King). Cruise vs. Foxx. Nation of Islam Vs Malcom X. Foreman vs. Ali.

Stranski učinki izgledajo kot abstrakcija »Ravs v džungli«, kot stranski učinki *Alija*, ki ga je Mann posnel tri leta prej. Film se konča prav leta 1974, v Afriki, z »Ravsom v džungli«, začne pa se 10 let prej, ko je Ali (Will Smith), tedaj še Cassius Clay, zmlel Listona, postal svetovni prvak in pompozno kriknul, da je največji. In najlepši. Kar je kasneje priznal tudi Foreman: »Ni le čeden, temveč lep.«

In Mann potem Alija lovi pri soul seksu, plesu v ringu, prebijanju skozi meglo diskriminacije, spreobračanju v islam, bojkotiranju vojaškega vpoklica, nasprotovanju vietnamski vojni, kazenski izgubi naslova svetovnega prvaka, opotekanju v Madison Square Gardnu in *comebacku*. V ringu mu je bilo lažje kot zunaj ringa. V ringu se je upiral boksarskim klišejem, da bi se z bojem proti drugim črnskim boksarjem – »bratom« – pripravil na upor zunaj ringa, na boj z ameriškim snom, to centrifugo kolonialne preteklosti, neokolonialnih fantazij, segregacije, belske predupravičenosti in integracijske gravitacije, kar je verjetno tudi odgovor na vprašanje, kaj ga je tako žrlo in kaj ga je gnalo v mučeniški performans, v stalno spogledovanje s katastrofo.

Ni se opravičeval. Nikoli. Če bi se opravičeval za svoj uspeh, bi bilo tako, kot da bi se opravičeval za svojo osvoboditev. Če bi nastavlil drugo lice, bi bilo tako, kot da ne boksa za svobodo. Belcem je vedno sporočal: glejte, kako polagam »brate«! In če že »brate« polagam s tako brutalno lahkoto, kako bi položil šele vas!

Toda Mann se ne pretvarja, da ga razume. Ali – plesalec, igralec, šarmer, komik, strateg, melanholik, ekshibicionist, mistik, fantazist, maratonec, vandal, hipnotizer, transformer, središče veselja, dionizični moralist, transcendentalni narcis, heglovski klasicist – ni bil Rocky. Bolj je izgledal kot Jake LaMotta z razlogom,



kot radikalizirani Jake LaMotta. Oblasti so se bale, da bo pičil. Bil je nevaren. Ali kot v Kleinovem zakulisnem dokuju **Muhammad Ali, The Greatest** (1975) dahne Malcolm X: »Če bi se začeli ljudje identificirati s Cassiusom, bi bilo nenadoma vse polno črncev, ki bi govorili – jaz sem največji!« Malcolm X so ubili nekaj dni kasneje, Martina Lutherja Kinga pa nekaj let kasneje.

Muhammada Alija je ring politično izoliral in omejil, so mislili. Ring ga je v resnici osvobodil – in mu dal politično moč. Prenesel je udarce. Bil je kost, ki se je zataknila v »duhu« Amerike. V ringu je izgledal kot prvi temnopolti ameriški predsednik, ki pa se boji, da bodo belci v njem – kljub njegovi

integriteti, kljubovalnosti in šampionski karizmi – vedno videli le črnca, pa četudi se z njim lažje identificirajo kot z Listonom, Foremanom in Frazierjem. V dokuju **The Trials of Muhammad Ali** (2013) lahko ta strah – »still a nigger« – slišite iz njegovih nervoznih, parkinsonovskih ust, potemtakem iz ust, ki so leta 1967 oznanile: »Bil sem edini boksar v zgodovini, ki so ga ljudje spraševali to, kar sicer sprašujejo senatorje.«

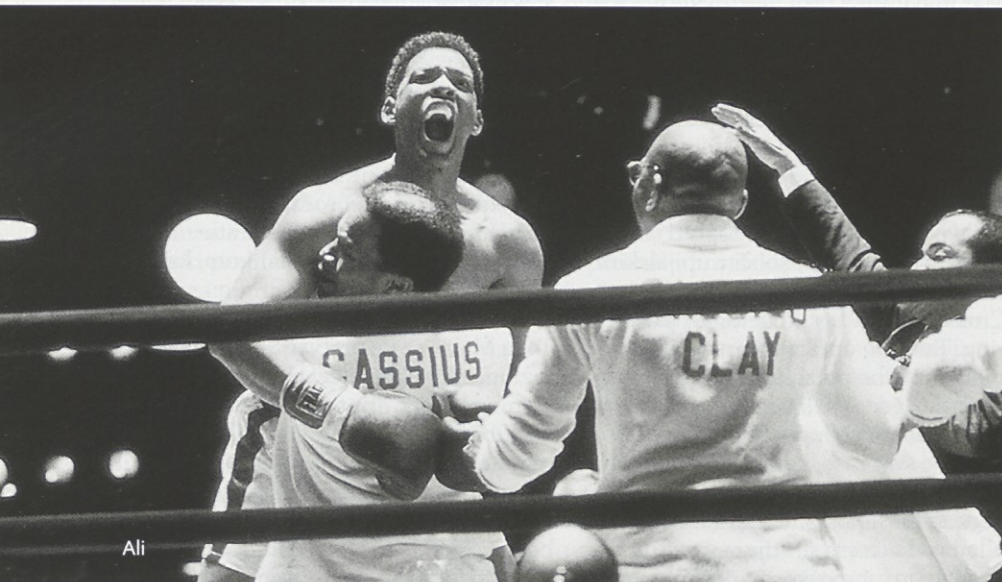
Film se konča 1974. Leto kasneje je Ali v Manili – **Thrilla in Manila** (2008) je doku o tem – zmllel Joeja Frazierja in ostal svetovni prvak, leta 1977 pa je v **Največjem** (The Greatest), ki ga je po njegovi istoimenski avtobiografiji

posnel Tom Gries (med snemanjem je umrl, tako da ga je dokončal Monte Hellman), igral samega sebe, Največjega.

Njegovih velikih borb z Listonom, Frazierjem in Foremanom ni bilo treba posebej snemati – vključili so lahko kar arhivske posnetke. Kot pravi oni žurnalst v Fordovem **Možu, ki je ubil Libertyja Valancea** (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962): »When the legend becomes fact, print the legend.«

Naslednje leto ga je detroniziral Leon Spinks, fant iz geta, toda Ali, kralj suspenza, je takoj zatem detroniziral njega – in še tretjič postal svetovni prvak. Da bi svetovni prvak postal še tretjič, je moral najprej izgubiti. Tik pred borbo je rekel: »Veste, če bi ga v prvi borbi premagal, tega sploh ne bi nihče opazil. Imel je le sedem borb, bil je nihče. Zato sem vesel, da je zmagal. To je popoln filmski prizor. Ne moreš napisati boljšega filma, kot je to. To je to. To sem potreboval. Tekmo. Hazard. Ali lahko stari prvak še tretjič osvoji naslov? Pomislite: tretjič. Zmagaj ali umri. In veste, kaj me spravlja v smeh? To, da gre za istega tipa. Razlika je le v tem, da ima zdaj osem borb.«

Musliman, ki je verjel v resurekcijo. Hotel je biti čudež. Bil je hiter. Iluzionist. Hiter kot duh brez kosti. Z nasmehom, ki je ustavil stoletje. In če bi živel še tisoč let, ne bi mogel prebrati vsega, kar so napisali o njem. Če bi živel še tisoč let, ne bi mogel prebrati vsega, kar je rekel. Če bi živel še tisoč let, ne bi mogel prebrati svoje biografije.



	Cremaster 4	Matthew Barney	1995	Video Art Arthouse		2 Jan 20 '11	obchay	Nov 28 '10	7	1.63GB	75 times	4	0
	Cremaster 2	Matthew Barney	1999	Video Art Arthouse		2 May 13 '11	obchay	Nov 28 '10	9	3.06GB	88 times	5	0
	Cremaster 1 Subs: -	Matthew Barney	1996	Video Art Arthouse		1 Nov 28 '10	obchay	Nov 28 '10	8	1.59GB	96 times	7	0
	Cremaster 3 Part 1	Matthew Barney	2002	Video Art		9 Apr 27 '11	brbtyl	Jun 16 '09	10	4.18GB	65 times	3	0
	The Order	Matthew Barney	2002	Experimental		3 May 11 '09	sarantis	Oct 7 '08	1	329MB	75 times	3	0
	Cremaster 5	Matthew Barney	1997	Experimental Arthouse		11 May 1 '12	parks12	Jul 22 '07	1	706MB	365 times	10	0
	Cremaster 4	Matthew Barney	1995	Experimental Arthouse		2 Mar 4 '07	pashu	Mar 4 '07	1	700MB	404 times	8	0
	Cremaster 2	Matthew Barney	1999	Experimental Arthouse		8 Apr 9 '07	pashu	Jan 24 '07	1	896MB	518 times	12	0
	Cremaster 1	Matthew Barney	1996	Experimental Arthouse		20 May 9 '11	pashu	Nov 26 '06	1	686MB	649 times	16	0

Kratka zgodovina ilegalne distribucije ali zakaj je vsak kurator hkrati že pirat

piratstvo
Nace Zavrl

»Neskončna hvala za izpolnjeno prošnjo! Lahko prosim izvem vir? [sic]«
»To je pa skrivnost :)«
Komentarja uporabnikov na BitTorrentovi platformi Karagarga¹

Dvanajstega maja letos se je na spletnem Torrentovem sledniku Karagarga pojavila gigabajt in pol velika datoteka »THINGS (Ben Rivers).mkv«. Kot namigne ime, gre za lanskoletni kratki eksperimentalni film Britanca Bena Riversa **Things**, ki

so ga premierno predvajali februarja 2015 na mednarodnem festivalu v Rotterdamu ter ga kasneje zavrteli na posameznih projekcijah in galerijskih razstavah v Kopenhagenu, New Yorku, Londonu ter še kje. Zunaj ameriških in zahodnoevropskih filmskih metropol so ga doslej predvajali le redko; širših občinstev od omejenih krogov sodobne umetnosti in avantgardnega filma ni dosegel in jih verjetno nikoli ne bo. A piratska verzija, naložena na Karagargo, cinefilom in entuziastom zunaj centrov eksperimentalnega

dogajanja vendarle odpira možnost dostopa do vsebine, ki je po uradnih distribucijskih kanalih sicer še dolgo ne bi uspeli pridobiti. Čeprav se izdaja eksperimentalnega filma na DVD-jih in spletnih platformah v zadnjih letih prepričljivo širi, je razpon alternativnih filmov in videov, gledljivih po formalnih poteh, še vedno zgolj kanček vse eksperimentalne produkcije v enaindvajsetem stoletju.

Filmske podobe so se že od prvih zametkov pretakale po različnih distribucijskih kanalih. Od konca

¹ Prevod avtorja.

devetnajstega stoletja naprej gostujejo v raznolikih, med seboj vzporednih, usklajenih, ali na trenutke konfliktnih avdiovizualnih omrežjih. Poti je torej vedno bilo mnogo, tako kot je mnogo tudi njihovih medsebojnih odnosov, ki jih današnji binom med legalnim in piratskim še zdaleč ne zajame. Debata digitalnega piratstva se je v zadnjem desetletju dodobra osredotočila na preprosto nasprotje med dvema poloma distribucijskih pristopov: tistih uradnih, povečini plačljivih, ki avtorske pravice v celoti spoštujejo ter svojo dejavnost izvajajo z dovoljenjem in sodelovanjem filmskih ustvarjalcev; na nasprotni strani pa najdemo vse ostale, vse kradljivce, kriminalce, pirate, ki avtorsko zaščiteno gradivo ponujajo in širijo mimo zakonskih omejitev, povečini (a ne vedno) brezplačno. Sočasno sta se v javnem diskurzu trdno zasedrili dve nasprotni stališči. V prvem primeru gre za perspektivo ameriške filmske industrije, ki nas rada dramatično opomni, da njeni studii zaradi piratstva – kakopak povezanega s terorizmom in organiziranim kriminalom – utrpijo bolečo škodo sedmih milijard dolarjev letno, ki jo lahko zaceli le okrepljen pravni in institucionalni nadzor nad neformalnimi oblikami dostopa. V nasprotnem taboru se mnenja obrnejo globoko v prid piratstva, v katerem zagovorniki vidijo ne le način demokratičnega dostopa do kulturnih artefaktov, temveč simbol in sredstvo demokracije same: v nasprotju z reguliranimi tokovi kapitalistične porazdelitve dobrin naj bi neformalna omrežja piratov operirala na prostem, nehierarhičnem deljenju osvobojenih podatkov, katerih kroženje od porabnika do porabnika ne odgovarja več lastniku avtorskih pravic, temveč le še skupnosti sami.

Oznaka »piratstvo« se v zadnjih letih s strani filmske industrije (s Hollywoodom na čelu) sproža kot neke vrste diskurzivno orožje, naperjeno proti širokemu naboru raznorodnih, bolj in manj (i)legalnih praks, za katerimi naj bi stal skupni sovražnik, »pirat«, ki ga je Jack Valenti, pokojni šef Motion Picture Association of America (MPAA), postavil kar ob bok nasilnemu zločincu, teroristu,

morilcu.² Kot piratstvo široko in nedoločno definira MPAA, gre pri njem za vse vrste nepooblaščenega kopiranja, distribuiranja ali druge uporabe avtorsko zaščenega gradiva. Po besedah filmskega akademika Petra Decherneyja je »piratstvo, kot nam pove zgodovina, pogosto le ime za medijske prakse, ki jih preprosto še nismo uspeli spraviti pod nadzor.«³ Prav nejasnost definicije MPAA in nestabilnost Decherneyjeve pronicljive obrazložitve nosita ključ do najosnovnejše lastnosti piratstva: njegove zgodovinske spremenljivosti. Piratski kanali niso nujno alternativni niti ne nasprotujoči tistim legalnim; ne predstavljajo inherentnega odklona od uradnih poti distribucije, niti niso nujno nezakoniti. Njihova zgodovinska vloga je nestabilna, odvisna od družbenih ter industrijskih ozadij, ki narekujejo razumevanje piratstva v določenem času in prostoru. Ob bližjem pogledu je kmalu jasno, da piratstvo ni enovita kriminalna praksa, temveč skupek raznolikih distribucijskih formacij, ki jih je tok filmske zgodovine na neki točki v zadnjem stoletju označil pod skupnim imenomalcem. Kot trdi Ramon Lobato v eni pomembnejših študij piratstva in sivih ekonomij globalnega filma, je »filmsko piratstvo staro toliko kot film sam ... je inherentna lastnost avdiovizualne distribucije, ne pa njen odklon.«⁴ Piratstvo ni odstopanje od norme, temveč del norme same: neformalni in manj legalni kanali dostopanja se ne nahajajo zunaj omrežja filmske kulture, temveč so nepogrešljiv del kulture same, brez katerega si poteka njene zgodovine, kot jo razumemo danes, ne moremo zamisliti. Piratstvo ni fenomen, inherentno vreden slave ali graje, temveč širok skupek mnogoterih praks, katerih vloga in pomen lahko kritično ovrednotimo le z obravnavo specifičnih zgodovinskih,

institucionalnih in ekonomskih okvirov fenomena.

Predvojno piratstvo: Méliès in pornografija

Pestro tradicijo piratskega predvajanja lahko vsaj delno osvetlimo z izpostavitvijo nekaj njenih zanimivejših trenutkov. Prakse nedovoljenega kopiranja ali širjenja zaščenega gradiva segajo vsaj do začetka dvajsetega stoletja, do zgodnje dobe nemega filma. Fantazijska klasika **Potovanje na luno** (Le Voyage dans la Lune) Georges Mélièsa iz leta 1902 je najbolj razvpit, a gotovo ne edini primer nedogovorjenega predvajanja in množičnega kopiranja filmskega traku v prvem desetletju po izumu kinematografa. Mélièsovo ikonično delo so kupci in posredniki množično kopirali, skrivaj prikazovali (zunaj omejenih kvot distribucijskih sporazumov) ter prodajali naprej brez avtorjevega vedenja ali privolitve. V ZDA naj bi Méliès kljub številnim projekcijam in popularnosti ostal praktično brez lastnega dobička. Podobne prakse neformalnega predvajanja so bile v zgodnjih letih prejšnjega stoletja pogoste in vsakdanje: ilegalni ter sivi tokovi že od nekdaj obstajajo sočasno s prostori uradne, regulirane, študijske distribucije. Hkrati pa se vloga in oblika filmskega piratstva spreminjata sočasno s pojavi novih medijev in tehnologij: prihod svežih, še ne popolnoma brzdan in nadziranih tehnoloških aparatov je filmskim piratom vsakič znova odprl svojevrstne oblike podzemne distribucije.

Vsaka nova tehnologija prinaša nove vrste piratstva. Dolgo pred časom videa, digitalnih medijev in spleta so ključno vlogo na filmskem črnem trgu odigrali 8- in 16-milimetrski formati filmskega traku: za razliko od širših, večjih ter posledično dražjih in okornejših 35-milimetrskih širin so ozki formati celuloidnega filma nekje od dvajsetih let dalje predstavljali pomembno orodje za preddigitalne pirate. Medtem ko je 35-mm oprema skoraj izključno last le profesionalnih kinematografov, sta

2 Kot Valenti paranoično zatrdi leta 1998, je »videorekorder za ameriškega filmskega producenta in ameriško javnost to, kar je bostonski davitelj za žensko, ki je sama doma«. Ramon Lobato: Sive ekonomije filma. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2014. Str. 98.

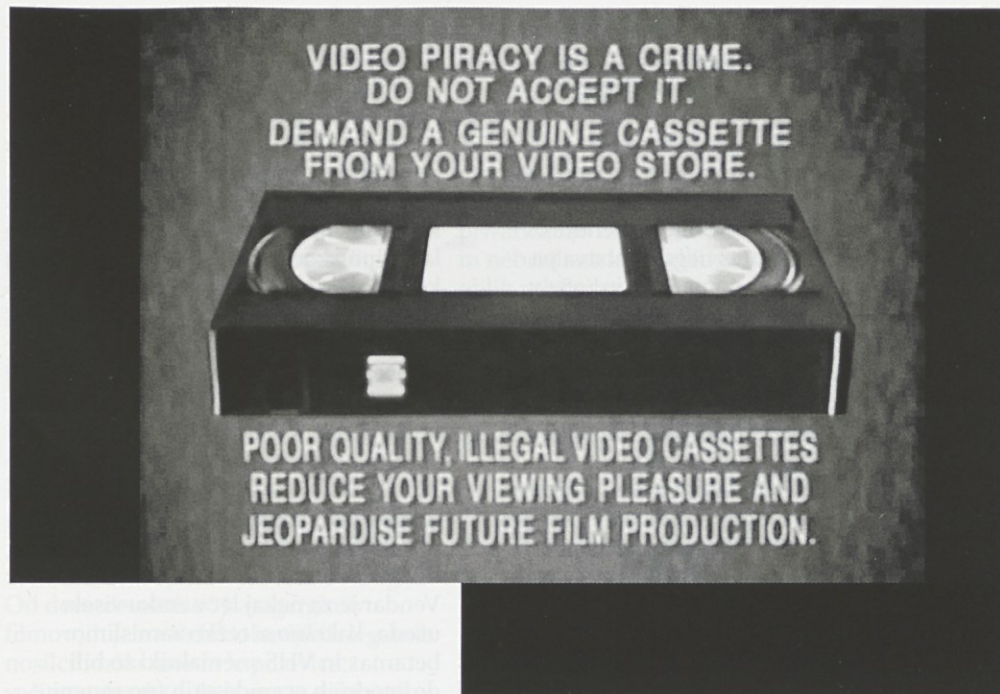
3 Peter Decherney: *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*. New York: Columbia University Press, 2012. Str. 5. Prevod avtorja.

4 Lobato, str. 94.

manjša kalibra mesto nemalokrat našla v rokah posameznikov in vsakdanjih domov. Piratski distributerji so praktičnost in cenovno dosegljivost izkoristili. Že od dvajsetih let dalje pa je tradicija piratstva trdno vezana ne le na prenosne ter dostopne tehnološke forme, temveč hkrati na alternativne, ponekod prepovedane oblike filmskega izraza: najpogostejše na pornografijo, okrog katere so se že od njenih začetkov izoblikovale neformalne, a izjemno učinkovite oblike distribucije. Od tridesetih let dalje so potujoči pornografi v klubih in zasebnih domovih prirejali 16-mm projekcije skrivaj posnetih lastnih ali tujih filmov, katerih prikaz po legalnih poteh ni bil mogoč. V naslednjih desetih letih se je okrog pornografskih vsebin (s središčem na zahodni obali ZDA) izoblikoval daljnosežen sistem poštna distribucije, preko katere so stranke 16-mm filmske kolute lahko naročile na dom za nekajtedensko izposajo. Po drugi svetovni vojni se z razširitvijo še mobilnejšega 8-mm formata pornografija začne preprodajati kar pod mizo v barih, na bencinskih črpalkah ter v trgovinah za fotografe. Čeprav so dinamike podzemnih izmenjav pornografskih filmov slabo dokumentirane ter še slabše raziskane, je jasno, da gre za eno osrednjih in najrazsežnejših piratskih praks v »predkasetarskih« letih filmske zgodovine.⁵

Ozki trakovi eksperimentalnega filma

A piratska vloga ozkih in amaterskih filmskih formatov ni omejena le na pornografijo. 16-milimetrska omrežja so od tridesetih let prejšnjega stoletja eksponentno odpirala nove možnosti za nekinematografsko in neprofesionalno distribucijo, za širjenje gibljivih slik zunaj striktna regulacije s strani studiev in lastnikov avtorskih pravic. Po besedah filmskega teoretika Charlesa Aclanda je bila 16-milimetrska krajina v 30. in 40. letih (v nasprotju z urejeno studiojsko distribucijo) največkrat »divje neorganizirana, decentralizirana, težko



nadzorljiva, kaj šele obvladljiva».⁶ Posamezniki, skupnosti in manjše organizacije so s prihodom nizkocenovnih, lažje dosegljivih in prenosljivih trakov lahko postali neke vrste sami svoji distributerji: knjižnice, galerije in politične organizacije so lahko same gostile neformalne, verjetno nelegalne projekcije in filmske večere, sivi preprodajalci pa so ponudbo filmskih kolotov razpošiljali čez več-sto-kilometrsko razdalje kar prek pošte. Črni trg okrog 16-mm kopij se je še bolj izoblikoval v povojni dobi, ko so vojaški oficirji nemalokrat postali glavni vodje filmsko-tihotapskih mrež tako po Evropi kot v Severni Ameriki.

V krogih eksperimentalnega filma je 16- ter delno tudi 8-mm trak igral posebno vlogo (ki jo ponekod ohranja še danes). Zaradi finančne dostopnosti je ozki format filmarjem omogočil ustvarjanje zunaj profesionalnih okvirov filmske industrije ter odprl pot alternativnim izrazom in

nizkocenovnim načinom dela. Hkrati pa je botroval razširitvi neodvisnega in avantgardnega filma zunaj uveljavljenih distribucijskih infrastruktur – ki so se eksperimentalnega filma zaradi njegove nedonosnosti po možnosti strogo izogibale – v neuradne in podzemne prostore: ti 35-mm projektorji največkrat niso imeli, manjše 16-milimetrske pa skoraj vedno. Tudi tu legalna distribucija ni bila nikoli daleč od piratstva: ameriške kolute, ki so v londonsko zadrugo za eksperimentalni film (LFCC) prispeli le za eno večerno projekcijo, so lokalni filmarji nemalokrat čez noč na skrivaj kopirali ter kopijo kasneje predvajali po lastni volji, neštetokrat, neodvisno od zahtev avtorja in uradnega distributerja. Ob skromnih finančnih kapacitetah tistih nekaj distribucijskih hiš, ki se z eksperimentalnim filmom ukvarjajo, je njegova dosegljivost tako v šestdesetih kot danes pogosto omejena na droben krog poznavalcev in specialistov, ki do filmskega izdelka največkrat pridejo prek maloštevilnih projekcij v kinih, galerijah ter na festivalih. Čeprav je sodobna distribucijska krajina bistveno drugačna od tiste po vojni, v obeh igrajo neprecenljivo vlogo prav neuradni in nenadzorovani kanali,

6 Charles Acland: "Classrooms, Clubs, and Community Circuits: Cultural Authority and the Film Council Movement, 1946-1957", v *Inventing Film Studies*. Ur. Lee Grieveson in Haidee Wasson. Durham: Duke University Press, 2008. Str. 158. Prevod avtorja.

⁵ Lobato, str. 28.

prek katerih do eksperimentalnega filma lahko dostopajo tudi občinstva, ki se z njim sicer ne bi uspela srečati.

Sodna podlaga: primer betamax

Morda najpomembnejši trenutek v zgodovini modernega piratstva pa nastopi med letoma 1976 in 1984 v sodnem fenomenu *Sony v. Universal*. Leta 1975 tehnološka korporacija Sony na trg lansira analogni kasetni format betamax; leto kasneje JVC predstavi svojega neposrednega konkurenta, VHS. Čeprav je v tako imenovani »vojni formatov« nekje konec osemdesetih prevladal VHS – katerega leta 1988 podpre tudi Sony – se je za naše dožemanje piratstva verjetno pomembnejša bitka odvijala med Sonyjem ter hollywoodskim studiem Universal. Ob pojavu domačih videosnemalnih tehnologij – ki so gledalkam in gledalcem omogočile ne le gledanje, temveč snemanje in prevrtavanje filmov in televizijskih oddaj – so bolj ali manj vsi večji studii zagnali množične kampanje proti novim kasetnim napravam. Te naj bi po

takratnem mnenju Hollywooda ropale filmsko industrijo in jo oškodovale za večmilijardne vsote, češ da bo publika v zameno za kinematografe zdaj spremljala le še posnetke s televizije. Zakaj bi kdo sploh še hodil v kino, če pa lahko filme presnemava s televizije kar doma in to zastonj, pa še reklame lahko preskoči? Denar naj bi medijske korporacije zaradi betamaxa masovno izgubljale tako zaradi upada obiskov kina kot hkratnega upada televizijskih oglaševalcev, ki bi namesto v zlahka prevrtljive TV-spote raje investirali v kaj drugega. V naslednjih letih se je seveda zgodilo prav nasprotno: niti kino niti televizija nista mizerno propadla, temveč sta iz kaset in domačega videa odprla široko vrsto novih, še kako dobičkonosnih distribucijskih avenij. Vendar je za nekaj let v zraku visela usoda, kakršno si težko zamislimo: betamax in VHS snemalniki so bili do zgodnjih osemdesetih (po mnenju industrije) nič manj kot inherentno piratski, zločinski, škodljivi in nevarni za prihodnost kinematografije.⁷ Sodni postopek v zvezi s formatom betamax, ki ga je ameriško vrhovno sodišče dokončno razrešilo januarja 1984, je zgleden primer, kako sprva »piratska« tehnologija lahko s spremembami v pravnem in industrijskem kontekstu preraste v »nepiratsko«, legalno, v eno izmed osrednjih virov prihodka današnjega Hollywooda. Sodišče je po nekaj letih odločilo, da funkcija časovnega preskakovanja v beta predvajalnikih ne krati avtorskih pravic lastnikov, saj z zamikanjem in prevrtavanjem video vsebin v večini primerov le pripomore k svobodnemu in neoviranemu dostopu do javnega kulturnega gradiva. V primeru betamaxa je šlo torej za »pošteno uporabo« (t. i. »fair use«) in ne za kršitev zakona. A za skoraj desetletje, preden so jo za legitimno obliko distribucije označili studii in sodniki, je videokaseta veljala za medij piratov, ki naj bi z izogibanjem plačilu oškodovali industrijo za milijardne vsote. Ista naprava čez nekaj let teh vsot ni

odvzela, temveč jih je prinesla: že dve leti po razsodbi sodišča so prihodki od prodaje in izposoje VHS ter beta kaset presegli prihodke kinematografov. Kar je nekoč veljalo za piratsko krajo avtorske lastnine, je po letu 1984 postalo uraden in dobičkonosen način filmske distribucije.

Premiki v pravnem in družbenem ozadju torej določajo definicijo piratstva in ilegalne filmske potrošnje v nekem času in prostoru. Če je primer betamax na začetku osemdesetih nakazal pot k omilitvi zakonskega preganjanja piratstva, pa se je trend v zadnjih desetletjih zaskrbljivo obrnil. Avtorske pravice so v digitalni dobi strožje in razsežnejše kot kadarkoli prej; namesto demokratičnega deljenja podatkov med globalnim vse-povezanim prebivalstvom je doba spleta in digitalnih tehnologij predvsem doba ostrega nadzorovanja ter kaznovanja vseh vrst piratov (in vseh, ki bi na neki točki to lahko bili). Zdaj že zastareli Digital Millennium Copyright Act s konca leta 1998 na primer določa, da je kakršnokoli prekrščenje ali izogibanje softverske zaščite na digitalnih nosilcih hkrati že kršitev avtorskega prava, tudi če bi uporaba gradiva na samih nosilcih spadala pod zakonito »pošteno uporabo«. Z drugimi besedami: s presnemavanjem, na primer DVD-ja, ali s prenosom spletnega YouTube videa na računalniški trdi disk hkrati že kršimo protipiratsko pravo. V prvem primeru gre za prelom zaščitne kode, ki jo vsebuje bolj ali manj vsak komercialno izdan DVD; v drugem pa za neupoštevanje internih določil in drobnega tiska Googleove spletne platforme. V obeh primerih je filmski potrošnik (v očeh zakona) hkrati tudi pirat.

Revne podobe digitalnega piratstva

Pretihotapljene, večkrat kopirane, nešteto krat predvajane in nizkokakovostne *bootleg* kasete so v zgodovini eksperimentalnega filma predstavljale enega primarnih načinov dostopa do redkih in težko dosegljivih del, zlasti tistih pozabljenih in zakopanih neke globoko v preteklosti.



⁷ Za podrobno diskusijo pollegalnega video presnemavanja in trgovanja, glej Lucas Hilderbrand: *Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright*. Durham: Duke University Press, 2009.

Za kuratorje in akademike, ki si izposoje uradnih kopij ali nabave digitalnih verzij ne morejo privoščiti, so piratski kanali (ter zasebne in prijateljske kopije filmarjev samih) še vedno dragocen vir gradiva za študij in strokovno obravnavo. Izmenjava sumljivo pridobljenih videov je za specialiste ter cinefile prejšnjega stoletja pomenila ključni dotok sicer nedostopnega gradiva. V digitalni dobi so vlogo kaset prevzeli neuradni DVD-ji, Torrentovi sledilniki ter spletne strani za pollegalno predvajanje raznorodnega filmskega in video gradiva. Na portalu YouTube je vsak dan naloženih (in izbranih) tisoče nelegalnih posnetkov eksperimentalnega filma in videa: včasih gre za dela v celoti, pogosto le za okrnjene odlomke, skoraj vedno pa za pomanjkljivo, kockasto, nizkoresolucijsko estetiko, ki jo Hito Steyerl označi s pojmom »revne podobe«. ⁸ Po njenih besedah estetska situacija revnih podob

»razkrije veliko več kot sama vsebina in videz podob – razkrije tudi pogoje njihove marginalizacije, konstelacijo družbenih sil, ki je vodila v to, da po spletu krožijo kot revne podobe«. ⁹ Z drugimi besedami, obstoj redkega in eksperimentalnega filma na neformalnih digitalnih platformah nam ne pove toliko o filmih samih kot o kulturnem prostoru, ki jih je v piratske kanale potisnil.

Na javno dostopnem UbuWebu – pollegalni spletni zbirki vseh vrst eksperimentalnih medijev – ter na članskih BitTorrentovih platformah, kot so Cinemagedon, Cinematik in predvsem Karagarga, je znaten del naloženega gradiva javnosti ne le cenovno, temveč kar fizično nedosegljiv. Od devetdeset tisoč Karagarginih filmov jih je na širše dobavljivih legalnih nosilcih izšla morda le polovica; večina najverjetneje izvira iz enkratnih

televizijskih predvajanj in redkih izdaj na videu ali DVD-ju (ki jih danes po uradnih kanalih dobimo le stežka). Kot trdi Hito Steyerl, razširitev piratstva v eri digitalne distribucije in svetovnega spleta ne kaže na nič drugega kot na »divjo privatizacijo intelektualne lastnine« in nebrzdano komodifikacijo vseh oblik spletnih vsebin. ¹⁰ V času globalne širitve spletnih platform tipa Netflix, iTunes in Amazon Instant Video, ki za nekaj evrov mesečno ponujajo dostop do na videz široke palete filmskih vsebin, si širok spekter eksperimentalnega in alternativnega ustvarjanja na odrih uradne distribucije prostora ne izbori. Piratski kanali so od nekdaj bili, so in verjetno še nekaj časa bodo dragocena pot za dostopanje do manj znane in manj rentabilne kinematografije. Tudi če njeno poreklo za vedno ostane »skrivnost:«.

⁸ Hito Steyerl: »V bran revne podobe«. Šum, # 3 (oktober, 2014). Str. 251 – 261. Ljubljana: Društvo Galerija Boks, 2014.

⁹ Ibid. Str. 255.

¹⁰ Ibid. Str. 255.

Matjaz Klopčič - Oxygen (1970)

Comments Bookmark  I saw this film and I like it! 

Once you have downloaded the entire file, further uploading will give you a 10% bonus

Download Oxygen.torrent

(or: download a .zip file of the torrent I download the torrent renamed as .txt file)

Other Version(s)/

Closely Related

Internet Link <http://www.imdb.com/title/tt0172934>

Director / Artist Matjaz Klopčič

Year 1970

Type Movie

Genres



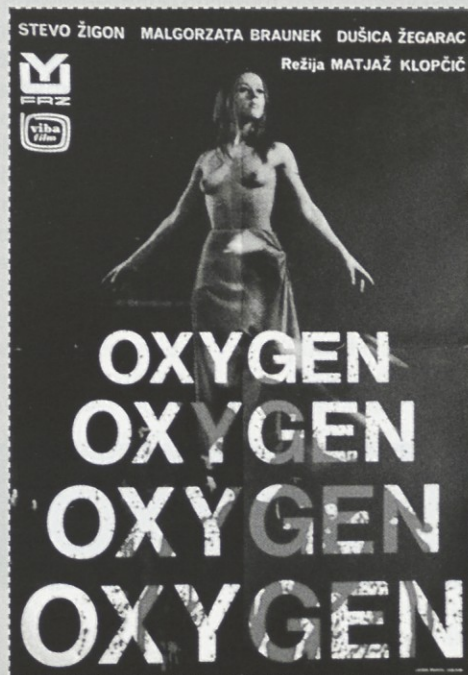
EVER

Drama Sci-Fi

Master of the Month!

Yugoslavian Cinema under Tito (Jul 2013)

Description



piratstvo

Nace Zavrl

Primer Karagarga

Streha nad glavo: Karagarga

Zapuščena in redko videna avantgardna dela, ki so svoj kotiček na kanalih formalne distribucije že davno izgubila, na Karagargi najdejo svoj drugi dom. Življenjska pot eksperimentalnega filma je tako nekoč kot danes negotova, prekarna; po nastanku se končani izdelki v najboljšem primeru uvrstijo v kataloge profesionalnih, a pogosto

nič bolj premožnih distribucijskih hiš, od koder filmi po reguliranih tokovih potujejo do posameznikov ali institucij (še najpogosteje do kulturnih domov, kinotek in univerz), ki se za prikaz fizičnih ali digitalnih kopij zanimajo. Pretok gradiva od ustvarjalca do gledalca je za samostojne umetnike v ZDA ali zahodni Evropi še najbolj lagoden in učinkovit, ko jim distribucijo omogočijo neprofitne filmske zadrage (denimo

londonska ali newyorška), v katere lahko svoja kratka ali celovečerna dela vstavi vsak, ne glede na njihovo kvaliteto ali ustvarjalčev staž. A tudi tu je preživetje eksperimentalne produkcije vsaj na trenutke negotovo: distributerji lahko zaradi pomanjkanja finančne podloge brez opozorila propadejo, ali pa svoja dela – bodisi iz osebnih bodisi poslovnih razlogov – iz distribucije umakne kar filmar sam.

Slednjo pot je proti koncu šestdesetih izbral eden izmed velikanov ameriškega podzemnega filma Stan Brakhage, ki je – po kratkem in izrazito neuspešnem poskusu s prodajo 8-milimetrskih kolotov za domačo uporabo – svoj film **Lovemaking** (1968) po nekaj mesecih nenadoma umaknil z vseh distribucijskih platform. Tridesetminutni film še do danes ostaja brez uradne strehe nad glavo, a za dobrih 21 tisoč uporabnikov torrent sledilnika Karagarga je v piratski verziji na voljo že od januarja 2009. Redki Brakhagevi koloti se nekajkrat na leto sicer pojavijo na spletnih straneh eBaya ali Amazona, a film po legalnih in reguliranih kanalih še naprej ostaja nedosegljiv. Osiroteli *Lovemaking* je v eksperimentalni rubriki Karagarge uporabnikom dostopen v dveh različicah, ki pa po besedah nalagalcev »markpxxxx« in »nancywinter« obe izvirata iz nizkokvalitetne, slikovno okrnjene VHS kopije, najverjetneje presnete pred nekaj desetletji z 8- ali 16-mm traku. Do sredine junija si je vsaj eno izmed dveh digitalnih inačic na trdi disk preneslo 270 Karagarginih uporabnikov, katerih komentariji pod Brakhagevim torrentom segajo od iskrenih zahval pa vse do vtisov o dragocenosti piratskih kopij za študente in filmske kuratorje. Kot konec januarja 2009 zapiše prenašalec »diallelus«: »ti si čudovit, markpxxxx! o brakhageu in [Hollisu] framptonu pišem pri enem izmed predmetov, in tole je neprecenljivo [sic]«. ¹¹ Primer *Lovemaking* v Karagargini obsežni zbirki redkih ter zakonito nedostopnih del še zdaleč ni edini; podobnih uporabniških izkušenj v vsak dan večjem eksperimentalnem oddelku ne primanjkuje, še posebej ko gre za dela velikih imen sodobne ali zgodovinske avantgarde. ¹²

Eksperimentalni kotiček Karagarge pa ni uporaben le za dobavo redkih ali izgubljenih del, temveč hkrati za brezplačen prenos sicer cenovno nedosegljivega materiala. Med leti 1994 in 2002 je newyorški umetnik Matthew Barney z večmilijonsko finančno podporo galeristke Barbare Gladstone spisal in režiral serijo petih celovečernih filmov, združenih pod imenom **Cikel Cremaster** (*Cremaster Cycle*). A namesto množičnega prikazovanja v kinematografih ali distribucije prek DVD diskov se je Barney raje odločil za prodajo prek galerijskega modela omejenih izdaj. Namesto na nizkocenovnih DVD-jih za domačo uporabo se je *Cremaster* na trgu umetnosti pojavil v obliki strogo omejene serije desetih ali dvajsetih elegantno pakiranih diskov, katere je Barneyeva galerija muzejem ter samostojnim zbiralcem ponudila za ceno nekaj sto-tisoč dolarjev. *Cremaster* je posameznikom izven ozkih krogov sveta umetnosti tako ostal večinoma nedostopen, razen če je gledalcu po podzemnih kanalih uspelo izbrskati piratsko VHS ali DVD kopijo, ki so za nekaj deset dolarjev občasno zaokrožile v začetku desetletja. Vseh pet filmov pa je od leta 2007 seveda brezplačno na voljo kje drugje kot na Karagargi, kjer si je enega ali več delov cikla do danes naložilo skoraj tri tisoč uporabnikov. Podobno kot Brakhagev *Lovemaking* tudi *Cremaster* na uradnih platformah distribucije (z izjemo občasnih polmilijonskih prodaj med zbiratelji in muzeji¹³) še danes ne obstaja – a tokrat ne zaradi pomanjkanja distribucijskih interesov ali finančne nelikvidnosti, temveč kot del strateške omejitve dostopa. Karagargin *Cremaster* se Barneyevem načrtnem redčenju izogne, ter kot nizkoresolucijska kopija brez monetarnega donosa nenadzorovano kroži med več tisočimi anonimnimi prenašalci. Tako kot je neprecenljiva študentom Brakhaga, ostaja Karagarga tudi za Barneyeve navdušence ena edinih (cenovno izvedljivih) oblik dostopa.

Več kot le sledilnik

Vendar Karagargin pomen za filmsko krajino enainvajsetega stoletja presega zgolj deljenje torrentov ter širjenje sicer težje dobavljivih in cenovno nedosegljivih vsebin. Karagarga je seveda močen torrent sledilnik z obsežno zbirko izjemnega ter netako-izjemnega materiala, a je hkrati tudi mnogo: na naslovu karagarga.in najdemo med drugim tudi dinamičen ter na trenutke pronicljiv diskusijski forum, na katerem se aktivnosti živahne uporabniške baze lahko razvijejo v nekaj več kot le piratsko izmenjevanje podatkov. Poleg razdelka za uporabniške prošnje in zahteve – kjer lahko za ceno nekaj megabajtov vsakdo predlaga ter glasuje za film, ki ga na portalu zaenkrat še pogreša – je Karagargina skupnost hkrati aktivna na področju prevajalstva: na straneh obskurnejših vsebin, ki na platformi sicer obstajajo a zaenkrat še brez (angleškega) prevoda, lahko uporabnik med drugim odpre t. i. »lonec« (pot), v katerega nato ostali prenašalci prispevajo glasove za prevod filma v ta ali oni jezik. Večjezični uporabniki se zatem lotijo prevajanja v izglasovani jezik, za svoj trud pa v zameno tako pridobijo bonus točke v obliki sejalskega kredita, katerega lahko kasneje izkoristijo za prenašanje dodatnih, podatkovno zahtevnejših vsebin. Dva izmed večkrat zahtevanih prevodov pa sta prav slovensko-angleška: za prevod celovečerca *Oxygen* (1970) Matjaža Klopčiča bi si morebitni večjezičnež priboril kar 201 gigabajt sejalskega kredita, za Štiglicovega *Ne joči Peter* (1964) pa 152. Tudi če se njena prvenstvena naloga še vedno nahaja v meduporabniškem deljenju filmskega in audio materiala, pa je piratsko izmenjevanje podatkov le ena izmed Karagarginih zmožnosti. Njena vloga seveda ostaja piratska, vendar s to oznako bi Karagargi brez dvoma naredili vsaj malo krivice.

¹¹ Prevod avtorja.

¹² Seveda pa Karagarga ni edini spletni vir za osiromašeno ali težko dosegljivo gradivo. Medtem ko je v ospredju Karagarge po besedah administratorjev »arthouse, klasičen, kultni in alternativni material« – poleg filmskih vsebin se na straneh znajdejo še stripi, glasba ter strokovna in leposlovna literatura –, pa številni sorodni torrent sledilniki pokrivajo preostale spektre filmskega in kulturnega ustvarjanja. Cinemageddon je denimo platforma za entuziaste B-filmov, eksploatacijske produkcije ter kinematografij tretjega sveta, nekoliko mlajši Cinematik pa za visokoresolucijske DVD in Blu-Ray prenose arthouse ter festivalskega filma.

¹³ Leta 2007 se je v dražbeni hiši Sotheby's drugi del cikla prodal anonimnemu kupcu za vsoto \$571,000.

Poleg deljenja bolj in manj legalnih vsebin ustvarja skupnost Karagarginih uporabnikov in administratorjev istočasno že neke vrste kuratorsko-konzervatorski prostor, v katerem se spregledanim ali pozabljenim artefaktom filmske zgodovine vlije nego in pozornost, katere so bili morda deležni nekoč (ali pač še nikoli). Podobno kot na sosednjih platformam Cinemageddon in Cinematik, je tudi na Karagargi skromen delček vseh torrentov uporabnikom na voljo v t. i. »freeleech« obliki. V razdelku »Izpostavljeno« (»Featured«) je na spletni strani sledilnika tako na voljo nekajstranski spisec vsebin, za prenos katerih se megabajti ali gigabajti v uporabnikov števec ne bodo zapisali; nalaganje »freeleech« torrenta je za prenašalca torej, kot namigne že ime, »brezplačno«. Seveda ni preseneča, da so izpostavljeni torrenti po številu prenosov daleč najbolj popularni na celotnem portalu, česar se nedvomno zavedajo tudi Karagargini administratorji: ena izmed osrednjih nalog le teh je namreč prav vsakodnevno izbiranje torrentov, ki bi si po njihovem mnenju zaslužili mesto v omenjeni rubriki, ter si s tem priborili pozornost širše Karagargine skupnosti. Med raznovrstnimi izpostavljenimi

vsebinami se tako med drugim znajdejo izjemna a premalokrat videna dela mojstrov eksperimentalnega in art filma – denimo *L'héritage de la chouette* (1989) Chris Markerja ter *To Sleep with Anger* (1990) Charlesa Burnetta – in klasike ne-zahodnih kinematografij – v času pisanja je *Mlad in zdrav kot roža* (Mlad i zdrav kao ruža, 1971) Jovana Jovanovića s 163 sejalki eno izmed popularnejših del na seznamu.

Podobnih ugodnosti so lahko uporabniki deležni tudi pri filmskih, glasbenih in literarnih vsebinah v mesečni rubriki »Mojstri meseca« (»Masters of the Month«), katerih prenos se v posameznikovem števcu zabeleži le polovično. Izbor vsebin za MoM je tematski, ter vsakič bistveno drugačen kot prejšnji mesec: medtem ko so bile letos spomladi v ospredje postavljene pakistanska, bangladeška, malezijska ter indonezijska produkcija, so se Karagargini administratorji lani odločili denimo za izpostavitev severnokorejske kinematografije ter znanstvene fantastike vzhodnega bloka. Pozornost je občasno namenjena tudi bolj in manj vidnim figuram svetovnega filma – od Jean-Luca Godarda do

Kazimierza Karabasza – ter posameznim žanrom in žanrskim obdobjem – od rock 'n' roll mjuziklov do tajvanskega novega vala. Klopčičev *Oxygen* se je na Karagargi sredi julija 2013 znašel kot del MoM programa »Jugoslovanski film pod Titom«, kateremu je avgusta istega leta sledil izbor kitajske kinematografije pod Maom.

Če je Karagarga prvič in predvsem še vedno spletni oder za deljenje kulturnega gradiva med registriranimi uporabniki, pa se njena funkcija na trenutke močno približa tisti kustosa, ki izbranih umetniških del ne le skrbno neguje temveč jih prisotni publikli predstavi v novi, svetlejši luči, kateri poleg že znanih ter priznanih avtorjev uspe ožariti tudi tiste, ki so doslej po krivem (ali pa tudi ne) ostali skriti nekje v senci. Karagargini dnevni izbori ter mesečni programi ne kličejo pozornosti le k spregledanim kotičkom filmske zgodovine, temveč istočasno tudi že k medsebojni prepletenosti kuratorstva in piratstva. Delo kuratorja v sebi vedno nosi vsaj malo piratstva, le-ta pa ni nikdar brez lastnih potez kuriranja. Tako kot kurator svoje naloge nikakor ne zmore brez pirata, se tudi slednji od prvega nikoli preveč ne oddalji.

Masters of the Month

Every month, in *movie* and *music* categories, two *masters* are chosen by our members in coordination with the staff. We use the term *master* not only for directors or artists, but the MoM can be a genre or an era too, for instance. We ask our users who share everything related to each Master of Month and get a fat bonus (read FAQ) in the process.

Art Theatre Guild May 2016

Art Theatre Guild (ATG) was a film production company in Japan that started in 1961 and ran through to the mid-1980s, releasing mostly Japanese New Wave films. ATG began as an independent agency which distributed foreign films in Japan. With the decline of the major Japanese film studios in the 1960s, an "art house" cinema group formed around ATG and the company moved into distributing Japanese works rejected by the major studios. By 1967 ATG was assisting with production costs for a number of new Japanese films. Some of the early films released by ATG include Shōhei Imamura's *A Man Vanishes* (1967), Nagisa Oshima's *Diary Of A Shinjuku Thief* (1968) and *Death by Hanging* (1968), Toshio Matsumoto's masterpiece *Funeral Parade of Roses* (1969), and Akio Jissoji's *Mujo* (1970).

See all torrents from Art Theatre Guild

Old MoMs

Pakistani Cinema Apr 2016

Bangladeshi Cinema Apr 2016

Malaysian Cinema Apr 2016

HD-bits.com

Home Log in

Username
Password
☐ Remember me

»Piratstvo je arhiviranje, ne kraja«

piratstvo
Žiga Brdnik

Pogovor z nekdanjim spletnim piratom, ki je jezdil na prvem velikem valu deljenja datotek z Napsterjem, eMulo in eDonkeyjem, se od uporabnika torrent strani prebil do administratorja, »ripal« filme in delil »ripane« datoteke, v zadnjem času pa obupal nad sceno in se prelevil le še v filmofila.

Najina filmska okusa sta se vsaj delno razvijala skupaj. Medtem ko sem jaz na skupne filmske večere nosil Kubricka, Kurosawo, Parka,

Miikeja, Tarkovskega, Kobayashija, Hanekeja ..., je bil moj sogovorec vedno najbolje založen z dobrimi, svežimi festivalskimi filmi, dokumentarnimi in neodvisnimi, s filmi avtorjev, o katerih še nikoli nismo slišali in z drugimi filmskimi kuriozitetami: **Gummo** (1997, Harmony Korine), **Conspiracy** (2001, Frank Pierson), **Človeška stonoga** (The Human Centipede, 2009, Tom Six), **Beyond Vanilla** (2001, Claes Lilja). »Saj veš. Brez torrentov nikoli ne bi prišli do teh stvari. Deljenje teh datotek nam

je odprlo filmska obzorja.« Povabil me je na Karagargo, ogromen kinotečno-butični spletni filmski arhiv, in na Pass the Popcorn. Tako je pripomogel k številnim večerom mrzličnega iskanja in deljenja filmov, polnim trdim diskom, nestrpnemu čakanju na »freeleech« datoteke, ki jih je na domači računalnik mogoče naložiti brezplačno, s čimer sem si izboljšal razmerje (»ratio«) med količino prenesenih in naloženih datotek, tako da se je proces sploh lahko nadaljeval. Polovice filmov, priznam, nisem nikoli pogledal, samo da se

arhivirajo, zbirajo, indeksirajo, delijo, da se beležijo neke v bajtih, druge pa v bitih in živčnih impulzih. Nikoli pa se nisem zares poglobil v to, kako ti sistemi delujejo.

»Kakšnih sedem, osem let nazaj sta me kolega vpeljala v torrent sledilnike (tracker). Povabila sta me na prvi zasebni sledilnik TorrentLeech. Gre za zelo velik sledilnik, ki še vedno obstaja. Navdušen sem bil, da je na enem mestu mogoče najti vse filme, serije in glasbo, ki jih je bilo prej treba povleči z različnih strani, z Napsterja, Kazaa, eDonkeyja, eMula. Prijatelj mi je rekel, tole je nekaj novega: torrenti. Spominjam se, da je portal supernova.org veljal za enega prvih torrent sledilnikov. Postavil pa ga je Slovenec.« Seveda, bistveno je bilo tudi, da so bile hitrosti prenosa krepko večje. Pogledal si je najboljšo torrent strani in za začetek svoje piratske poti storil enega največjih »grehov« piratske skupnosti: »Dejansko sem kupil dve/tri povabila na zaprte strani. Dobil sem jih na eBayu za okoli 15 dolarjev. Že takrat je bilo to strogo prepovedano. Če so ugotovili, da si kupil vabilo, ali da si ga celo preprodal, so te vrgli s strani in s tabo vso vejo tistih uporabnikov, ki si jih povabil.«

»Piratstvo ali smrt!«

Na forum The Pirate Society mu je uspelo priti z udarnim geslom: »Piratstvo ali smrt!« Forum še danes obstaja, a nima več toliko aktivnih uporabnikov. Na njem se družijo, virtualno seveda, »torrent skupnost« in komunicirajo. Gre za praktično edino skupnostno spletno stran, ki jo podpira večina zaprtih torrent sledilnikov, da si lahko uporabniki različnih strani izmenjujejo izkušnje, poglede in novice iz torrent skupnosti, a tudi povabila. Glede povabil velja pravilo, »da naj ne bi povabil nikogar, ki ga osebno ne poznaš in zanj ne moreš jamčiti. Skupnost je zelo previdna.« Pred sprejemom na ta forum je treba opraviti intervju in med drugim odgovoriti na vprašanje, ali si kdaj kupil povabilo za zaprte spletne

strani. In ko je naš sogovornik povedal, da je kupil vabilo, ne vedo, da tega ni bi smel, je pomagal razkrinkati enega največjih prodajalcev vabil. »Ne vem, če to še delajo, ampak takrat se je dalo s prodajo vabil dejansko veliko zaslužiti.« In sicer tako, da si najel strežnik, »seedbox«, ter se s hitrejšim deljenjem vsebin prebil do zelo dobrega razmerja med prenesenimi in naloženimi gigabajti vsebine. Tako se je bilo mogoče vzpenjati po virtualni hierarhiji, od navadnega uporabnika (»user«), preko člana (»member«), do statusa naprednega uporabnika (»poweruser«) ... Z vsakim rangom pa se dobijo tudi dodatna vabila, s katerimi lahko na spletno stran povabiš prijatelje. Pri nekaterih straneh je bilo mogoče dobiti celo neomejeno število vabil. A zaradi svojega »greha« je bil tudi sam ob kopico članstev na straneh, tudi tistih, ki jih ni kupil, saj se je v majhni skupnosti hitro razvedelo, da je kupoval vabila. »Tem ljudem je njihovo početje sveto. Gre za zaprte skupnosti in vse skupaj je precej elitistično. Velja stroga hierarhija.«

Iz odprtih trackerjev, kot je Pirate Bay, se zaprta skupnost pogosto norčuje. Zakonske in pravne težave najbolj znanih svetovnih piratov s Švedske zaprtih torrenti skupnosti niso posebej ganile. »Skupnost se drži bolj zase in se ne želi izpostavljati.« Imajo pa za svoje kolege iz drugih zasebnih trackerjev po navadi pripravljen begunski program, če se katere od strani loti na primer policija. »Če poveš, da si bil uporabnik na strani, ki so jo zaprli, te ponavadi sprejmejo, saj vedno ostane nekaj podatkov, preko katerih je mogoče preveriti nekdanja članstva.«

Zaprtih torrent sledilnikov je na tisoče, pravi sogovornik, kakšnih deset je res velikih, med njimi: What.CD, PassThePopcorn, BitMeTV, HD-Bits, Gazelle Games, TorrentLeech. »Če si član katere izmed teh strani, si praktično pokrit z vso glasbo, filmi, igrkami, serijami in drugo televizijsko produkcijo.« To so velikanske strani z več kot 100.000 uporabniki. Nekatere težijo k temu, da so hitrosti čim večje in da je kakovost za vse uporabnike

čim boljša. Druge se usmerijo v popolnoma komercialne vode, saj je mogoče od donacij dejansko veliko zaslužiti. »Neki ruski pirat je operiral s štirimi ali petimi torrent stranmi in to delo je bilo njegova edina služba. Med drugim je konkurenco celo oviral z DDoS napadi (distributed denial-of-service), ki popolnoma ohromijo napadeno stran, kot da bi se naenkrat hotelo nanjo povezati 1000 uporabnikov. Strežniški promet je preobremenjen, tako da legitimni uporabniki ne morejo dostopati do strani in promet se mora preusmeriti drugam. Ta je plačeval ljudi po svetu, da so za njega blokirali konkurente.«

Zaslužki glavnih upravljalcev strani so relativni, a nekaj je nedvomno mogoče zaslužiti. Naš sogovornik je kot administrator v manj kot pol leta privarčeval za nov, okrog 5000 evrov vreden računalnik, in sicer tako, da je redno plačeval stroške za strežnik, ostal pa mu je višek donacij. »Če sem jaz, ki sem se tega lotil amatersko, toliko zaslužil, potem je omenjeni ruski pirat, ki je posebej za to odprl svoje spletno podjetje, najverjetneje obrnil res veliko denarja. Ljudje se odjavljajo s kabelskih ponudnikov in raje donirajo torrent sledilnikom, kjer lahko datoteke na svoj računalnik naložijo brezplačno. In skrbel sem zgolj za eno stran, poleg tega je bil HD-Bits med najbolj zaprtimi, elitističnimi stranmi. Vabil na spletno stran ni smel razdeljevati nihče, razen šestih ali sedmih članov kolektiva.«

Se pa piratskih taktik poslužujejo pri velikih korporacijah, kakršna je PayPal, saj lahko torrent stranem dobesedno zaplenijo denar, če ne morejo dokazati njegovega izvora. Zato so nekatere strani medtem svoje donacije omejile na spletno valuto bitcoin. »S tem so mogoče koga odvrnili od plačila donacij, a tako vsaj vedo, da je denar na varnem. Se je pa že zgodilo, da so zaradi zaplembe donacij izgubili sredstva za polletni najem strežnika (okrog 1200 dolarjev), saj ima PayPal v pravilih zapisano, da ne podpira piratstva in lahko blokira sumljive račune; ta denar enostavno pobere z računa in ga obdrži.«

Virtualno tovarištvo

Naš sogovornik na vprašanje, koliko dnevnega časa je porabil za piratske dejavnosti, odgovarja, da seveda »ni ves čas samo delal, ampak ko si enkrat noter, si načeloma ves dan v pogonu«. Motiv je bil preprost. V skupnost se je vključil, ko je videl, kako velik je arhiv HD-Bitsa, in glede na to, da je imel veliko prostega časa, ki ga je tako ali tako preživel za računalnikom, si je rekel: »Zakaj pa ne bi tudi jaz poskusil ... Potem te pa takoj potegne noter, družiti se začneš z ljudmi, ki imajo iste interese. Ne glede na to, da gre le za debate na IRC kanalu, to postane tvoja družba. Nikogar nisem nikoli videl v živo.« Niti enega srečanja v živo, niti srečanja na Skypu, brez imen; zgolj avatarji, vzdevki, IRC in forumi. Res virtualno tovarištvo. »To je povedal tudi eden izmed vodij Pirate Baya, a na sodišču niso mogli verjeti, da ni šlo za nič drugega kot za pet, šest ljudi, ki so sedeli skupaj v IRC kanalu in se pogovarjali. Dejansko je tako, to niso sestanki. Nekdo pač nekaj napiše na IRC, in ko to opaziš in prebereš, odpišeš.« Ključno vprašanje pa je, kako ustvariti zaupanje, kako je mogoče vedeti, da te ljudje za avatarji in vzdevki ne bodo spravili v težave? Zaupanje se vzpostavi »ravno zaradi tega, ker drug o drugem tako malo vem. Če pride do težav, se enostavno odjaviš in v najslabšem primeru formatiraš računalnik.« Anonimnost je velik in pomemben del piratstva. Številni pirati, tudi naš sogovornik, imajo službe. Za nekega »encoderja« se je celo razvedelo, da je profesor računalništva. »Pirati so ljudje iz vseh vetrov. Pri nekaterih gre dejansko za hobi in se s piratstvom ukvarjajo ljubiteljsko. Tega niti ne jemljejo kot piratstvo, ne bi bili radi pirati. Razmišljajo bolj v smeri, da lahko z večšinami, ki jih imajo, prispevajo k skupnosti.«

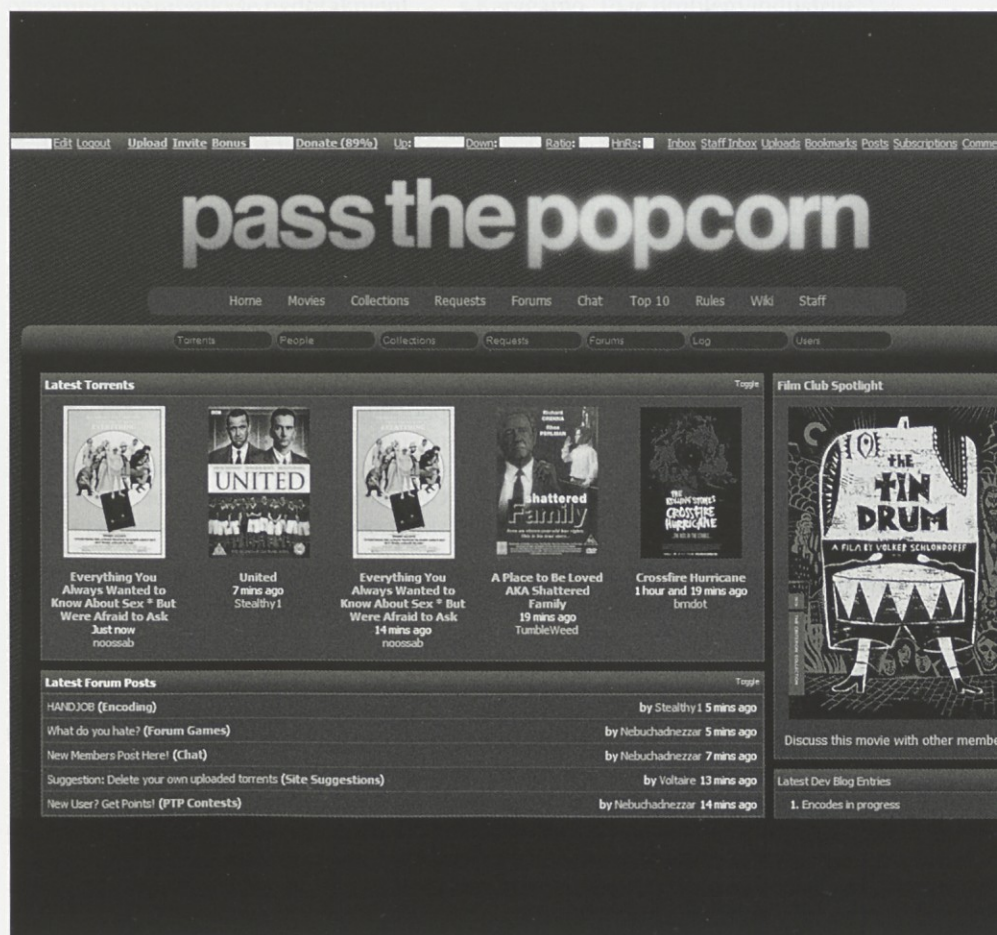
»Edina možnost, da v torrent svetu kam prideš, je povezovanje z ljudmi. Ko vidijo, da si kul in da ti lahko zaupajo, dobiš povabilo. Naš sogovornik se je tako nevede povezal s članom kolektiva HD-Bits in dobil vabilo, da se jim pridruži. HD-Bits je ena izmed redkih strani, kjer lahko vsi

uporabniki na splet nalagajo datoteke. »Na mnogih drugih straneh se moraš kot 'uploader' (nalagalec) prijaviti in poslati prijavnico s podatki o tem, kaj lahko priskrbiš in kako hiter dostop do spleta imaš. Zaradi nadzora kakovosti in zato, da ne bi kdo naložil lažnih datotek. Stvari morajo imeti rep in glavo.« HD-Bits za to poskrbi z zelo dobrimi navodili. »Jaz sem si jih prebral na forumih HD-Bitsa in začel nalagati (uploadati) WEB-DL datoteke z iTunesa. Moral sem odstraniti enkripcijo, jih preimenovali in uploadati. 'Stafferji' so opazili, da je bilo vedno vse v redu, da nisem nikoli zamujal, poleg tega sem bil zelo aktiven tudi na forumu in na IRC kanalu. Ko je glavni administrator iskal moderatorja, sem se javil.« Slaba stran HD-Bitsa je, da so lahko vsi »uploadali«, zato je bilo potrebnih veliko aktivnih moderatorjev, ki so preverjali, ali so torrenti dobri in

vsi podatki pravilni. Datoteke, ki ne dosegajo HD kakovosti, niso dovoljene.

Najbolj spoštovani člani

Sam se je lotil tudi piratiziranja (»ripanja«) starejših filmov. V mapi, ki jo pokaže, je ogromno naslovov, med njimi na primer kulni akcijski film **Krvavi šport** (Bloodsport, 1988, Newt Arnold). »Testiranje vzame kakšne tri, štiri ure, potem pa je trajanje odvisno od računalniškega procesorja. Moj računalnik je povprečen film kakovosti 720p 'pretvarjal' od 4 do 6 ur.« In to pri 12-jedrnem izjemno zmogljivem procesorju, ki je bil nekaj let nazaj vreden okoli 100 evrov – finančno ga je prav z aktivnostmi na spletu. Sicer pa gre datoteka vsaj skozi štiri programe, ki jih je razvila skupnost sama. Prvi skenira celoten film in naredi knjižnico vseh sličic, drugi jih



[Edit Page](#)

Latest torrents

Type	Name	Director	Size	↑	↓
	Ma ma (2015) PAL DVD9 (NEW) 2016-06-15 12:12:55 - by sonnyb	Julio Medem	6.42 GB	1	0
	The Producers (1967) PAL DVD5 [Extra Features] (NEW) 2016-06-15 09:30:27 - by Phalluz	Mel Brooks	3.19 GB	1	1
	Camille (1921) NTSC DVDS (NEW) 2016-06-15 09:17:09 - by pranzis	Ray C Smallwood	2.33 GB	4	2
	La Chienne (1931) NTSC 2X DVD9 (NEW) 2016-06-15 04:09:19 - by sweetcorn	Jean Renoir	12.65 GB	23	1
	La chienne (1931) BD50 1080p AVC (NEW) 2016-06-15 03:47:35 - by raminmehr	Jean Renoir	43.34 GB	35	7
	Phoenix (2014) NTSC DVD9 (NEW) 2016-06-15 03:43:56 - by sweetcorn	Christian Petzold	7.19 GB	20	0
	Here Comes Mr. Jordan (1941) BD50 1080p AVC (NEW) 2016-06-15 03:13:33 - by raminmehr	Alexander Hall	44.65 GB	27	5
	Embrace of the Serpent / El abrazo de la serpiente (2015) BD50 1080p AVC (NEW) 2016-06-15 02:07:15 - by hzkimi	Ciro Guerra	39.94 GB	7	0

[Catchup \(NEW\) tags](#)[Browse Torrents](#)

Latest posts

	Request 'tik Invites Here (Active members only) 2016-06-15 11:46:22 - by Akiraf
	What internet web browser do you use? 2016-06-15 09:39:42 - by mortine
	R.I.P. Janet Waldo 2016-06-15 08:19:55 - by Kenseiden
	New Users - Come Say Hello! 2016-06-15 02:43:23 - by ump
	My first five years @ 'tik 2016-06-14 13:47:43 - by Ignatius
	FILL A REQUEST - GET BONUS! No uploading needed! 2016-06-14 03:51:11 - by skaleton
	The Official Screenshot Donation Thread! 2016-06-13 12:16:56 - by DinoRider
	Staff Upload Approval Thread for Questionable Films 2016-06-13 05:41:25 - by JackrichengZ
	Directors' List - cleanup - help needed 2016-06-12 13:40:11 - by CosmoVitelli
	Jacques Rivette Collection 2016-06-12 09:38:38 - by Alfred21

[Forums](#)[Bookmarks](#)[Unread Posts](#)

sestavi nazaj v film, tretji zajema zvok, četrti pa podnapise, ki zaradi iskanja pravega časovnega zaporedja in nujnega preverjanja včasih vzamejo celo največ časa. Vse skupaj nato konča v »kontejner« datoteki .mkv. Tudi od zvrsti in starosti filma je odvisno, kako zahteven bo proces. »Animacije se da lažje 'ripati' v majhno datoteko z dobro kakovostjo, kakšnega **Botra** (The Godfather, 1972, Francis Ford Coppola) pa ni tako lahko, saj ima zrnatost sliko in te zrnatosti ne moreš kar počistiti, saj bi izgubil preveč finih detajlov v sliki.«

A temu področju se nikoli ni veliko posvečal, saj predvsem pri starejših filmih zahteva pravo mojstrstvo. Zaradi težaškega dela so tako imenovani »encoderji«, ki pripravljajo datoteke, tudi med najbolj spoštovanimi. »Ker dajejo vsebino. Takšni so v vseh 'sharing' skupnostih najbolj iskani, saj brez njih ni kaj deliti. Ljudje, ki se s tem ukvarjajo in ki pripravljajo najbolj zaželeno izdajo, se učijo tudi nekaj let, da obvladajo zadevo. Najprej je tu precej testiranja. Odvisno seveda od tega, kakšen perfekcionista si. So ljudje, ki naredijo tudi po 20, 30 poskusov, preden film izdajo in preden najdejo optimalno razmerje med

velikostjo in kakovostjo datoteke. Če hočeš biti res natančen in si vzameš čas, potem je proces lahko zelo zahteven in duhamoren. Če startaš na kvantiteto, si lahko pomagaš s prednastavitvami in jih potem samo malo spreminjaš.« Nekaterе skupine »encoderjev« tudi tekmujejo, kdo na spletu bo prej naložil kakšno izdajo v dovolj dobri kakovosti, zato tudi podpisi skupin na koncu torrentov. Še večje borbe potekajo v »scene« skupnosti, ki deluje na podlagi mreže FTP strežnikov in nekoliko zviška gleda na delno skomercializirano torrent skupnost. Gre namreč za »podzemne« skupnosti, ki so specializirane za distribucijo piratiziranih datotek. Te skupnosti nimajo osrednjega vodstva, niti enotne lokacije ali drugih organizacijskih elementov, same postavljajo pravila za posamezne kategorije piratiziranih datotek, ki naj bi se jih morali pri nalaganju vsebin vsi striktno držati. Številni »encoderji« in torrenti prihajajo prav iz te, pred javnostjo načeloma skrite skupnosti, kjer pa velikokrat nastajajo prve piratizirane kopije datotek, saj se različne skupine borijo, katera bo piratski film prva naložila na splet.

Igre brez meja

»Zaradi 'fijakarskega' pogleda, ki vidi zgolj kakovost, so torrent sledilnikom ob pojavu vseh vrst streamov škodili dnevi. Prej ali slej bo izumljena tehnologija, ki bo omogočala streamanje podatkov kjerkoli. Saj to je že danes možno v omejenem obsegu, na primer na Netflixu. Tukaj se bo zgodil naslednji veliki korak tudi za piratsko skupnost.« A sama zaprta torrent skupnost večinoma nima več veliko zveze z deljenjem podatkov. »Še vedno je treba deliti, da bi lahko na svoj računalnik tudi kaj naložil. Ampak vodilna filozofija ni več v deljenju podatkov s čim več ljudmi, temveč v tem, kdo bo naredil bolj elitno in zaželeno stran z aktivno uporabniško bazo in pri tem pobral čim več donacij. Gre tudi za merjenje egov. Sicer so še ljudje, ki jim je deljenje na prvem mestu, ampak mnogim ne pomeni več veliko.« Skratka, privatizacijska, kapitalistična logika prodira tudi med pirate.

Stran HD-Bits je stara zdaj že več kot deset let in gre skozi zanimive spremembe, saj zaradi zaprtosti izgublja aktivne člane. »Na njej je

bilo veliko starih članov, nekdanjega 'staffa', ki na strani že dolgo niso delali nič, so pa še vedno imeli glas pri skupnih odločitvah. Nekateri so se spotaknili ob vsako odločitev, ki smo jo ostali predlagali in hoteli izvesti. In tako se diskusija včasih ni končala dobro,« je slabe strani skupnostnega odločanja strnil naš sogovorec in nakazal, da je tudi to vplivalo na njegov umik. »Prišli smo pred dilemo, odločali smo se, ali naj res še naprej fanatično stremimo samo h kakovosti in ogromnim datotekam, velikim najmanj 6 gigabajtov. Slaba stran te usmeritve, ki so se je nekateri držali kot pijanec plotu, je v vedno manj aktivnih uporabnikih in posledično vedno manj sejalcih podatkov in manj novih izdajah. Dejansko se nam je dogajalo, da je 'rip' s HD-Bits na drugih straneh naložilo 500 do 600 uporabnikov, pri nas pa zgolj 50 do 60. Druga možnost je bila, da odpremo stran in omogočimo včlanitev tisoč ljudem, ki so si še vedno želeli na HD-Bits, uporabniško bazo pa spodbudimo, da se spet aktivira.« Logika pa gre lahko tudi v nasprotni smeri: bolj ko je bil HD-Bits zaprt in eliten, več ljudi je nanj na vsak način hotelo priti. »Hype se je z zaprtostjo in ekskluzivnostjo samo večal. Obstajajo totalno butični sledilniki, na katere je praktično nemogoče priti. Jaz kot član osebja sem imel dostop tudi do teh. A smešno je, ko potem vidiš, da je večina takih strani mrtvih, ker ni uporabnikov in se nič ne dogaja. Nekateri pa hočejo postati člani samo zato, ker jim to veliko pomeni, ker se potem lahko hvalijo. Res se mi zdi noro, da nekdo porabi stotine dolarjev na mesec, zato da najema 'seedboxe' in tekmuje v tem, kdo bo dosegel večjo hitrost in kdo bo datoteko hitreje naložil na stran. To so igre brez meja.« In te gredo tudi v nepredstavljive ekstreme, kot so več tisoč dolarjev vredni računalniki, povezave in strežniki ter vsak mesec novi, 3 terabajte veliki zunanji diski za shranjevanje arhivov. Promet takšnih zanesenjakov nanese tudi do 300 in več terabajtov podatkov. »Veliko jih tekmuje in zdi se jim pomembno, kdo bo prvi izdal naslednjo uspešnico, kot je **Vojna zvezd: Sila se prebuja** (Star Wars: The Force Awakens, 2015, J.J. Abrams) ali kaj podobnega, kar se bo gotovo ogromno prenašalo po spletu,

po drugi strani pa je ogromno filmov, ki se jih le redki lotijo.« In prav tukaj v igro pride stran, kot je že omenjena Karagarga ali njej podobna Cinematik, ki skrbita za filmove z bolj butičnim okusom. Karagarga jim ob tem ponuja tudi vlogo kustosa, saj vsak mesec izbere mojstra meseca (Master of the Month) za različne tematike iz filmske zgodovine. Z njihovim naborem se včasih težko kosajo najboljše svetovne kinoteke, izjemem prispevek pa je tudi v močni skupnosti za ustvarjanje in prevajanje podnapisov.

Rešitev naj predlaga filmska industrija

Z roko zakona, ki se je drugod že lotila piratov, se ni preveč ubadal, pravi. Strah, da bi zaradi teh aktivnosti nosil kakršnekoli posledice, mu zato ni povzročal večjih preglavic. »Na nek način sem se vedno tolažil, da dokler so What.CD in podobni giganti z ogromno uporabniki še nedotaknjeni in obratujejo naprej, smo mi na HD-Bits dokaj varni. Če pa bi začeli zapirati te velike torrent sledilnike in bi celo aretirali administratorje ali kaj podobnega, potem bi se gotovo tudi mi zavarovali.« Slovenske zakonodaje in postopka oziroma morebitnih kazenskih ukrepov za te primere ne pozna, priznava, zato niti ne ve, kaj bi lahko pričakoval, če bi se kaj takega zgodilo pri nas. Sicer pa naš sogovornik poudarja, da je torrent samo protokol za prenos podatkov in da nima nobene veze z piratstvom. »Pirati smo ga začeli uporabljati le zato ker je prijazen do uporabnika in omogoča *peer-to-peer*, necentraliziran prenos podatkov.«

Kako pa pirati gledajo na same sebe in na svoje početje? Imajo kdaj tudi slabo vest, ker delijo sicer plačljive vsebine, ali pretehta druga plat, da kulturo dajejo na voljo ljudem? Se mu zdi sporno, da na splet nalagajo HD vsebine, ali je pomembno tudi to, čigave? »V tem se mi ne zdi nič spornega. Zavedam se, da je za tem industrija in da veliko ljudi živi od dela na produkciji filmov in TV-serij ter od njihove prodaje. Ampak to je Hollywood, najbogatejši ljudje na

svetu. Vzemimo na primer TV feed, ki so ga že prodali televiziji in po tej poti pride k meni na dom; jaz ga samo zajamem in dam na splet. To je bolj arhiviranje kot pa zloraba ali celo kraja. Drugo dejstvo je, da so z izjemo Apple na tem področju vsi zaspali in jih je povozil čas. Če bi obstajal plačljivi servis za recimo 10 dolarjev mesečno, oziroma za primerljivo, normalno ceno, ki bi omogočal dostop do več tisoč filmov in bi si jih lahko v toliko različnih kakovostnih in produkcijskih verzijah ogledal, ob tem pa imel na voljo še različne podnapise, bi se jaz in gotovo tudi mnogi drugi raje odločili za kaj takšnega.« Seveda so tu tudi drugi interesi. Zakaj spletni ponudniki sploh omogočajo 100 megabajtov prenosa in 5,6 megabajtov »uploada«? Ker s tem seveda dobro zaslužijo, jasno pove naš sogovornik.

»Netflix je tej ideji prišel še najbližje, a njegov arhiv ni niti približno primerljiv s kakšnim Pass the Popcorn, kaj šele s Karagargo. To je problem industrije, ki bi morala priti z rešitvijo, kako bo digitalizirala in odprla svoje arhive.« Seveda, če lahko to delajo pirati za hobi, da arhivirajo in delijo podatke z drugimi, zakaj tega ne bi mogla storiti velika industrija. Po drugi strani namreč te aktivnosti spodbujajo ljudi h kultiviranju okusa, raziskovanju umetnosti in zbirateljstvu. Mnogi, zatrjuje naš sogovornik, si najprej na spletu pogledajo, kaj je na voljo, in si potem tudi kupijo BluRay ali CD, če jim je videno in slišano všeč. »Ne bi verjel, koliko ljudi, ki imajo denar, si redno kupuje BluRaye, nekateri seveda tudi zato, da bi jih čim prej prenesli na splet.« Tisti, ki si kupovanja BluRay izdaj ne morejo privoščiti, pa tako ali tako ne bi posegli po njih. Ob tem se tudi sam zamislim, kako bi se moj filmski okus sploh oblikoval, če recimo ne bi mogel pogledati velike večine korejskih, japonskih, afriških in drugih filmov, ki ne pridejo na festivale ali v kinematografe v Evropo ...

FBI Anti-Piracy Warning
Unauthorized copying is
punishable under federal law.



© 2005 UNIVERSAL RECORDS, A DIVISION OF JIVSONIA

Nelegalno pretakanje filmov in protipiratske zakonodaje

piratstvo

Matic Majcen

Dandanes bi se morali precej potruditi, če bi želeli najti kakšnega predstavnika mlajše generacije, ki ne bi vsaj občasno posegal po brezplačnem pretakanju avtorsko zaščiteneh medijskih vsebin s spleta. Še več, zdi se, da je to početje v zadnjem desetletju postalo redna

vsakodnevna praksa tako tistih, ki se s filmom in glasbo ukvarjamo poklicno, kot tudi drugih, ki jim te vsebine služijo za zabavo v prostem času. To so privilegiji, ki smo jih na začetku 21. stoletja v našem prostoru preprosto privzeli za samoumevne.

Po drugi strani pa lahko trdimo, da zakonska neurejenost na tem področju filmski sferi povzroča veliko škodo, ta pa je v našem medijskem prostoru največkrat – presenetljivo – zamolčana. Distributerji in kinodvorane so prizadeti zaradi manjšega števila gledalcev v kinih, saj si

lahko ti filme, pogosto tudi najnovejše, vzporedno s kinematografskim predvajanjem brezplačno ogledajo doma na svojih TV-zaslonih in računalniških monitorjih. Diskurz o tem, kako pomembna ostaja izkušnja kina za doživljanje filma in da je kulturo obiskovanja kina treba za vsako ceno ohraniti, je s tega vidika zatorej dvoličen, saj institucije v Sloveniji zelo malo storijo za to, da bi kinodvoranam šlo bolje tudi preko zakonsko urejenega ukrepanja proti nelegalnemu spletnemu pretakanju.

Zakonodajni sveženj, s katerim bi uredili to področje, je Evropski parlament zelo nespreditno in z očitnim lobiranjem ameriške industrije želel urediti s sporazumom ACTA, ki je ravno zaradi vsiljenega, eksternega značaja doživel poraz. Takratna informacijska pooblaščenka Nataša Pirc Musar je ta sporazum prepoznala kot pritisk ameriške industrije zabave, ne pa kot notranjo regulacijo držav EU, kar je bil glavni razlog, da so njegovo ratifikacijo po množičnih demonstracijah po vsej Evropi države zamrzile. V času pogajanj za čezatlantski sporazum TTIP so se pojavili sumi, da skušajo lobisti in pogajalci vsebino Acte skrivoma pretihotapiti v novo preobleko kot del širšega gospodarskega sporazuma, kar ne vzbuja upanja, da bi se to področje v bližnji prihodnosti uredilo na primeren način, brez zunanjih pritiskov. Osnova za implementacijo tovrstne zakonodaje v posamezne države Evropske unije tako ostaja starejša direktiva Evropskega parlamenta in Sveta EU o kazenskih ukrepih za zagotavljanje uveljavljanja pravic intelektualne lastnine (IPRED) iz leta 2004, pri kateri pa imajo države precejšnjo svobodo, kako jo bodo uveljavile v svoji nacionalni zakonodaji.

V Sloveniji so kazni zgolj črka na papirju

Kot nas je opozorila mag. Vesna Drole iz službe za odnose z javnostjo pri Slovenski policiji, je bila slovenska zakonodaja na tem področju v večjem delu usklajena s Konvencijo o kibernetiki kriminaliteti Sveta Evrope, ki jo je ratificirala tudi Slovenija. »Omenjena konvencija predpisuje

okvirne sankcije in pravne norme tudi za kršitve avtorskih pravic, katere smo, kot rečeno, prenesli v našo zakonodajo. Eden glavnih ciljev konvencije oziroma Sveta Evrope je čim bolj poenotiti zakonodajo tudi na področju kršitev avtorskih pravic, saj so na ta način organi pregona uspešnejši.« Aktualna zakonodaja tovrstna dejanja pojmuje kot kazniva, če gre za »neupravičeno uporabo enega ali več avtorskih del ali njihovih primerkov, katerih skupna tržna cena pomeni večjo premoženjsko korist (nad 5000 EUR).« Pomemben premik pa se je zgodil leta 2011, ko so iz te zakonodaje izločili izraz »z namenom prodaje«, s čimer kaznivo ni postalo samo profitno piratstvo, temveč tudi pretakanje večjih količin avtorskih vsebin na lasten računalnik. »To pomeni, da je kaznivo tudi, če si na primer podjetje naloži sto nelicenciranih računalniških programov na sto računalnikov, saj je s tem kršilo pravico reproduciranja, čeprav tega ni storilo z namenom prodaje,« so nam sporočili s Policije.

Pa je to res pogosta izkušnja slovenskih filmskih gledalcev, jih organi pregona v resnici sistematično kaznujejo zaradi pretakanja filmov s spleta? Kakor se bržkone zavedajo vsi spletni uporabniki, temu pač ni tako, saj lahko uporabnik v praksi povsem brez skrbi pretaka toliko avtorsko zaščitene vsebine, kolikor mu jih srce poželi. Na spletnih forumih je kvečjemu moč prebrati posamezne izkušnje uporabnikov, ki so prejeli spletno pošto z opozorilom katere od velikih studijskih hiš, naj prenehajo z nelegalnim pretakanjem njihovih izdelkov, sicer bodo končali na sodišču. A tudi v teh primerih se je roki pravice brez težav mogoče izogniti s preprostim ignoriranjem takšnih sporočil, saj niti lastniki pravic niti organi pregona nimajo vzvodov, da bi proti temu ukrepali. Zakonsko urejanje področja spletnega pretakanja vsebin dejansko prinaša mnoge čeri, ki imajo veliko opraviti s pravicami do informacijske zasebnosti, a so nekatere države z različnim uspehom vendarle poskušale urediti zakonodajo za zaščito avtorskih pravic. Poglejmo si nekaj primerov ureditve tega področja v nekaterih drugih državah po Evropi.

Najbolj stroga pri preganjanju piratstva je Nemčija

Najbolj stroga je pri tej problematiki nedvomno Nemčija, ki je v zadnjem desetletju tudi s pomočjo zakonodajnega okvira lastne interpretacije evropske direktive IPRED postala vodilna država pri agresivnem preganjanju nelegalnega pretakanja avtorsko zaščitene vsebine s spleta. Ključni element njihove različice zakonodaje lastnikom avtorskih pravic omogoča, da sodišča na njihovo pobudo zahtevajo IP naslove tistih, ki jih sumijo nelegalnega pretakanja; na tej podlagi lahko odkrijejo njihovo identiteto ter jih nato neposredno sodno preganjajo. Vendar pa tovrstnega pregona ne izvajajo javne institucije. Največje medijske korporacije za ta namen najamejo izbrana odvetniška podjetja, ki v njihovem imenu skrbijo za nadzor in izdajanje kazni kršiteljem. Odbetniške firme to v praksi izvajajo tako, da tudi same najamejo zunanja podjetja, ki so zadolžena zgolj za opazovanje prometa na torrentih ter spremljanje (nemških) IP naslovov, preko katerih posamezniki nelegalno pretakajo medijske vsebine. Te IP naslove predložijo sodiščem, ki nato od spletnih ponudnikov dobijo podatke o identiteti kršiteljev. Ko te podatke prejme odvetniško podjetje, kršitelju pošlje pismo z obvestilom, da mora plačati kazen, in mu v podpis izroči še izjavo, da tega ne bo več počel. Kazen, ki sega od nekaj sto pa do več tisoč evrov, pravzaprav ni sestavljena iz kazni za prekršek, temveč pretežno iz arbitrarno postavljenih stroškov pravnih storitev podjetja. Kršitelj s plačilom zato ne prispeva samo v javno blagajno, temveč hkrati financira zasebno odvetniško podjetje. Prav zato je izdajanje kazni za kršenje avtorskih pravic v Nemčiji postalo donosen odvetniški posel. Podatki za leto 2013 kažejo, da je 446 lastnikov avtorskih pravic (največkrat filmskih studiev in medijskih podjetij) preko 72 odbetniških podjetij poslalo 109.000 takšnih pisem, v katerih so kot kompenzacijo skupno zahtevali 90,3 milijona evrov. V rekordnem letu 2010 je bilo število poslanih pisem petkrat višje.

Na spletu je moč prebrati številna pričevanja o tem, kako so študentje ali turisti med obiskom Nemčije s spleta pretočili samo en film ter so zaradi tega že dobili pismo s položnico. Neki turist je za eno samo nelegalno pretočeno epizodo serije *Family Guy* prejel položnico v višini 460 evrov, neka Angležinja pa je za večkratno uporabo *Pirate Baya* dobila kazen v višini 2000 evrov. A izkušeni uporabniki spleta, ki so bili večkrat v stiku s tovrstnimi kršitvami, opozarjajo, da je neposredno plačilo te kazni v resnici najdražja možnost, ki je kršitelju na voljo. Ta jo lahko namreč veliko bolje odnese, če najame svojega odvetnika in se z njim spusti v zunajsodno pogajanje s kaznovalcem. Sicer ne zveni logično, a v praksi odvetniške firme, ki pošiljajo ta pisma, ne morejo izterjati vseh kazni (kazen po treh letih zastara), zato so zadovoljne, če lahko (praktično brez vloženega dela) z zunajsodno poravnavo pridelajo kakršenkoli dobiček.

Že samo to daje vedeti, da so lastniki pravic začeli izkoriščati zakonodajo za množično preganjanje kršiteljev, ki je postalo vedno bolj avtomatizirano. Sodišča so pričakovala, da bodo zahtevke za razkritje informacij o kršiteljih prejela samo v najbolj upravičenih primerih, vendar so lastniki pravic začeli množično izkoriščati to možnost in naenkrat zahtevati razkritje identitet več tisoč kršiteljev. Rekordni primer takšnega zahtevka iz leta 2009 naj bi vseboval kar 11.000 IP naslovov. Sodišča ob takšnih številkah ne morejo v vsakem primeru posebej preiskovati, ali gre za dejanske kršitve ali ne. Da gre za zlorabo zakonodaje, je Evropsko komisijo v odprtem pismu opozorilo društvo Digitale Gesellschaft (Digiges) za pravice uporabnikov spleta s sedežem v Berlinu. Komisija je predstavnike društva oktobra leta 2013 povabila na sestanek, tam predstavljeni argumenti pa so decembra leta 2014 vodili v sprožitev postopka proti Nemčiji, ki se mora opredeliti do obtožb. Predvidevajo

sicer, da bo Nemčija z odgovorom zavlačevala, kolikor bo le mogoče, zato naj bi morebitna sprožitev postopka s strani evropskih organov trajala leta.

Zanimivo je, da je nemškemu zgledu leta 2009 sledila tudi **Švedska**, ki je direktivo IPRED v svojo zakonodajo prenesla na zelo podoben način in je lastnikom pravic dovoljevala zahtevati razkritja IP naslovov na sodiščih. Čeprav je vlada pričakovala, da bodo sodišča na mizo dobila med 400 in 800 primerov letno, pa se je zgodilo ravno nasprotno kot v Nemčiji. V obdobju med letoma 2009 in 2012 so sodišča skupno dobila komaj 11 zahtevkov.

V Franciji in Veliki Britaniji predvsem opozorila kršiteljem

V **Franciji** je v veljavi poseben zakon, ki ureja distribucijo in zaščito avtorskih del na spletu. Ta zakon, imenovan Hadopi, so ob močni podpori takratnega predsednika Sarkozyja uvedli leta 2009, izvaja pa ga istoimenska vladna agencija. Zagrožene kazni za tovrstne prestopke so podobno visoke kot v Nemčiji, najpogostejše poročajo o višini med 500 in 1500 evri, vendar pa je način njihovega izrekanja bistveno blažji. V veljavi je namreč sistem opozoril, preko katerih kršitelji dobijo dve opozorilni pismi, šele po tretjem pa zaradi prekrška dejansko pristanejo na sodišču. V praksi je takšno preganjanje redko in obstaja bolj v teoriji, torej v obliki pisnih opozoril. Uporabniki priča, da je večja verjetnost za prejem tovrstnega opozorila, če pretakaš filme velikih studiev in če jih pretakaš redno. Podoben sistem opozoril so po francoskem zgledu uvedli v več državah, denimo v **Novi Zelandiji**.

V **Veliki Britaniji** so v preteklem desetletju zabeležili nekaj odmevnih primerov aretacij nelegalnih distributerjev oziroma piratov, medtem ko nelegalno pretakanje za zasebno rabo v praksi le redko preganjajo. Če pride do tega, se zgodi kvečjemu v obliki opozorila, ki ga uporabniku posreduje ponudnik spleta. Za kako blag ukrep gre, priča podatek, da so v nedavni anketi Agencije za

intelektualno lastnino ugotovili, da bi pisno opozorilo samo 11 % uporabnikov odvrnilo od nadaljnega pretakanja. So pa zato v Britaniji imeli razvpit primer odvetniškega podjetja Davenport Lyons, ki je začeni z letom 2007 po nemškem zgledu poskušalo ustvarjati dobiček s pošiljanjem kazni domnevnim kršiteljem, s čimer so postali ena prvih zasebnih firm v državi, ki je uporabljala to strategijo »špekulativnega zaračunavanja«. A pomanjkljiva metoda določanja kršiteljev, zaradi katere je pismo s kaznijo prejelo precejšnje število povsem nedolžnih uporabnikov spleta, je povzročila, da se je podjetje znašlo v sodnem postopku, v katerem je bilo obtoženo, da služi na račun nič krivih uporabnikov. Dva vidna uslužbenca podjetja, David Gore in Brian Miller, sta bila zaradi pošiljanja skorajda grozilnih pism suspendirana, sodišče pa je prisodilo vsakemu po 20.000 funtov kazni, z dodatkom 150.000 funtov sodnih stroškov.

V zahodnih državah, kakršna je Velika Britanija, kjer je medijski trg veliko bolj razvit in konkurenca ponudnikov medijskih vsebin precej večja kot pri nas, je treba vzeti v zakup tudi dejstvo, da je v takšnih okoljih zavest o nelegalnem pretakanju filmov s spleta drugačna in da se večina ljudi sploh ne bi spuščala v takšno početje, tudi če bi imeli to možnost na voljo – ne samo zaradi kombinacije višje kupne moči ter zavesti o plačevanju tistega, kar uporabljaš, temveč tudi zato, ker večina ob velikem številu ponudnikov poceni in legalnega gledanja filmov brez regijskih omejitev sploh ne občuti potrebe po tem. In ne pozabimo: vsa ta ponudba je Britancem dosegljiva v njihovem jeziku, brez težav s podnapisi, na kakršne smo naleteli ob vstopu Netflixu na slovensko tržišče.

Siva cona

V večini držav pa to področje še vedno spada v zakonsko sivo cono. Marsikje, na primer v **Avstriji**, je ukrepanje odvisno od ponudnika spletnih storitev, saj po zakonu ni zavezan k predaji podatkov o lastnikih IP naslovov, zato so tudi kazni redke. Spet drugje, primer je **Švica**, je pretakanje za zasebno uporabo ne samo dovoljeno, temveč popolnoma

legalno. Podobno ureditev poznajo tudi v **Španiji**. V mnogih državah, med katere spada tudi že omenjeni slovenski primer, uporabniku v najslabšem primeru ponudnik spleta posreduje elektronsko pošto studia, ki ga opozarja na nelegalno početje, a v resnici nima nobenih praktičnih posledic. Na spletu je mogoče zaslediti tudi pričevanja, da je studio Warner Bros sam postavil torrente s svojimi filmi ter tako neposredno beležil IP naslove in nato na ponudnike spletnih storitev s pošiljanjem opozorilnih pism izvajal pritiske s tožbami.

Na splošno pa kaznovanje spletnih uporabnikov s pravnega vidika pade pri načelu, da ni uporabnikova naloga odločanje o tem, katere vsebine na spletu so legalne in katere ne – če je nekaj prosto dosegljivo, potem lahko upravičeno domneva, da ima pravico do uporabe, krivda pa je na strani tistega, ki vsebino daje na voljo. Ker pa uporaba torrentov med pretakanjem vključuje tudi deljenje vsebin, je v tem smislu praktično vsako pretakanje prepovedano, a to je zgolj teorija. Zaradi te zakonske sive cone ni presenetljivo, da oblasti s pomočjo studiev večinoma preganjajo le kršitelje na začetku verige, torej tiste, ki vsebine množično ponujajo, jih dajejo na splet in se z njimi ukvarjajo za lasten dobiček. Zanimiv je podatek, da nekateri večji kinematografi v zahodnih državah bogato nagradijo osebe v kinodvoranah, ki zasači gledalca med snemanjem filmske predstave.

Slovenija: piratstvo in renesansa kinematografov

Negativne učinke tovrstnega pretakanja filmov s spleta je zelo težko natančno raziskovati, a lahko brez večjih zadržkov domnevamo, da je v Sloveniji zlasti v času od gospodarske krize naprej piratska praksa v precejšnji meri pripomogla k upadu gledalstva v kinih. Pa ima ta teza resnično podlago ali gre zgolj za arbitrarno mnenje in špekulacijo? Bi urejena zakonodaja na tem področju res pripomogla k uspešnejšemu delovanju kinodvoran, ne le multiplexov, temveč predvsem

manjših mestnih kin po vsej Sloveniji? Se izza vogala že približuje renesansa slovenskih kinematografov, če bi le bilo dovolj politične in institucionalne volje, da bi jo izpeljali v praksi?

Da bi preverili mnenje o tej problematiki, smo v reviji *Ekran* k odgovorom povabili institucije in podjetja iz vse verige filmskega kroga pri nas. Vprašanji, ki smo jih zastavili, sta bili:

1. Kakšno je vaše mnenje – ali nelegalno brezplačno pretakanje filmov s spleta pozitivno ali negativno vpliva na vaše filmsko področje? Če menite, da negativno, kakšna je po vašem mnenju škoda, ki jo zaradi tega trpi slovenski trg prikazovanja in distribucije?

2. Kako bi vi uredili to področje in na kakšen način ste že oziroma še boste ukrepali?

Vprašanji smo poslali na: Ministrstvo za kulturo, Urad Republike Slovenije za intelektualno lastnino, Zavod za uveljavljanje pravic avtorjev, izvajalcev in producentov audiovizualnih del Slovenije (AIPA), Združenje imetnikov pravic Slovenije (ZIP), Slovenski filmski center, Društvo slovenskih režiserjev, Art kino mrežo Slovenije, produkcijska podjetja Arsmedia, Perfo, Vertigo/Emotionfilm, Staragara, Blitz Film, Cinemania Group, Cenex/Fivia, Karantanija Cinemas, Continental Film in Demiurg, filmske prikazovalce Cineplexx, Kolosej in Kinodvor ter spletne ponudnike Telemach, Telekom Slovenije, Amis in T-2. V nadaljevanju delno ali v celoti navajamo odgovore, ki smo jih prejeli.

Zavod AIPA: »Naši pripravljavci zakonov morajo preiti v bolj aktivno fazo generiranja rešitev«

Gregor Štibernik, direktor zavoda AIPA (Zavoda za uveljavljanje pravic avtorjev, izvajalcev in producentov audiovizualnih del Slovenije), vidi problem nelegalnega pretakanja skozi širšo sliko bolj zapletene strukture odnosa med sredstvi in umetniškimi stvaritvami. »Življenje pred letom

1995 je bilo enostavnejše. Veriga od ustvarjalca do nadomestila za opravljeno delo in nazaj do vložka novih sredstev v nove stvaritve je bila pred spletom jasna in pregledna.« Sredstva, ki se ustvarjajo s pretakanjem avtorskih vsebin, danes težje pridejo do imetnikov pravic kot nekoč in namesto tega ostajajo pri posrednikih, ki nimajo nobene zveze s kreativnim sektorjem. »V časih fizičnih kopij so imeli imetniki pravic nadzor nad tem, komu in pod katerimi pogoji so dajali svoje stvaritve v javnost. Zdaj ni več tako. (...) Živimo v času hiatusa, ko se je neki stari sistem monetiziranja očitno zrušil, novi (glede na to, koliko AV-vsebin se pretoči) pa niti približno še ne daje takih rezultatov, kot bi jih glede na pretok in uporabo vsebin moral. Preteklo bo še nekaj let, preden bo področje ustrezno urejeno.«

Štibernik najbližjo pot k novim, uspešnejšim modelom vidi kvečjemu v storitvah tipa Netflix in iTunes, nad katerimi pa vseeno bdijo mnoge sence dvoma. »AV-vsebin neodvisne (beri: nehollywoodske) produkcije na teh platformah skorajda ni moč najti. Evropskega filma tu ni. O slovenskih podnapisih lahko samo sanjamo. In vprašanje je, če bo kdaj bolje. Zaenkrat, žal, kaže na veliko siromašenje vsebin.« Še večja težava takih storitev pa leži drugje: »Dodatna težava je, da se tudi naša država vede, kot da nima odgovora na izzive, ki jih prinaša hiter razvoj tehnologij. Prav tiho je v začetku leta vstopil na naš trg Netflix, ki ne odvaja davkov v našo blagajno, kjer ni slovenskih podnapisov, ki ni pod našo jurisdikcijo in ki pomeni neposredno konkurenco vsem našim storitvam z Voyom na čelu, ki pa odvajajo davke v našo blagajno in morajo zadostiti desetnam naših zakonov ter prav vsako delo opremijo s slovenskimi podnapisi. Vsi vemo, da je ponujanje kakovostnih domačih storitev s slovenskimi podnapisi pod takšnimi pogoji in ob taki nelojalni konkurenci umiranje na obroke. Pa še država nima nič od tega. Za kako velik problem gre, in to ne le pri nas, pove podatek, da je Facebook v Angliji plačal vsega 4327 funtov davka.«

Štibernik pravi, da je Slovenija na področju iskanja in apliciranja ustrezne zakonodaje premalo dejavna. »Naši

pripravljalci zakonov morajo od zgolj čakanja in implementiranja EU direktiv preiti v aktivnejšo fazo generiranja rešitev. Slovenija je kot majhna dežela idealen poligon. Tradicijo kreativnosti imamo, le tistega poguma nam še manjka – da bi kdaj kakšno stvar implementirali tako, kot so to storili na primer v Franciji ali Nemčiji, kjer imajo dober protipiratski zakon.«

Pot do odločnejših ukrepov sam vidi v vse aktivnejšem društvu Združenja imetnikov pravic Slovenije, »katerega glavni cilj je prav soočenje z vprašanjem nelegalne izmenjave zaščitene vsebin. AIPA upa na skorajšnje članstvo v tem združenju, kjer namerava po svojih močeh prispevati k normalizaciji stanja na tem področju.«

Slovenski filmski center:

»Avdiovizualni sektor izgubi vsaj milijon evrov letno«

Jožko Rutar, direktor **Slovenskega filmskega centra**, v svojem odgovoru potrdi, da pretakanje vsebin s spleta »vsekakor negativno vpliva na našo dejavnost«, in dodaja: »Slovenski

filmski center poleg podpore novi produkciji namreč upravlja tudi s producerskimi pravicami Viba filma in Triglav filma, kjer so vključene tudi vse slovenske filmske klasike, kot so filmi o Kekcu, *Vesna*, *Moj ata*, *socialistični kulak* in številni drugi naslovi. Tovrstno nelegalno pretakanje v našem primeru vpliva predvsem na prodajo DVD-jev omenjenih filmov, pa tudi na izposoje preko VOD. Posledično se zaradi tega nista optimalno razvila niti trg niti ponudba VOD uslug.«

Pri razpravi o morebitnih ukrepih Rutar razloži: »Pristojnost je v rokah zakonodajalca in regulatorja, to je Urada za intelektualno lastnino, ki je pristojen tudi za izvrševanje in dodelave Zakona o avtorski in sorodnih pravicah, kakor tudi Ministrstva za gospodarstvo, razvoj in tehnologijo, pod katerega omenjeni Urad spada. Simptomatičnost neurejenosti področja je že v tem, da Urad vse od leta 2009 ni pooblastil nobene kolektivne organizacije za zbiranje nadomestil za privatno kopiranje (dajatev na uvoz oziroma prodajo praznih pomnilniških nosilcev, kot so hard diski, USB-ključki, prazni DVD-ji, BluRayi, CD-ji, kasete ...).

Do teh nadomestil pa so po ZASP upravičene vse skupine upravičencev, to so v primeru AV-področja producenti, avtorji, pa tudi izvajalci (igralci). Zgolj na tem področju prej omenjeni kreativni udeleženci AV-področja po ocenah letno izgubijo vsaj 1 milijon evrov.«

Urad za intelektualno lastnino:

»Škoda obstaja, a ne vemo, kolikšna je«

Na Uradu Republike Slovenije za intelektualno lastnino prav tako menijo, da »kakršna koli nelegalna uporaba varovanih del, vključno z nelegalnim pretakanjem filmov s spleta, negativno vpliva na položaj imetnikov pravic na teh delih in jim povzroča škodo«. Vseeno pa opozarjajo, da njihov urad »nima študije, iz katere bi bil razviden obseg kršitev pravic na avdiovizualnih delih in višina škode, ki jo zaradi takih ravnanj trpijo slovenski imetniki pravic na avdiovizualnih delih«.

Opozarjajo sicer, da niso pristojni za izvajanje ukrepov v zvezi z uveljavljanjem pravic intelektualne



63. Pula

Pulski filmski festival
Pula Film Festival

**FILM POD
ZVIJEZDAMA**

www.pulafilmfestival.hr

9. – 16. 7. 2016.



partner festivala



MAXX
FILMOFFEL
Nagradni prireditev festivala

lastnine ter da lahko imetnik avtorskih pravic pri neodobreni uporabi njegovega avtorskega dela »uporabi katerega izmed civilnih, kazenskih ali upravnih ukrepov, odvisno od okoliščin kršitve«. V zvezi s kršitvami avtorske in sorodnih pravic lahko po uradni dolžnosti ukrepa tudi Tržni inšpektorat Republike Slovenije (TIRS), ki prav tako izvaja redne preglede pri gospodarskih subjektih.

Ministrstvo za kulturo: »Raziskave o izpadu dobička ne držijo nujno v celoti«

Ministrstvo za kulturo se prav tako postavlja na stran tistih, ki v nelegalnem pretakanju vidijo negativen pojav. »Nezakonito pretakanje filmov s spleta seveda pomeni negativen vpliv, saj se je treba zavedati, da nadomestila za uporabo avtorskega dela predstavljajo oziroma bi morala predstavljati predvsem vir za nadaljnji razvoj sektorja. Razumljivo je torej, da so zlasti veliki kinematografski trgi že sprejeli zakonske ukrepe za preprečevanje zlorab. Pri tem bi morda še opozorili, da nekatere raziskave o izpadu dobička, ki krožijo v javnosti, ne držijo nujno v celoti. Večina takšnih raziskav je namreč narejena na predpostavki, da bi vsakdo, ki pretoči film s spleta, tega tudi videl v kinu ali kupil DVD, BluRay ..., kar pa seveda ne drži.«

Vseeno pa Ministrstvo opozarja na drugo plat problema: »Lahko pa si postavimo vprašanje z drugega zornega kota, in sicer, ali so zanimivi filmi in druga avdiovizualna dela na spletu dostopni tudi na zakonit način in ali avdiovizualne politike dejansko sledijo temu, kako je splet spremenil navade ljudi in njihovo percepcijo filma ter avdiovizualnih vsebin na način, da so ta hitreje dostopna, da se splet prilagaja okusu gledalca in da so dela dosegljiva – vsaj načeloma – kjerkoli. Spletne možnosti dostopa do najrazličnejših vsebin in filmov pa ne omogočajo le lažje in hitreje dostopnosti filmov, temveč vplivajo na ekonomski vidik, preko razmeroma nenadzorovanega oglaševanja. Prav zadnji predlog Direktive o avdiovizualnih medijskih storitvah pomeni določen premik v smeri urejanja področja spletne

dostopnosti avdiovizualnih vsebin, zlasti avdiovizualnih medijskih storitev na zahtevo. Predlog denimo spodbuja čezmejne distribucije evropskih avdiovizualnih del, in sicer s pogojem, da ponudniki teh storitev namenijo vsaj 20 % v svojih katalogih evropskim delom in jim pripišejo ustrezen pomen.«

Glede ukrepov na Ministrstvu opozarjajo, da je vprašanje avtorskih pravic v pristojnosti Ministrstva za gospodarski razvoj in tehnologijo in da lahko sami zagovarjajo in oblikujejo predvsem posredne ukrepe. »Bi pa v vsakem primeru podprli zakonodajne rešitve pristojnega ministrstva za področje avtorskih pravic, ki bi podrobneje predvidele način nadzora in sankcioniranje nezakonitega pretakanja vsebin.«

Društvo slovenskih režiserjev:

»Slovenci se ne zavedajo, da to ni pravica, temveč kraja«

Klemen Dvornik se je v imenu **Društva slovenskih režiserjev** kot njegov predsednik odločno opredelil proti piratstvu, ki je po njegovem mnenju »uničilo in spremenilo avdiovizualni trg«. Vseeno pa dodaja: »A dokler ni pogojev za legalno gledanje vsebin, je boj proti piratstvu brezzobi tiger. Isto velja za zakonodajo. Zavedamo se, da je takšna pobuda pri gledalcih neprijetna, saj zdaj lahko gledajo filme brezplačno. Pravzaprav je piratsko gledanje filmov in serij zlezlo Slovincem tako pod kožo, da se sploh ne zavedajo več, da to ni njihova pravica, temveč kraja. Zaradi tega ima slovenski film zabeleženo manjšo gledanost skozi legalne distribucijske kanale in ima posledično tudi manj sredstev za nadaljnje ustvarjanje filmov ali serij. Gre za začarani krog, v katerem izgublamo vsi: slovenski film, slovenski ustvarjalci in s tem posledično tudi slovenski gledalci.«

Tako kot zavod AIPA tudi Društvo slovenskih režiserjev rešitev vidi skozi svojo aktivnost v društvu Združenja imetnikov pravic, ki se »bori za čim hitrejšo uvedbo zakonskih sprememb, ki bodo omogočile boj proti piratstvu«.

Art kino mreža Slovenije: »Iz kinodvoran izbranih 60 odstotkov zainteresirane filmske publike«

Nina Ukmar, predsednica **Art kino mreže Slovenije**, pa opozarja na previdnost pri opredeljevanju do negativnih učinkov nelegalnega pretakanja: »Art kino mreža Slovenije vsekakor zagovarja dosledno spoštovanje zakonitosti in legalnih načinov delovanja, tako na kinematografskem kot na vseh ostalih (s kinematografijo povezanih ali pa tudi ne) področjih. Treba pa je poudariti, da je izredno težko oceniti obseg škode, ki ga imamo kinematografi Art kino mreže Slovenije zaradi piratiziranja filmskih vsebin. Gotovo delež potencialnih gledalcev ostaja doma zaradi široke dostopnosti piratskih vsebin, ki v Sloveniji obstajajo kot svojevrstni socialni korektiv, kar pa bi z zelo enostavnimi rešitvami in ob volji zakonodajnih struktur lahko zelo hitro zajezili.«

Razloge za umik gledalcev iz kinodvoran pa je po mnenju Ukmarjeve treba še toliko bolj iskati drugje. »Še večji odstotek gledalcev pred domačimi ekrani ostaja zaradi ignoriranja naših pobud, da je treba kulturo gledanja filmov v kinematografih sistematično spodbujati, jo gojiti in v primeru nekomercialnih vsebin ustrezno sofinancirati, ne le programsko, ampak tudi infrastrukturno. Ukrepi, ki manjkajo že več desetletij, žal prinašajo posledice in bojimo se, da narejene škode ni mogoče popraviti na kratek rok. Ker je na tem področju po osamosvojitvi nastala dvajsetletna 'črna luknja', ki je iz kinodvoran izbrisala več kot 60 odstotkov zainteresirane filmske publike, se nam zdi omenjena renesansa kinematografov prej utopija kot resnično upanje.«

Art kino mreža sicer neposredno ne bo vpletena v rešitev te problematike, vsekakor pa si v organizaciji prizadeva za izboljšanje položaja z drugimi prijemi. »V združenju prikazovalcev kakovostnega in umetniškega filma se tudi glede te zadeve pojavljajo različni predlogi, pa tudi raznolika paleta idej za sistemske rešitve, ki bi ta pereči problem uredile. Medtem pa naša glavna aduta ostajata privlačnost in kakovost kino programa, poleg spremljajočih dogodkov ob filmskih projekcijah, kakovostnih filmsko-vzgojnih programov ter ustvarjanja prijetnih in

dostopnih kinodvoran na celotnem območju Slovenije.«

Cinemanija: »Izgube se merijo v milijonih evrov. Podpiramo rešitve po nemškem zgledu«

Ko iz javnih institucij sestopimo v zasebni sektor, natančneje na področje filmskih distributerjev, je tu vsekakor občutiti večjo prizadetost zaradi pojava nelegalnega pretakanja filma. **Sreten Živojinović** iz podjetja **Cinemanija** tako pravi: »Kot filmski distributer, ki že 26 let distribuira neodvisne filme v Sloveniji, smo z možnostjo izmenjave filmov preko torrentov zelo prizadeti, saj ljudje večinoma pred slovensko premiero že naložijo nelegalne kopije na računalnike in si jih izmenjujejo. To distributerjem in prikazovalcem povzroča velik izpad dohodka, kar je razvidno iz letnih poročil o obisku v kinodvoranah.«

Krivda po Živojinovićevem mnenju leži na več straneh. »Nejasna je politika ponudnikov spletnih storitev, ki ponujajo tudi VOD usluge, a kljub temu dovoljujejo torrente, ki jim direktno predstavijo nelojalno konkurenco in jih spravljajo ob dobiček. Kljub večkratnim pozivom pa še ni prišlo do nobenega resnega ukrepanja s strani države, ki s tem izgublja pri pobiranju davka. Še bolj čudno pa je, da na eni strani država preko Filmskega centra financira snemanje slovenskih filmov, na drugi pa ni pripravljena napraviti nič za njihovo zaščito pred pirati.«

Izgube so po Živojinovićevem mnenju ogromne. »Izgube, ki jih na tak način utrpijo producenci, prikazovalci in distributerji, se lahko skozi izgubljen dobiček, nepobrane davke, izgube delovnih mest ... merijo v milijonih evrov.« Cinemanija se zavzema za sprejetje ukrepov, podobnih tistim v Nemčiji. »Rešitve, ki jih je uvedla Nemčija, so zelo učinkovite, ker je storilec izjemno lahko izslediti. Absolutno podpiramo tak način izkoreninjanja piratstva. Prav tako bi bilo smiselno vključiti Zavod AIPA SAZAS in podobna združenja, preko katerih bi avtorji in distributerji s skupnimi močmi pritisnili na politiko, da sprejme ustrezno regulativo.«

Karantanija: »Kreativno delo je razvrednoteno«

Andrej Novak, direktor kinodistribucije in marketinga pri podjetju **Karantanija**, poudarja, da je od leta 2005 sodeloval pri več debatah na to temo in tudi napisal več člankov, »a se je navadno vse končalo zaradi pomanjkanja sredstev in popolne nezainteresiranosti državnih organov, ker jim je v bistvu všeč ideja, da so taki materiali zastoj, saj je to del kruha in iger, za katerega jim ni treba plačati.« Po njegovem mnenju omogočanje nesankcioniranega pretakanja filmov ni prineslo pozitivnih učinkov za družbo. »Nelegalno pretakanje avtorsko zaščitene vsebine žal ni prineslo nobenih pozitivnih posledic. Če želimo, da se bo nekdo večino življenja odrekal mnogim stvarim, da se bo lahko popolnoma posvetil ustvarjanju, mora biti to izjemno delo ustrezno nagrajeno. Če tega dela ne bomo ne cenili ne nagradili, bo posledica odtok vseh teh kreativnih virov v panogo, kjer piratiziranje ni mogoče. Pred 40 leti je bil skoraj vsak mladostnik v kakšnem garažnem bandu. Iz te masovne kvantitete se je rodilo ogromno kvalitetne glasbe, ki jo bo težko v prihodnosti še kdaj doseči v takem obsegu. Ko se današnji mladostniki zavestno preusmerjajo ravno zaradi zavedanja, da je z glasbo nemogoče zaslužiti, je posledica padec kvalitete v glasbi. Enako velja za vse ustvarjalne panoge.«

Novak meni, da danes pozabljamo, na čem sploh temelji izvirno dopuščanje piratstva v spletnem okolju. »Začetna ideja piratiziranja je bila, da bo z večjo dostopnostjo gradiv dobesedno eksplodirala kreativnost, a zgodilo se je ravno nasprotno. Kreativno delo je razvrednoteno. Namesto da bi bili preko plačevanja posredno prisiljeni v izbiro kvalitete, ki bi jo potem cenili, je vsa produkcija postala samoumevna in zanjo ni nihče več pripravljen plačati ali je ceniti. Hkrati ni prišlo do nikakršnega kreativnega preboja. Piratska generacija v 20 letih ne producira nič boljše glasbe ali filmov kot pred začetkom online piratstva. Tako danes na odrih dominirajo izvajalci, ki so se kalili v predpiratskih časih. Prav tako ni opazno

boljših filmov. Vse to ima katastrofalne posledice za družbo, ki ne razume, da lahko majhna Slovenija tekmuje zgolj in samo s kreativnim delom in ne more tekmovati s Kitajsko v masovni produkciji. Vse, kar imamo, je destilacija kulture in znanja, ki je razvijala in kreirala Evropo od razsvetljenstva dalje. Če se odrečemo temu, se odrečemo prihodnosti. Zato ne smemo meriti samo nastale škode v samih prihodkih v Sloveniji, ampak v izgubljenih prihodkih iz tujine, kamor bi prodajali domače znanje, če bi razumeli, da nam je odprt cel svet. Žal se ne moremo otresti 'vse zastoj' mentalitete, ki trenutno pokopava Venezuelo.«

Prav zaradi tega tudi pri Karantaniji zagovarjajo nemški sistem sankcioniranja, katerega uvedba bi imela zaradi drugačnega kulturnega okolja težave. »To področje se lahko uredi na več načinov. Nemški sistem je ustrezen in deluje, a na žalost v Sloveniji enostavno nismo na tej ravni razumevanja in vrednotenja kreativne industrije, da bi ga lahko uspešno implementirali.«

Continental: »Škoda še ni kritična, rešitev je v 'day&date' distribuciji«

Tudi pri podjetju **Continental** se negativno opredeljujejo do vseh oblik piratstva. V imenu podjetja nam je odgovore posredoval **Seid Ružić**: »Filmsko piratstvo je zagotovo nekaj, česar Con Film kot distributer ne more opravičevati in vsekakor menimo, da ta pojav negativno učinkuje na področje filmske distribucije. To se ne dotika samo osebnega udobja v gledanju filmov (zagotovo obstajajo filmi, ki so bili posneti, da se jih gleda na velikem platnu v kinu, ob največjem možnem doživljanju slike in zvoka, nekaj, česar piratski izdelek nikoli ne bo mogel ponuditi), temveč tudi dejstva, da je z manjšim pritokom denarja v svetu kino prikazovalcev prizadeta tudi država, vse to pa do neke mere izhaja tudi iz pomanjkanja močne zakonske regulative na področju piratskih izdelkov. Škoda, ki jo povzroča piratstvo, vsekakor obstaja, a še ni kritična v smislu dramatičnega upada obiskanosti kino prikazovalcev.«

Pri Continentalu za razliko od že citiranih distributerjev namesto sankcij

raje zagovarjajo proaktivne rešitve: »Proti piratstvu se je mogoče boriti na več načinov, a najbolj logičen je prav tisti, ki ga Con Film kot filmski distributer izvaja že leta: s spuščanjem filmov v kino distribucijo vzporedno z ZDA oziroma s preostankom sveta, da bi tako imelo tudi kino občinstvo v Sloveniji možnost med prvimi videti najnovejše filmske hite. Govorimo o t. i. *day&date* kino distribuciji oziroma o obliki distribucije, v kateri film začne igrati istega dne (v nekaterih primerih celo nekaj dni prej) kot v ZDA in drugih večjih državah sveta, od koder prihaja tudi največje število piratskih kopij filmov, ki končajo na spletu.«

Kolosej: »Govoriti o negativnem trendu je preuranjeno. Doživetja velikega platna ni mogoče nadomestiti«

Od distributerjev prehajamo h **Koloseju** kot zasebnemu filmskemu prikazovalcu z najdaljšo zgodovino na slovenskem prikazovalskem trgu. Njegov analitik **Klemen Žun** pove, da ostajajo trdno na strani kino izkušnje, ki po njihovem ne izgublja niti veljave niti priljubljenosti. »Vpliv pretakanja filmov s spleta je nadloga z dolgo brado, ki pa je z vse večjo računalniško pismenostjo današnje generacije ter tudi tehnologijo, ki ponuja vsebine 'na dlani' ter kjerkoli in takoj, toliko bolj zaznavna. Merljivih podatkov o tem, da bi ljudje bolj pristajali na gledanje novih filmov na računalniku oziroma na spletu kot v kinematografih, žal za Slovenijo nimamo. Ker povprečni obisk v Sloveniji v zadnjih petih letih še vedno dosega raven povprečnega letnega obiska izpred desetletja ali dveh poprej (to pomeni približno 2,5 milijona obiskovalcev letno), bi bilo preuranjeno govoriti o negativnem trendu. Z nenehnim razvojem in širjenjem tehnologij ter vsebin, ki nam kratijo prosti čas, se kino tudi dandanes sooča s kinu alternativno potrošniško zabavo. Odgovor, ki ga je kino ponudil že v času, ko sta na naša vrata potrkala televizija in video, pa ostaja tudi v digitalni dobi dokaj podoben: doživetja velikega platna doma preprosto ni mogoče nadomestiti, kot tudi ne kvalitetnega prevoda, vrhunskega ozvočenja ter navsezadnje pred- in po-filmskega druženja.«

Kinodvor: »Kazenski ukrepi proti piratstvu ne bi avtomatično pripeljali do porasta obiska v kinih«

Na javni strani ponujanja storitev prikazovanja filmov se medtem v **Kinodvoru** kot največjem slovenskem mestnem kinu do nelegalnega pretakanja ne opredeljujejo izrecno negativno. **Maja Zrim**, koordinatorka in organizatorka kulturnega programa, pravi: »Menimo, da je pretakanje filmov s spleta težko ovrednotiti v okvirih zgolj pozitivnega oziroma negativnega vpliva na obisk v kinematografih oziroma dejavnost prikazovalcev.«

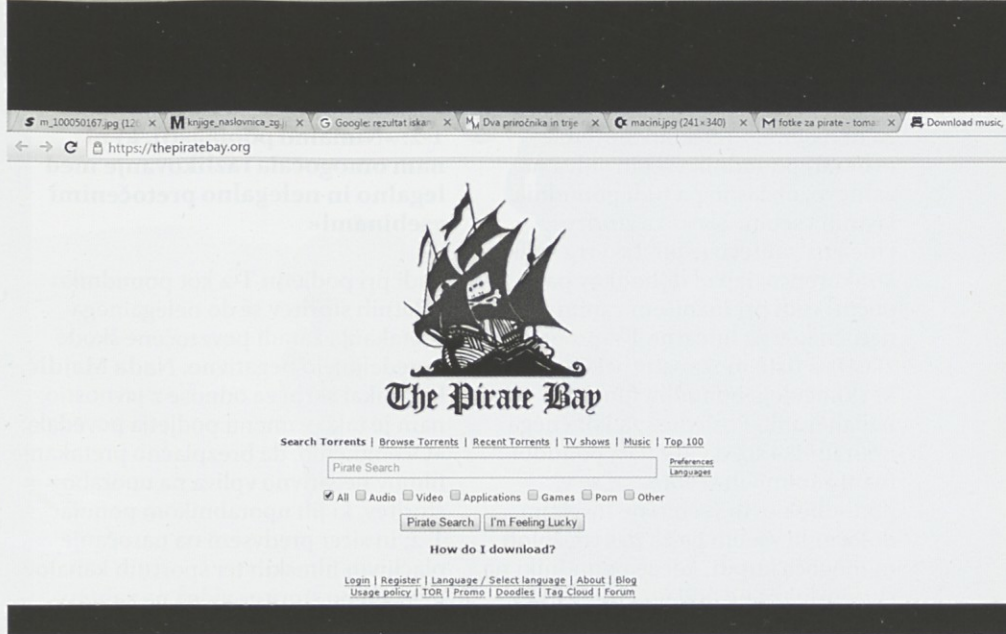
Tudi pri njih se zato bolj usmerjajo v pozitivne ukrepe: »S svojimi prizadevanji stremimo k obuditvi in razvijanju navad obiskovanja kina, pridobivanju novega občinstva in trajnostnemu razvoju sedanega. Kot ustanova, ki promocijo in skrb za filmsko kulturo razume kot prednostni nalogi, se zato osredotočamo predvsem na tiste argumente, ki govorijo v prid nenadomestljivosti filmske izkušnje v kinematografu. Vsekakor menimo, da je potrebna ureditev na področju nezakonitega ravnanja, prepričani pa smo, da bi morala zaradi kompleksnosti področja vsakršna poglobljena analiza temeljiti na več kot zgolj enoznačni povezavi med piratstvom in upadom oziroma rastjo obiska v kinematografih. Nujno bi morala vključevati širše filmsko-kulturne kazalce in razumevanje filma kot

kulturni ter umetniški izraz, ne zgolj kot tržni produkt. Prepričani smo, da zgolj sankcioniranje piratstva ne bi avtomatično pripeljalo do porasta obiska v kinih. Zakonodajna določila bi po našem mnenju morala spodbujati ukrepe proti nezakonitemu pretakanju filmov, ki bi izhajali iz analize razlogov, zakaj se ljudje odločajo za ogled filma prek spletnih platform. Tovrstni ukrepi, za razliko od tistih represivne vrste, obiskovalcem ne bi zgolj preprečevali nezakonitega dostopa do filmov, temveč bi jih tudi spodbujali k ogledu filma v kinodvorani.«

Telekom Slovenije: »V Sloveniji je komunikacijska zasebnost ustavno varovana vrednota«

Tudi med spletnimi ponudniki vprašanje avtorskih pravic jemljejo zelo resno. **Bernarda Boh** iz tamkajšnje službe za odnose z javnostmi pri **Telekomu Slovenije** v imenu podjetja pove: »Za družbo Telekom Slovenije je varovanje avtorskih pravic in tudi drugih pravic intelektualne lastnine velikega pomena. Kot IPTV-operater imamo urejene pravice s številnimi ponudniki TV-programov za velike pravice in z vsemi slovenskimi kolektivnimi organizacijami za male pravice, razen z Združenjem SAZAS, s katerim smo, tako kot ostali operaterji, še v postopku.«

Največji ponudnik spletnih storitev pri nas ima več razlogov, zakaj je piratstvo



za njih ovira. »Telekom Slovenije je hkrati ponudnik vsebin videa na zahtevo, občasno pa tudi ponudnik lastnih vsebin. Zlasti za storitve videa na zahtevo je piratski trg velika konkurenca, izpad dohodkov pa se občuti tudi pri manjšem zanimanju naročnikov za linearne TV-programe, zlasti za tiste možnosti (pakete), ki vključujejo ponudbo filmov in nadaljevanj. Posledice za končnega uporabnika so, da je v naši ponudbi manj zanimivih vsebin, saj se v ponudbo novih vsebin ne investira, določenih vsebin pa za naš trg sploh ni mogoče kupiti, ker se ponudniki na slovenski trg ne podajo. Kot operater in ponudnik storitev videa na zahtevo želimo sicer uporabnikom ponuditi najboljše vsebine.«

Kljub temu da (kot smo videli) marsikateri akter v Sloveniji podpira stroge sankcije po nemškem zgledu, pa pri Telekomu opozarjajo, da zadeva ni tako preprosta. »Na vseh področjih zakonskega urejanja mora zakonodajalec določiti pravo ravnovesje med različnimi interesi in seveda spoštovati tudi ustavna načela. Čeprav bi bili možni ukrepi, ki bi na zahteve imetnikov avtorskih pravic uporabnikom po hitrih postopkih 'onemogočili' dostop do spleta, je treba pri takšnih ukrepih poleg interesov imetnikov pravic spoštovati tudi svoboščine posameznikov (v Republiki Sloveniji je komunikacijska zasebnost ustavno varovana vrednota) in seveda tudi pravice vseh drugih pravnih in fizičnih oseb, ki bi bile s takšnimi ukrepi prizadete oziroma obremenjene. Kot ponudnik vsebin, IPTV-operater in ponudnik vsebin na zahtevo bi si želeli učinkovitih ukrepov za odstranjevanje vsebin in onemogočanje dostopa do spleta tistim uporabnikom, ki uporabljajo vsebine na nezakonit način.«

T-2: »Nimamo pooblastil, ki bi nam omogočala razlikovanje med legalno in nelegalno pretočenimi vsebinami«

Tudi pri podjetju T-2 kot ponudniku spletnih storitev se do nelegalnega pretakanja zaradi povzročene škode opredeljujejo negativno. **Nada Majdič**, ki tamkaj skrbi za odnose z javnostjo, nam je tako v imenu podjetja povedala: »Ocenjujemo, da brezplačno pretakanje filmov negativno vpliva na uporabo storitev, ki jih uporabnikom ponuja T-2, in sicer predvsem na naročanje plačljivih filmskih ter športnih kanalov in uporabo storitev videa na zahtevo. Škodo je težko oceniti, ker se gledalske navade uporabnikov spremenijo, če video vsebine zanje niso več brezplačne.«

Rešitev pri podjetju T-2 vidijo v krepitvi vloge inšpekcijskih služb in sodstva z namenom identifikacije oseb, ki se profitno ali neprofitno ukvarjajo z video piratstvom. Obenem pa svarijo pred pravno oviro, ki stoji na tej poti: »T-2 kot telekomunikacijski operater nudi le storitev prenosa vsebin, legalno ali nelegalno prenesenih, ob uporabi storitve dostopa do spleta. Telekomunikacijski operaterji nimamo pooblastil in ne orodij, ki bi nam dovoljevala ali omogočala različno obravnavo prenesenih video vsebin.«

Združenje imetnikov pravic: »Zagotoviti je treba sistem sledenja in onemogočanja nelegalnih aktivnosti«

Kot je razvidno iz odgovorov zavoda AIPA in Društva slovenskih režiserjev, se zdi, da bodo rešitve v prihodnosti mnogi vse intenzivneje iskali preko **Združenja imetnikov pravic**, ki si prizadeva združiti vse napore v boju proti nelegalnim oblikam uporabe medijskih vsebin. **Saša Lušič**, generalni sekretar združenja, nam je razložil, za kaj pri njihovi organizaciji sploh gre: »Združenje ZIP je nova civilnodružbena platforma za združevanje, sodelovanje

in skupno delovanje vseh imetnikov pravic na področju kulturnih in kreativnih industrij s ciljem spodbujanja in zagotavljanja spoštovanja kreativnosti in avtorskih pravic. Delovna področja Združenja ZIP zajemajo izobraževanje ciljnih skupin in širše javnosti o pravilih in pomenu varstva avtorskih pravic, spodbujanje spoštovanja avtorskih pravic, ugotavljanje kršitev avtorskih pravic na trgu, onemogočanje in preprečevanje kršitev avtorskih pravic, usmerjanje uporabnikov k legalnim vsebinam in vzpostavitev zakonitega sistema trženja avtorskih del.«

V teoriji so ta prizadevanja jasna, kako pa bodo njihove aktivnosti videti v praksi? »V okviru delovanja združenja, ki se nanaša na preprečevanje kršitev in zaščito vsebin, je cilj združenja, da svojim članom zagotovi sistem sledenja in onemogočanja nelegalnih aktivnosti. Trenutno v združenju navezujemo stike z mednarodnimi organizacijami s področja našega delovanja; smo v fazi pridobivanja podatkov in analiz nelegalnih spletnih aktivnosti, pa tudi pridobivanja analiz njihovega vpliva na gospodarstvo v RS in drugje.«

Zaključek: Do dejanskih ukrepov je še daleč

Iz odgovorov je razvidno, da so zaradi piratstva in nelegalnega pretakanja filmov najbolj prizadeti filmski ustvarjalci in zasebni distributerji, medtem ko na nasprotni strani prikazovalci vsaj v naši anketi niso izrazili potrebe po uvedbi odločnejših ukrepov. Ponudnika spletnih storitev medtem opozarjata predvsem na pravne pomisleke glede lastne vloge pri izvajanju teh ukrepov. Glede na to, da so aktivnosti Združenja imetnikov pravic, ki naj bi pokrilo interese na tem področju, še v fazi združevanja, se zdi, da je do konkretnih dejanj na tem področju še daleč, pa tudi da bi utegnili biti pot do doseganja enotnega mnenja v procesu iskanja ustreznih rešitev precej trnova. Vse kaže, da bo Slovenija še kar nekaj časa oaza za brezplačno nelegalno pretakanje filmov s spleta.



ob šestdesetletnici Iskalcev Johna Forda

Andrej Gustinčič

Ko legenda postane dejstvo

»To je zahod, gospod. Ko legenda postane dejstvo, natisnite legendo.«
Mož, ki je ubil Libertyja Valancea (1962)¹

John Ford je s filmom *Iskalca* (The Searchers, 1956) posnel legendo o osvajanju zahoda, o neustavljivi ekspanziji Američanov, ki jo je slavil vse od svojih nemih del. Od vseh njegovih filmov sta *Iskalca* najtežavnejše delo, hkrati pa, vsaj zame, tudi najmočnejše. Prvo srečanje z njim je trnovo doživetje; film se zdi kot protislovna mojstrovina: preizprašuje mit o Američanih kot posebni naciji in mu hkrati postavlja spomenik. Ton filma je pogosto neskladen: elegičnosti sledi hrupna komedija, ki je pri Fordu vedno bolj hrupna kot smešna; osupljive pokrajine se menjajo z očitnimi studijskimi kulisami; osredotočenost na divjaštvo Indijancev nepričakovano nadomesti prizor posledic pokola, ki ga je zagrešila

ameriška konjenica v neki indijanski vasi. Film ima junaka, ki je vreden vsega spoštovanja, a hkrati povzroča globoko nelagodje. Brez dvoma je eno osrednjih del ameriške kulture – posveča se temam in arhetipom, h katerim se Amerika ves čas vrača, zlasti v časih nacionalne krize, kakor je v knjigi o psihološki reakciji na enajsti september zapisala Susan Faludi: »krepki moški, ki rešujejo ranljive in hvaležne ženske«.²

V *Iskalcih* Ethan Edwards (John Wayne) več let išče nečakinjo, ki so jo ugrabili Komanči, potem ko so posilili njeno mater in zaklali družino. Edwards je obseden, išče jo le zato, da bi jo ubil, saj po letih življenja z Indijanci ni več čista. V njegovem prepričanju odmevajo besede ameriškega generala Philipa Henryja Sheridana, ki je menil, da bi bilo za te ženske najbolje, če bi se ubile,

ali če bi jih ubil »od boga voden strel iz orožja kakšnega reševalca«.³ Ko si Ethan predstavlja življenje nečakinje pri Komančih, ga prevzame rasna in seksualna panika, medtem ko jo krušni brat Martin (Jeffrey Hunter), ki potuje z njim, želi rešiti pred Komanči, pa tudi pred Ethanom.

Ethan Edwards je verjetno najboljša vloga Johna Waynea, v njej se odraža tako njegova telesna gracioznost kot zmožnost, da upodobi sovraštvo in neizprosnost. Ford, scenarist Frank S. Nugent in Wayne so ustvarili konfliktnega junaka, človeka, čigar razcepljenost med zanesljivostjo in divjaštvom odseva ameriški značaj. Junaka, ki ga je mogoče prepoznati tudi v drugačnem liku, kakršen je Travis Bickle, ki ga je v *Taksistu* (Taxi Driver, 1976) Martina Scorseseja odigral

¹ The Man Who Shot Liberty Valance, 1962, John Ford.

² Faludi, Susan: The Terror Dream: Myth and Misogyny in an Insecure America. New York: Picador, 2007. Str. 268.

³ Frankel, Glenn: The Searchers: The Making of an American Legend. New York: Bloomsbury, 2013. Str. 103.



Robert De Niro: mož, ki ni prilagojen civilizirani družbi, a poseduje znanje in žilavost, brez katerih ta družba ne zmore preživeti, ali kot natančno pove Ethan, »žival, ki nikoli ne odneha«.

Da sta *Iskalca* mojstrovina, o tem ni dvoma. Od prvega kadra dalje, ko se vrata prerijske hiše odprejo, da bi v daljavi zagledali jezdeca, ki prihaja iz puščave, do zadnjega prizora, ko vrata uokvirijo istega človeka, ki se vrača v puščavo, je ta film globoko čustvena izkušnja. To je film večletnega iskanja prek ožganega terena Doline spomenikov (Monument Valley) in s snegom prekritih kanadskih polj, film epskih prihodov in odhodov, prvineke zvestobe in sovraštva, uprizorjenih v formalnem slogu, značilnem za Johna Forda, zlasti za zadnje desetletje njegovega ustvarjanja.

To je melanholičen, skoraj žalujoč pristop v glavnem statičnih kadrov, z izborno uporabo bližnjih posnetkov, ko občasn hitri premik kamere deluje pretresljivo, prav zato, ker je tako redek. Ford vplete tematiko rasizma in spolnega hrepenenja v samo tkanino filma, na primer v prizoru prve večerje Ethana z bratom Aaronom in njegovo družino. Poleg Aarona so tu še njegova žena Martha s hčerkama, mladenka Lucy in deklica Debbie ter najstniški sin Ben. Ko za mizo

sede Martin, ki je deloma Indijanec, vzdušje postane mrko. V tem delu sekvence se izmenjujejo: total mize in dva izmenjujoča se kadra, ki vsak prikazujeta en konec jedilne mize. Na enem koncu sta Ethan in Martha, na drugem pa Aaron, Martin, Aaronov sin Ben in hči Lucy. »Človek, bi še pomislil, da si mešanec,« reče Wayne, medtem ko reže meso na krožniku. Rez. Kamera prikaže drugi konec mize, kader, kjer je v ospredju Lucy, in ki služi kot merilo napetosti. Lucy gleda Ethana in ne razume njegovega vedenja, ko kar naenkrat postane osoren. Njegovi gibi, način, kako nenadoma obrne glavo, da bi bolje videl Martina. Pogleda ga z izrazom, ki nam in vsem ob mizi govori, da ga ima za smet. Takšnega sovraštva pri junakih Fordovih filmov, ki jih je pred tem igral Wayne, ni bilo mogoče videti. Wayne, v čigar igri se izmenjujeta prisrčnost in grdota, je tako stabilno kot nestabilno središče filma.

Film je posnet po istoimenskem romanu Alana LeMaya, ki ga je navdahnila ena izmed najslavnejših zgodb v devetnajstem stoletju: ugrabitev devetletne Cynthia Ann Parker v severovzhodnem Teksasu leta 1836. Njena zgodba je trn v peti legende o osvajanju Divjega zahoda in sta jo tako LeMay kot Ford preoblikovala po svoje. Za razliko od ugrabljenega Debbie v romanu in filmu je Cynthia Ann vzljubila pleme Komančev, poročila se je s poglavarjem in imela sta tri otroke, med njimi Quanaha Parkerja, ki je postal zadnji veliki poglavar Komačev. Bil je tako slaven, da je lovil medvede s Teddyjem Rooseveltom. »Rešili« so jo proti njeni volji, v masakru, ki je po legendi prerasel v bitko na reki Pease, s katero je svojo politično kariero zgradil njen reševalec, teksaški »ranger« Sul Ross. Cynthia Ann se nikoli ni prilagodila belemu svetu; hrepenela je po svojem plemenu in sinovih. Ford je posnel legendo, ne prave zgodbe Cynthia Ann Parker, ki je bila dvakrat ugrabljena, dvakrat je bila priča pokolu svojega naroda, najprej belega, potem indijanskega, na koncu pa je bila tako telesno kot čustveno uničena. Umrla je osamljena in pozabljena.

LeMay in Ford v središče zgodbe nista postavila Cynthia Ann, temveč

njenega strica Jamesa Parkerja, ki jo je brez uspeha iskal devet let. Iz te zgodbe poraza in sramote je izraslo uspešno iskanje Ethana Edwardsa in njegova dramaturško malce težavna preobrazba iz psihopatskega rasista v reševalca ne le ugrabljenega dekleta, ampak prihajajoče bele družbe, iz katere je bil sam vedno izključen.

Ford je pesnik mita ustvarjanja Amerike, tako kot je filmski obraz tega mita John Wayne. Fordovi filmi, kot so **Železni konj** (*The Iron Horse*, 1924) in trilogija o konjenici, pravzaprav vsi njegovi filmi, ki se dogajajo na zahodu Združenih držav, so kodificirali ameriško širitev na zahod. A težava tega ameriškega mita je, da je zasnovan na razlastitvi Indijancev; pohod, ki bi lahko bil model za tisto, kar danes imenujemo etnično čiščenje, to pa je le evfemizem za genocid.

Film *Iskalca* namiguje prav na to dejstvo, toda režiser je čustveno navezan na bele naseljence. Čuti njihovo bolečino in gnev, kakor da bi se vse, kar prikazuje, zgodilo včeraj. To je film neposredne čustvenosti, kot v trenutku, ko se kamera hitro približa Waynovemu obrazu, polnemu nespravljivega gnusa, ko gleda belke, ki jih je konjenica rešila pred Indijanci. To ni film, ki bi upošteval širšo sliko uničenja in razlastitve Indijancev, temveč film, ki prikazuje obsedeno in goreče osvajanje zahoda, neločljivo povezano s fanatizmom.

Nacionalni miti so veliko bolj zapleteni, kot se zdijo na prvi pogled, in Fordovi poznejši filmi že kažejo njihove razpoke. Ko Ethan in Martin prideta v vas, v kateri je konjenica nekaj prebivalcev pobila, druge pa zasužnjila, vidimo konjenike, ki ženejo preživeli ženske in otroke, kot da so živina. Junaka najdeta tudi truplo mladenke iz plemena Komančev, s katero se je po komični napaki Martin poročil, a je neke noči zbežala. »Zakaj so jo vojaki morali ubiti?« vpraša pretreseni Martin. »Saj ni ničesar nikomur storila.« Odgovora ni.

Nesporna moč *Iskalcev* je v tem, da gre za kompleksno in nepopolno umetniško delo, iz katerega štrlijo nerazrešena vprašanja – kot razbrazdani in osamljeni kamniti vrhovi Doline spomenikov, v kateri je bil film posnet.



skratka

Bojana Bregar

Gozd odmevov / Wald des Echos, 2016, Maria Luz Olivares Capelle

Film kot medij oživljanja

Te besede dobro poznate, saj ste jih že nešteto krat prebrali: nič v tem filmu ni, kakor je videti na prvi pogled. Da je tako – da nas film vara ali zavaja, zapeljuje in preseneča – je seveda v njegovi naravi. Da včasih na to pozabimo, predvsem danes, ko je beleženje realnosti v vseh medijih onniprezentno, je največji trik, ki ga je film izpeljal v svoji zgodovini. Pa vendar so avtorji, ki se skoraj nekoliko staromodno ozirajo nazaj v čase filmske avantgarde, k Luisu Buñuelu, Jeanu Cocteauju, Duchampu, Germaine Dulac & Co. In to delajo zaradi podobnih vzgibov, tako si vsaj

predstavljamo, kot so se nekoč proto-hipsterji z glavo naprej potapljali v sladkobna, po sivki in kroglicah proti moljem dišeča drobovja omar svojih in izposojenih babic, da bi med plešastimi krznenimi plašči in plesnivimi usnjenimi pasovi našli nekaj nepričakovano čudnega, nekaj, kar bi zmoglo zanetiti iskro domišljije pri neprostovoljnem talcu H&M dobe. Kdo so ti novodobni Prometeji? Guy Maddin, Harmony Korine, Peter Greenaway, David Lynch, Sally Potter, Miguel Gomes – in tudi avtorica kratkega filma, ki jo bomo predstavili v naslednjih vrsticah.

Toda najprej nekaj besed o magiji.

V kratkem filmu **Gozd odmevov** (Wald des Echos, 2016, Avstrija) nastopajo trije otroci in en gozd. Gozdovi, tako kot otroci, v sebi še vedno nosijo možnost magičnega, zato v naši kolektivni domišljiji zbuja občutek strahospoštovanja. Nič enoznačnega ni v njih. Podnevi so zeleni in blagodejni in dajejo zatočišče pohodnikom, tekačem, new-agerjem, ljubimcem, tabornikom in skavtom. Ponoči postanejo črni in nevarni, in tisti, ki blodijo v njih, ne morejo biti popolnoma živi. To velja tudi za

štiri protagonistke filma. Dekle po imenu Christine ostane nenadoma sama v gozdu, njena prijateljca sta brez pojasnila izginila v labirintu dreves. Na bregu divjega jezera Christine najde nepremična telesa treh malih deklic, a prej kot v hipu se perspektiva obrne in v vlogi utopljenke se znajde sama. Deklice, zdaj žive in zdrave, porjavele od toplega sonca, v igri pokopljejo otrplo telo mladenke, ki je s svojimi mehкими prsmi, dolgimi nogami, velikimi očmi in ustnicami fascinanten objekt poželenja njihove lastne porajajoče se ženskosti. Strah in žalost sta fikciji. V tem svetu sta resnični le radovednost in čudenje.

Gozd odmevov ni nujno intimno delo, toda kakšno drugačno besedo bi si izbrali za film, ki uspe ujeti otroško zmožnost čudenja, ne da bi jo spremenila v nekaj sluzasto podcenjujoče naivnega? Ki latentno spolno izkušnjo odraščanja prevede v jase, vendar mističen jezik, v katerem je meja med živimi in mrtvimi zgolj stvar drugačne perspektive? Kot

diplomsko delo ni tako zaokroženo in elegantno precizno kakor na primer **Vse bo v redu** (Alles Wird Gut, 2015, Patrick Vollrath), ki smo ga v tej rubriki že omenjali in prihaja z iste akademije ter od istega mentorja. Za kaj takega je veliko preveč sproščeno, kar pa ni posledica pomanjkanja znanja ali ambicij. Gre za povsem drugačen pristop, ki daje prednost eksperimentu pred natančnostjo. Zato je tudi veliko bolj svobodno, veliko bolj sveže, čeprav se napaja iz korenin gibanja, ki je staro skoraj 70 let. Ali kot pravi avtorica sama: »Če bi mi kdo rekel – Maria, tole tu, kar vidiš pred seboj, je realnost, kam bi postavila kamero? – bi pokazala kar najbolj daleč stran in rekla: tja, kajti film je zame medij, v katerem lahko svet sestavim po svoje, povsem tuje našemu dojetju realnosti!«¹

Maria Luz Olivares Capelle se je po študiju v rodni Argentini preselila

¹ <http://www.cinemanext.at/events/maria-luz-olivares-capelle>

na Dunaj, kjer je letos s filmom **Gozd odmevov** diplomirala na sloviti dunajski Filmakademije pod mentorstvom Michaela Hanekeja.

V tem kratkem času so filmu zmagovalne lovorike nadeli tako na nacionalnem filmskem festivalu Diagonale v Gradcu (najboljši igrani kratki film) kot na nedavnem mednarodnem festivalu kratkega filma Vienna Independent Shorts (najboljši avstrijski film). Pot do filma pa za Mario, ki ob prihodu v Avstrijo ni znala več kot nekaj najosnovnejših fraz v nemščini, ni bila samoumevna. Poleg režije se ukvarja tudi z likovno umetnostjo, od koder se v njene filme naseljuje eksperimentalni duh, ki ga lahko vidimo v preteklih delih, prav tako kratkih **Apariciones** (2014) ter **El Ritual del Color** (2015), v katerem se igra z barvno lestvico, s svetlobo in s filmskim trakom kot medijem, ki edini lahko oživi sicer negibne slike. Vsekakor je avtorica, katere kariero je vredno spremljati tudi v prihodnje, **Gozd odmevov** pa vam morda uspe ujeti na katerem od bližnjih festivalov, še preden se pojavi na spletu.

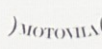
KRATKI FILMI – ISTO KOT DOLGI, SAMO KRATKI

22. 8. – 27. 8. 2016.

Slovenska kinoteka
Muzejska ploščad Metelkova
Ljubljana

F&X - festival kratkega filma v Ljubljani

fekf.kraken.si



Medijski sponzor

Glavni sponzor



kritika
Ana Šturm

Ta nora 8oa / Everybody Wants Some!!, 2016, Richard Linklater

*I'm in the mood
The rhythm is right
Move to the music
We can roll all night*

je v pesmi *Slow Ride* v zaključni špici vsem dobro znanega filma **Zadeti in zmedeni** (*Dazed and Confused*, 1993) prepevala britanska rock zasedba Foghat. Besedilo omenjene pesmi izvrstno povzame premiso Linklaterjeve najnovejše komedije **Ta nora 8oa** (*Everybody Wants Some!!*, 2016), v kateri spremljamo skupino mladih fantov, članov bejzbolske ekipe, ki imajo tri dni pred začetkom predavanj na fiktivnem teksaskem kolidžu v mislih predvsem seks, pivo in rokenrol, v podzavesti pa legendarne Woodersonove besede *'You just gotta keep livin' man, L-I-V-I-N'*.

Ta nora 8oa

In še kako živijo! Prekipevajo od energije in optimizma, tudi zaradi kakšnega vrčka, dveh ali treh piva preveč. Živijo za trenutek, ki je večni. »To je najboljši dan v mojem življenju! Do jutri!« zakriči nekdo. Testosteron v njihovi krvi je na točki vrelišča in svet je njihova pregovorna ostriga. Popolnoma so svobodni, čeprav nosijo (pre)tesne kavbojke. Ne zanimajo jih pravila, ne razmišljajo o posledicah. Vsa vrata so jim še na široko odprta. Biti mlad in brez skrbi je – poleg avtomobila in zavidljive zbirke vinilnih plošč – luksuz, ki si ga kot študenti v kratkotrajnem udobju pred Reaganovo administracijo lahko privoščijo. Če gre verjeti Linklaterju, so bila osemdeseta odličen čas za biti mlad.

Trije dnevi tik pred koncem poletja so v filmu *Ta nora 8oa* strnjeni v maratonsko zabavo, ki se seli od kluba do kluba,

od bara do bara in od hiše do hiše ter za seboj pušča sled plastičnih kozarcev in praznih steklenic. Če ste ob tem pomislili na **National Lampoons Animal House** (1978, John Landis) in na številne podobne komedije, ki so se po zgledu omenjenega filma napajale iz vodnjaka študentskega hedonizma, imate le deloma prav. Kot pravi Linklater v intervjuju z Marcom Maronom, *Animal House* zanj ni bila filmska referenca v klasičnem smislu; film, po katerem bi se zgledoval. Ena izmed najbolj znanih in najuspešnejših komedij vseh časov, ki je v ameriške kine prišla poleti leta 1978, je imela med študenti že takrat kulten status in s tem dejanski vpliv na predstavo o življenju na kolidžu.

Landisova klasika je v tkanino filma *Ta nora 80a* tako ujeta zgolj kot eden izmed številnih elementov, ki so osemdesetim dali tisto, za vsako obdobje specifično in težko ulovljivo esenco, ki jo v filmski jezik želi prevesti tudi Linklater. V *Zadeti in zmedeni* mu je v enem samem dnevu v celuloidni spomin z ravno pravo mero melanholije uspelo ujeti barve, vonj, okus in vznemirjenje sedemdesetih, v filmu *Ta nora 80a* pa nam v treh dneh dogajanja pred začetkom kolidža zbudi skomine in nostalgijo po osemdesetih.

Deloma avtobiografski film o izkušnji študentskega življenja v 80. letih je eden izmed ključnih avtorjev ameriškega neodvisnega filma v glavi premleval kar lep čas. Scenarij zanj je pilil dobrih deset let, v času, ko je z Ethanom Hawkom in Patricio Arquette snemal svoj monumentalni 12-letni projekt **Fantovska leta** (Boyhood, 2014). Zato najbrž ni naključje, da se *Fantovska leta* končajo prav tam, kjer se *Ta nora 80a* začnejo; s prihodom na kolidž. Le da našemu protagonistu tokrat ni ime Mason (Ellar Coltrane), pač pa Jack (Blake Jenner), in da se prvi na kolidž pripelje leta 2012 ob spremljavi pesmi *Hero* ameriške indie zasedbe *Family of the Year*, drugi pa leta 1980 ob komadu *My Sharona* rock zasedbe iz LA-ja, *The Knack*. Za Linklaterja je glasba eden primarnih, pa tudi najbolj učinkovitih vzvodov za vstop v polje spomina, zato njegove filme – in nič drugače ni tokrat – vedno spremljajo skrbno izbrani in premišljeni soundtracki.

Poleg soundtracka v časovno plazmo osemdesetih vstopimo tudi s pomočjo nevsiljive scenografije Brucea Curtisa. Pred začetkom šolskega leta še ne dokončno vseljena študentska stanovanja so opremljena zgolj z obvezno opremo: posteljo in najnovejšim gramofonom. Za zabavno in učinkovito časovno popotovanje je, z značilno modo tistega časa, sestavljeno iz (pre)tesnih kavbojk, nad katerimi so se igralci zaradi neudobja večkrat pritoževali, kratkih hlač in impresivnega nabora pisanih majic ter oprjetih srajc, poskrbela tudi kostumografinja Kari Perkins. Prizor, v katerem se ekipa širokoplečih profesionalnih igralcev bejzbola ureja za eno izmed večernih zabav, je preprosto genialen.

Kljub temu da bi že vse zgoraj omenjeno zadoščalo za izjemno zabaven, iskrič in glede na žanr tudi inteligen ten poletni hit, pa *Ta nora 80a* niso samo film o zabavi.

Linklater se v filmsko materijo poglobi tudi kot antropolog, ki s pomočjo kamere preučuje skupinsko dinamiko. Šele ko na

Ta nora 80a pogledamo skozi omenjeni filter, ugotovimo, da gre v osnovi pravzaprav za zgodbo o bejzbolski ekipi, čeprav fante na prvem treningu vidimo šele globoko v drugi tretjini filma. Ko jih prvič srečamo na bejzbolskem igrišču, nam postane jasno, da je vse, kar so počeli, vodilo natanko do te točke. Vse – tudi najmanjši in najneumnejši izziv, dvoboj, stava ali tekmovanje, ki smo ga videli; od vročerkrnega ping-pong turnirja do krvavega frcanja členkov – je služilo vzpostavitvi dinamike med posamezniki, katerih vloga in osebnost se, ko vsak stoji na svojem mestu na igrišču, izkristalizirata in zlijeta v en sam organizem, v bejzbolsko ekipo, ki ima pred sabo jasen cilj: zmagati.

Linklater nelinearno zgodbo filma pelje samozavestno in tekoče. V množici izjemnih likov se nikoli ne izgubi in vsak od njih dobi dovolj prostora za polno realizacijo. Brez trenja prehaja od politično nekorektne komedije do iskreno simpatičnih romantičnih in življenjskih trenutkov, ki spominjajo na tiste med Jessejem in Celine v trilogiji **Pred zoro** (Before Sunrise, 1995), **Pred sončnim zahodom** (Before Sunset, 2004) in **Pred polnočjo** (Before Midnight, 2013). V odlične dialoge med protagonisti se lahko tudi prikrade tudi Linklaterjeva filozofija življenja, ki spremlja večino njegove filmografije: večji in manjši drobci na videz nepomembnih modrosti o odraščanju, odgovornosti in iskanju samega sebe, pa o ljubezni, odnosih in prijateljstvu, o pomenu, minljivosti in nepovrnljivosti časa, predvsem pa o lepoti in magiji, ki jo lahko najdemo tudi v najbolj vsakdanjih trenutkih.

Prav banalnost vsakdana je tisto, kar zna Linklater svojevrstno preplesti s fikcijo. Zato so njegovi filmi lahko tudi polni empatije in ljubezni do življenja, hkrati pa človeškemu izkustvu podeljujejo vso težo. Prizor, ki morda na najlepši način ilustrira bistvo njegovega dela, najdemo v *Fantovskih letih*, v dialogu med mladim Masonom (Ellar Coltrane) in njegovim očetom (Ethan Hawke).

Mason: »Na svetu ni zares magije, kajne?«

Oče: »Kako to misliš?«

Mason: »Saj veš, vilincev in podobnih stvari. Ljudje so si to izmislili.«

Oče: »Ne vem. Ampak zakaj se ti zdi, da so vilinci bolj magični kot pa na primer sinji kit? Če bi ti povedal zgodbo o tem, da pod oceanom živi ogromen vodni sesalec, ki uporablja sonar in poje pesmi, ter da je njegovo srce veliko kot osebni avtomobil in da se po njegovih arterijah lahko plaziš, bi se ti to najverjetneje zdelo precej čarobno, kajne?«

Mason: »Ja.«

Linklater dobro ve, da v življenju vsi potrebujemo nekaj magije. Konec koncev je sam filmski režiser. Ampak trik njegovih filmov je prav v tem, da magijo največkrat najde tam, kjer jo drugi pozabimo iskati: v realnosti.



Trumbo, 2015, Jay Roach

kritika

Andrej Gustinčič

Upornik z razlogom

Trumbo »je tip človeka, ki mora imeti nasprotnika ali biti v nekakšnih težavah. Mora imeti svoje mline na veter.«¹ S temi besedami je njegova stara prijateljica Jean Butler označila Daltona Trumba, scenarista, pisatelja klasičnega protivojnega romana *Johnny Got His Gun* (1939) in človeka, ki je med najbolj zaslužnimi za ukinitev črne liste v Hollywoodu. Jean Butler je bila vdova Huga Butlerja, ki je skupaj s Trumbom in še šestimi scenaristi ter dvema režiserjema, tako imenovano hollywoodsko deseterico, šel v zapor – leta 1947 namreč niso hoteli sodelovati v lovu na komuniste, ki ga je vodil Odbor za protiameriške dejavnosti spodnjega doma ameriškega kongresa, bolj znan kot HUAC.² Trumbov prijatelj in kolega Ian McLellan Hunter, ki je v času, ko Trumbo ni smel javno delati, podpisal njegov z oskarjem nagrajeni scenarij za **Rimske počitnice** (Roman Holiday, 1953, William Wyler), razkriva še eno plat njegove osebnosti: »Vedno je vse počel v večjem obsegu kot drugi,« je povedal. »Na neki čuden način je bil nenehno v tekmi z vsemi za vse.«³

Po odsluženi zaporni kazni zaradi »nespoštovanja kongresa« je Trumbo ustvaril črni trg za scenarije. On in drugi scenaristi na črni listi so pisali pod imeni kolegov ali pod izmišljenimi imeni.

Ko je Trumbo dobil dva oskarja za filma, ki ju je napisal pod krinko, za *Rimske počitnice* in za **Pogumne** (The Brave One, 1956, Irving Rapper), je skrivnost, da kaznovani in prepovedani scenaristi še vedno pišejo, postala javna. Črna lista je postala črni vic. Po tem razkritju ni bilo več mogoče z gotovostjo vedeti, kdo je zares napisal scenarij za filme, posnete med letoma 1947 in 1960.

A zahteva komisije, da priče naznanijo imena svojih kolegov komunistov, je bila le pretveza, saj je FBI v letih 1944 in 1945 že vdrl v štab Komunistične partije in fotografiral spiske članov. V Hollywoodu je bilo 287 registriranih komunistov, približno en odstotek delovne sile v tovarni sanj; advokat žrtve črne liste v filmu **Krinka** (The Front, 1976, Martin Ritt), enem prvih, ki so se kritično ukvarjali z lovom na čarovnice v Hollywoodu, je povedal: »Tvoja odkritost je pomembna; a še bolj je pomembna tvoja želja po popolnem sodelovanju.« Šlo je torej za javno pokorščino. In tako kot v komunističnih čistkah se je osramočeni moral izpovedati pred odborom in ovaditi ostale, čeprav je odbor že imel njihova imena.

Trumbu (2015) Jaya Roacha uspe obuditi ta človeški vrtnec z imenom Dalton Trumbo, in kar je še pomembnejše: njegovo vlogo v boju proti čistkam v Hollywoodu, oboje v okviru hollywoodskega biografskega filma. Bryan Cranston pričara Trumbov šarm, tako njegovo nastopaštvo kot borbenost in iznajdljivost. Ne nazadnje je to hollywoodska zgodba o dobrih fantih, o Trumbu in njegovi družini ter tovariših, seveda tudi o Ottu Premingerju in Kirku Douglasu, ki sta ga v svojih filmih prva

1 Cook, Bruce: *Trumbo*. New York: Grand Central Publishing, 2015. Str. 234.

2 Ostali člani deseterice so bili scenaristi Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner mlajši, John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott in režiserja Herbert Biberman in Edward Dmytryk.

3 Cook, Bruce: *Trumbo*. Str. 237.

podpisala s pravim imenom ter s tem bolj ali manj končala črno listo, in pa, na drugi strani, o zlobnih fantih, med katere sodijo vplivna kolumnistka Hedda Hopper, John Wayne in člani HUAC. Zgodba, ki je precej poenostavljena, je hkrati polna dogodkov, katerih avtentičnost je vprašljiva, vključuje pa tudi vsaj en izmišljen lik, fiktivnega člana deseterice Arlena Hirda (Louis C.K.), ki v filmu deluje kot Trumbova vest.

Kvalitete in omejitve filma najbolje ponazarja prizor spopada med Trumbom in velikim protikomunistom Johnom Waynom (David James Elliott). Prizor je duhovit in piker. Trumbo velikega patriota namreč spomni, da se druge svetovne vojne ni udeležil, ker je snemal filme. »Če boš govoril o drugi svetovni vojni, kakor da je zmaga tvoja osebna zasluga,« pravi Trumbo Waynu, »potem naj bo jasno, kje si bil stacioniran med vojno: v filmskem studiu, kjer si naličen streljal s slepimi naboji.« Malo je manjkalo, da ga Wayne ni udaril. Pričevanje o tem spopadu ni mogoče najti ne v biografiji Trumba ne v biografiji Wayna in tudi v zgodovinah črne liste ne. Do verbalnega spopada najbrž nikoli ni prišlo, osnova zanj pa je najverjetneje dogodek, ki se je zgodil nekaj let pozneje, ko je Wayne Franka Sinatro obtožil, da je »komunajzar«; zaposliti je namreč hotel enega od scenaristov s črne liste. Tudi takrat naj bi skoraj prišlo do pretepa. Kljub fiktivnosti je prizor simbolno vendarle nosilec resnice. Jasno določa dve strani boja: Trumbo na eni strani, hollywoodska srenja na drugi. Res je, da je bil Wayne zelo občutljiv glede dejstva, da ni služil v vojni, prav tako je bil resnično med najbolj znanimi hollywoodskimi protikomunisti. Res pa je tudi, da je bil Trumbo izredno provokativen (ko je zapuščal kongresno zaslišanje, je kričal, da prihajajo ameriška koncentracijska taborišča).

Hollywoodski konservativci in HUAC so bili prepričani, da Trumbo in drugi levičarji izrabljajo filme, da bi širili levičarsko propagando. Koliko je v tej trditvi resnice, je težko reči (najprej bi bilo treba sploh določiti mejo med liberalizmom in levico), vendar pa se zdi, da je šlo večinoma za liberalne filme in le občasno za neposredno propagando, namenjeno sovjetskim soborcem v drugi svetovni vojni, pač v skladu z zapovedjo predsednika Roosevelta, ki je zahteval snemanje takšnih filmov. Drama *Kitty Foyle*, ki jo je po Trumbovem scenariju režiral fanatični protikomunist Sam Wood leta 1940, se sicer konča z vstopom junakinje (in velike protikomunistke) Ginger Rogers v zakonski stan, a ni brez (nekaj) razredne zavesti in celo (malce) feminizma. *Trideset sekund nad Tokiom* (Thirty Seconds Over Tokyo, 1944, Mervyn LeRoy), scenarij zanj je prav tako napisal Trumbo, je eden najboljših vojnih filmov, kar jih je Hollywood posnel med vojno, z realističnimi dialogi pilotov in mornarjev, z minimumom domoljubne patetike in brez demoniziranja Japoncev. V njem se najde celo nekaj namigov na pacifizem. Bolj kot za pisanje revolucionarnih scenarijev je šlo za preprečevanje reakcionarnih.

Trumbo je levi scenarist očitno postal šele potem, ko je prišel na črno listo. Eden glavnih lovcev na subverzivne elemente v Hollywoodu, Eric Johnston, je leta 1947 odločno napovedal, da se filmi, kakršni so *Sadovi jeze* (The Grapes of Wrath, 1940, John Ford) ali *Tobačna pot* (Tobacco Road, 1941, John Ford), ne bodo več snemali. »Ne bo več filmov, ki prikazujejo pokvarjeno

stran ameriškega življenja,« je bil odločen, ampak Trumbo, ki je bil prisiljen delati v ilegali, je začel pisati scenarije za prav takšne filme.⁴ Filmi *noir*, kot so *Nor na orožje* (Gun Crazy, 1950, Joseph H. Lewis), *The Prowler* (1951, Joseph Losey) in *He Ran All the Way* (1951, John Berry), so pripovedovali zgodbe o odpadnikih, prešuštvu, fetišizmu, nepravicih, pohlepu, obupanih življenjih. Ironija je v tem, da Trumbo verjetno sploh ne bi pisal tovrstnih del, če bi še vedno lahko pisal scenarije za filme, kakršna sta bila *Kitty Foyle* in *Trideset sekund nad Tokiom*.

Ko je Preminger pogumno podpisal Trumba kot scenarista svojega filmskega epa *Eksodus* (Exodus, 1960) in ko je Kirk Douglas sledil s *Spartakom* (Spartacus, 1960, Stanley Kubrick), je Trumbo izstopil iz sence in postal odkrito radikalen scenarist, ki je sodeloval pri najdražjih hollywoodskih filmih. Če je Elia Kazan, ki je pred odborom ovadil svoje kolege komuniste, snemal filme, ki so opravičevali ovaduštvo⁵, je Trumbo v Spartaku povedal kolegom, kako bi se morali obnašati pod pritiskom. Ko rimske legije zlomijo upor sužnjev pod Spartakom, zahtevajo, da vodja stopi naprej. Ujeti uporniki drug za drugim stopajo iz vrste in izgovarjajo njegovo ime: »Jaz sem Spartak.« Kaj bi se zgodilo, če bi tudi pred odborom HUAC vsi stopili naprej in rekli, »jaz sem komunist«? *Spartak* in *Havaji* (Hawaii, 1966, George Roy Hill) sta med najbolj progresivnimi epi šestdesetih let. Slednji se ukvarja s krščansko zagrizenostjo, rasizmom in dogmo, ki se sprevrne v fanatičnost. Neodvisni film *Osamljeni so pogumni* (Lonely are the Brave, 1962, David Miller) je bil žalostinka za izgubljenim ameriškim individualizmom. *Akcija za atentat* (Executive Action, 1973, David Miller) je film o zaroti reakcionarnih mogočnejšev, ki so se odločili ubiti vse bolj liberalnega predsednika Kennedyja. Predstavnike vojno-industrijskega kompleksa so igrali stari hollywoodski levičarji Burt Lancaster, Robert Ryan in Will Geer.

Trumbo seveda ni prvi film na temo črne liste. Drugi, na primer *Krinka*, so obujali strah, nezaupanje, izdajo in ponižanje, značilne za tisti čas, vsi ti občutki pa so pri junaku filma povzročili moralno krizo in prebujanje liberalne vesti. Protagonisti običajno niso bili komunisti, ampak nedolžni ljudje, ki so bili kdaj v mladosti morda na kakšnem sestanku Komunistične partije, ker so bili radovedni, idealistični ali preprosto zaljubljeni v komunistko. Naslov filma *Obtožen brez razloga* (Guilty by Suspicion, 1991, Irwin Winkler) je značilen za ta hollywoodski liberalni odnos do HUAC-a. Robert De Niro igra mladega režiserja, ki je simpatični punc sledil na sestanke Komunistične partije. Tako tudi Zero Mostel v *Krinki* in Jim Carrey v filmu *The Majestic* (2001, Frank Darabont). Izjema je Barbra Streisand v filmu *Dekle, ki sem jo ljubil* (The Way We Were, 1973, Sidney Pollack); čeprav ni eksplicitno povedano, da je komunistka, je očitno prav to in ostane neomajna do konca. Film *Trumbo* se izogne ideološkemu vprašanju glede podpore Stalinovi Sovjetski zvezi. Znano je, da je ameriška Komunistična partija propadla po tistem, ko je Nikita Hruščov leta 1956 razkril Stalinove zločine. Zapustilo jo je na tisoče članov. Ne vem, kako je reagiral Trumbo, a Sovjetska zveza je bila daleč, Trumbo pa se je s totalitarizmom soočil v lastni domovini ... in na koncu zmagal.

4 Eyman, Scott: *John Wayne: The Life and Legend*. New York: Simon & Schuster, 2014. Str. 163.

5 Recimo Kazanova filma *Na pristaniški obali* (On the Waterfront, 1954) in *Obiskovalca* (The Visitors, 1972).



kritika

Anže Okorn

666

Triple 9, 2016, John Hillcoat

Filmska špica kot nekakšen daljni odmev Brechtovega najslavnejšega bančnega citata: smerokazna tabla: Atlanta, zaseženo orožje in kupi denarja, jahta, slum, dokumentarni posnetek eksplozije avtomobila med vožnjo, časopisni članki o ruski mafiji, fotografija dobesednega teptanja ljudi ob neki stari ladi, vreče s trupli, renčeči psi, dobrodošli v džungli ...

»3 minute sredi belega dne, obkroženi s civilisti«; čik, v živčnosti odvržen skozi zaprto avtomobilsko okno. Menjava prizorov priprave na rop ter pedikure ruske mafijske botre, ki bere otrokom pravljičice – v naslednjem trenutku že mrtvo hladno zre v par, ki »ovit v plastiko«, kot Laura Palmer, leži v prtljžniku avtomobila. Gospa ni zobna vila, kljub *zip bagu*, polnem izravnanih zob.

Akcija, direktno v rop. Kamera sledi enoprostorcu od zgoraj in od daleč – kot da je ena od nadzornih kamer. Hitri kadri. »*Crash and bash*.« Not pa ven! Notranjost avta, banka. »Vsi na tla!« Opozorilni rafali in udarci. Smrtonosni ritem. Prisluškovanje policijski radijski zvezi. »Rop v teku.« Španščina. Fotografije družine in hiše. Groza na obrazu bančnega menedžerja. »Še dve minuti in pol.« Čez gobec s puškinim kopitom. Sef št. 815. Nov plan. Še denar! Pohlep!

Na film **Triple 9** (2016, John Hillcoat) je na družabnem omrežju Twitter raper Cage opozoril z naslednjimi besedami: »cool little flick«. Cageov *horrorcore* hitič, s katerim je proti koncu prejšnjega tisočletja zašamaril po newyorškem raperskem podzemlju, je imel naslov *Agent Orange*, temeljil pa je na

samplu osrednje glasbene teme Kubrickovega filma **Peklenska pomaranča** (*A Clockwork Orange*, 1971), elektronski izvedbi koračnice *Music for the Funeral of Queen Mary* skladatelja Henryja Purcella. Toda tu se Cageova povezava s filmskim svetom še zdaleč ne konča; omenjena skladba je bila izdana na njegovi plošči z naslovom *Movies for the blind*, se pravi *Filmi za slepe*, z naslovnico, ki je spominjala na prizor iz filma **Živijo** (*They Live*, 1988, John Carpenter); Cage je bil dolga leta lastnik pitbula po imenu Kubrick in čivave, imenovane Stanley; da bi na filmsko platno spravil njegovo življenjsko zgodbo, predvsem pa bivanje v psihiatrični bolnišnici, v kateri je bil poskusni zajček za antidepresivni prozac, se je nekaj časa vneto trudil igralec Shia LaBeouf; ta mu je potem za štos in v spomin na igrače iz mladosti priskrbel sekundno vlogo v drugih **Transformerjih** (*Transformers: Revenge of the Fallen*, 2009, Michael Bay), skupaj s Kidom Cudijem pa so posneli še kratki film o dveh serijskih morilcih, **Maniac** (2011), nekakšen hommage kontroverzemu mokumentarcu **Zgodilo se je čisto blizu vas** (*C'e st arrivè près de chez vous*, 1992, Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde). Upoštevali smo še, da je filmofil Cage nedavno odigral še vlogi v znanstvenofantastični romantični grozljivki **Spring** (2014, Justin Benson, Aaron Moorhead) in drami **Paint it black** (2016, Amber Tamblyn), potem pa dali nekaj na njegovo mnenje, si ogledali »kulski filmček« in ga tudi vzeli v precep.

Film je režiral Avstralec John Hillcoat, najbolj znan po postapokaliptični **Cesti** (*The Road*, 2009), posneti po romanu Cormaca McCarthyja. Hillcoat, ki naj bi mu iz rok za las ušla tako režija **Vožnje** (*Drive*, 2011, Nicolas Winding Refn) kot **Povratnika**

(The Revenant, 2015, Alejandro G. Iñárritu) omenjajo kot enega glavnih kandidatov za adaptacijo McCarthyjevega kulturnega romana **Krvavi poldnevnik**. Da je iz pravega testa za ekranizacijo grozljivega vesterna o lovcih na indijanske skalpe ob tekšaško-mehiški meji v sredini 19. stoletja, naj bi dokazovali tako njegov **Lawless** (2012) kot **The Proposition** (2005), pa tudi napeta zaporniška drama **Ghosts... Of The Civil Dead** (1988). Zanimivo je, da je imel pri vseh treh scenariščin prste vmes rokerski »princ teme«, Nick Cave, ki je z Warrenom Ellisom poskrbel tudi za večino glasbe za ostale Hillcoatove filme. Imeni skupin, pri katerih je Cave *frontmen*, pa bi lahko primerno opisal tudi profil protagonistov Hillcoatovega najnovejšega filma *Triple 9: The Bad Seeds*, se pravi slaba semena, ter *Grinderman*, ki melje, drobi, brusi in struži s pomeni ...

Urbani slovar razlaga besedo *grind* kot gnanje osebe do in preko meja za doseg nekega cilja; *grind* je tudi dobra delovna etika, vendar večinoma na napačni strani zakona; *grind* je na primer neumorno dilanje; *grind* so **Ameriške prevare** (American Hustle, 2013, David O. Russell) ...

Temačna notranjost avta; obraze v njem le bežno razkrivata rdeč neonski napis in ulična svetilka: »Več posla opravimo s temi tipi ... bolj nas stiskajo. Jebeni Rusi! Vasili je imel vsaj vse niti v svojih rokah, ta kuzla pa ... Skoraj lahko čutim, kako nam dihaajo za ovratnik ...« To zadušljivost, katere metafora je kravata v barvah ameriške zastave, ki jo v filmu nosi eden glavnih likov, čutimo tudi gledalci. Primež kriminalnega podzemlja, ki sega od ruskega Žida – ta naj bi bil tak trn v peti Vladimirja Putina, da naj bi ga dal zapreti brez obtožnice – do njegove hladnokrvne žene, vršilke dolžnosti, ki vse posle vodi iz Amerike in ima v žepu FBI. Od štiričlanske ekipe roparjev v avtomobilu sredi Atlante do vojaške baze Bagram, kjer dresirajo pse, da posiljujejo afganistanske zapornike, kot v filmu namigne Irina Vlaslov, ki jo igra Kate Winslet. Od ponižanja oziroma mučenja do seksa ruske Židinke in Afroameričana. Od vprašanja starejšega člana tolpe mlajšemu, ali si je pripravljen umazati roke, do črnega za nohti, ki vodi Wall Street. **Dvojna igra** (The Departed, 2006, Martin Scorsese) temnih ječ, kjer se teptajo človeške pravice, in restavracij s hitro prehrano. **Divji, divji zahod** (The Wild Wild West, 1999, Barry Sonnenfeld), ki še zdaleč ni komedija, ampak izvoz: globalizacija ...

Bili smo vojaki (We Were Soldiers, 2002, Randall Wallace), zaposleni v zasebnem vojaškem in varnostnem podjetju Blackwater, piše v kartotekah nekaterih izmed roparjev, pa tudi to, da so **Policaji** (Cop Land, 1997, James Mangold). Razpeti med starimi dolgovi, ki jih zasledujejo iz Afganistana in Iraka, ter kotički najbolj zakotnih ameriških ulic. Pravi problem ločnice med ravbarji in žandarji so ovaduhi, kot je v svojem eseu *Filozofija kriminalnih romanov* opozoril že Gilles Deleuze. Svet kriminala je svet vmesnosti. La Cosa Nostra v Službi državne varnosti. Pozabite zlato, denar in obveznice, krade se le še obremenjujoče dokaze. Razmesarjeni deli teles so kosher. Odenki sive. Meje so povsem zabrisane ...

Tej zabrisanosti v filmu vleče vzporednico tudi izbor zasedbe; med zvezde TV-serij so vstavili hollywoodske prvokategornike. Gledalec se ves čas sprašuje, kdo je **Pravi detektiv** (Woody

Harrelson), ko se mu na platnu razkriva **Skrivna naveza** (Michael Kenneth Williams) policajev in vojakov, ki jih je že davno zaneslo na **Kriva pota** (Aaron Paul). Tako globoko so zabredli, da so pravi **Živi mrtveci** (Norman Reedus), njihova »ladja« tone kot jebeni **Titanik**. Ko pritisneš na obupanega plačanca, ki je bil **12 let suženj** (Chiwetel Ejiofor) ameriškega izvažanja demokracije, ni meja, pripravljen je storiti vse, še posebej če sta posredi otrok in »Čudežna ženska« (Gal Gadot).

Ogled filma bi priporočili vsakemu nasprotniku akcije »Proti militarizaciji!«, ki jo je v času postavljanja žičnate ograje ob predlogu vlade o dodatnih pooblastilih vojske pri varovanju državne meje sprožil Radio Študent. Posledica majhnih korakov militarizacije je počasno stapljanje meje med vojsko in policijo, katerega druga stran je srečanje s »civilom« tipa »poročnik tolpe Mara Salvatrucha«. Vojska s policijskimi pooblastili, policaji, večji vojaških taktik, tanki na ulici, namesto činov tatuj z lobanjami, bog oziroma vrag si ga vedi, kje je **Tanka rdeča črta** (The Thin Red Line, 1998, Terrence Malick). Hillcoat je zanimalo ravno takšne vrste prilivanje olja na ogenj; paravojaške enote, ki se stapljajo z uličnimi tolpami ter postavljajo na glavo »etiko« in kode, ki so se jih še nekako držali mafijci stare šole. Skorumpiranih policajev se vse bolj drži ulično ime, o katerem v filmu rapajo Cypress Hill: *Pigs*, prašiči, pujsi, svinje, prasci ... Woody prijavi: »Biti moraš pač pošastnejši od pošasti ...«

Estetizacija nasilja. Avtentična streljačina. Hillcoat snema izza žičnate ograje, policijskega štita, pa iz mnogih kotov, kot bi v enoti, ki dela racijo, iskal ranljivo točko ... Perspektivizem! Anti-junaki se izgubljajo v vezaju oziroma pomišljajo. Kdo je resnični **Pokvarjeni poročnik** (Bad Lieutenant 1992, Abel Ferrara)? Krog se krvavo oži, ker med preprodajalci orožja in ostalimi skorumpiranci ni časti ... Hillcoat uživa v ceveh, iz katerih se kadi, pa naj bo to smodnik ali crack; steklene pipe, puške in pištole so lahko seksi! Viski se pije po parkiriščih. Milostne eksekucije. Nazumirane odsekane glave. Ustreljena izdajalka v nakupovalnem vozičku. Kamera sledi ženski zadnjici, se za hip sramežljivo umakne, pa takoj spet vrne, kot bi želela zlesti v mednožje ... Ubiti policaja je enostavneje kot tleskniti s prsti. Vsi isti – z značko ali brez: **Grdi, umazani, zli** (Brutti, sporchi e cattivi, 1976, Ettore Scola) – kdo čisti? Beli hudič ali ilegalni priseljenci? Kot igrivo pravi sleng: CILIT BANG!

Konec koncev pa film na žalost povzame detajl iz prizorov, v katerih nastopa Casey Affleck – ta namreč v vseh žveči gumi: kot celota je *Triple 9* prežvečen, nekakšen mozaični *déjà vu* ... Ob določenih prizorih sicer dobimo občutek, da je režiser uspel *mainstreamovski* filmski industriji reči **Zbogom, punčka** (Gone Baby Gone, 2007, Ben Affleck), a ga ta že v naslednjem trenutku z naborom podobnih kriminalnih trilerjev, posnetih v zadnjih letih, »pohrusta za malo malico!« Pri karakterizaciji Hillcoat igra na »nič ni, kot se zdi«, ker pa je osrednjih likov v filmu obilo, pri premnogih izmed njih to nihanje med dobrim in zlim izpade površno in celo poceni. Hkrati se mestoma tudi preveč trudi biti *street*: na primer dramatično pretiravanje narkomanske naturščice, ki v prvi polovici filma zleze na smetnjak – *too much* – kot njen celulit izza vročih hlačk.



Magical girl, 2014, Carlos Vermut

kritika

Peter Cerovšek

Sveži veter s Pirenejskega polotoka

Čeprav je od premiere filma **Magical girl** (2014, Carlos Vermut) na festivalu v Torontu minilo že več kot leto dni in kljub temu da je prepričljivo slavil z nagradama za najboljšo režijo in najboljši film na festivalu v San Sebastianu leta 2014, je vse bolj očitno, da njegov glas ni segel v slovensko vas. Po nizkoproročanskem, kultnem in nikoli distribuiranem debiju **Diamond Flash** (2011) se je 35-letni režiser, ilustrator in avtor stripov Carlos Vermut vrnil s polnokrvno polmilijonsko produkcijo, nadvse izvirnim scenarijem in režijsko bravuro. Film, ki v izvirniku nosi naslov *La nina del fuego* (Ognjeno dekle), je več kot upravičil visoka pričakovanja Vermutovih oboževalcev ter s pogumno in svežo avtorsko držo prepričal tudi kritike, ki so ga postavili na piedestal novih upov španskega filma.

Oba Vermutova filma nosita naslov, ki predstavlja super heroja, in pri obeh delih je avtor črpal navdih iz svoje primarne profesije, stripov. *Magical girl* je pravzaprav karakterna tipizacija; izhaja iz japonskih mang in animejev ter predstavlja dekle, ki poseduje nadnaravne moči. V filmu nastopita dve čudežni dekleti in najprej spoznamo 12-letno Alicia (Lucia Pollan). Alicia živi z očetom samohranilcem Luisom (Luis Bermejo), brezposelnim profesorjem književnosti, ki v osrčju španske gospodarske krize njuno eksistencialno stisko rešuje z razprodajo domače zbirke knjig. Prodajati jih mora na kile. Ko Luisu sporočijo, da je Alicia zbolela za neozdravljivo levkemijo, se odloči, da bo hčerki izpolnil veliko željo in ji kupil kostum »magical girl Yukiko«. Ker obleka stane 7000 evrov, se odloči

za rop lokalne draguljarne, toda pot mu prekriža čudežno dekle št. 2, skrivnostna Barbara (Barbara Lennie), ki želi storiti samomor. Oba na robu obupa kronata naključno srečanje s sprostivnim seksom, ki pa Luisu ponudi priložnost, da z izsiljevanjem od Barbare dobi denar za nakup obleke. Barbara je namreč poročena s premožnim psihiatrom Alfredom (Israel Elejalde), ki je tudi njen zdravnik. Njun odnos temelji predvsem na razmerju zdravnik–pacient in Barbara je v celoti podrejena njegovim odločitvam glede denarja in antidepresivov. Pod pritiski Luisovega izsiljevanja in v strahu, da Alfred ne bi izvedel za avanturo, se je primorana vrniti na stara pota, v svojo temnačo preteklost, ko je za visoko plačilo svoje telo žrtvovala za sadistične spolne perversije premožne elite. Ko se v te zaplete vključi še Barbarin osnovnošolski učitelj Damian (Jose Sacristian), ki so mu dejanja, storjena pod njenim vplivom, prinesla nekaj desetletij zapora, se trojica ujame v spiralo »a la Fargo«, kjer je vsaka naslednja odločitev za vse tri še bolj pogubna. Glavno gonilo trikotnika uničenja pa ni sovraštvo, ampak ljubezen – ljubezen Luisa do hčerke, Damiana do Barbare in Barbare do načina življenja z Alfredom, ki ji prinaša varnost pred preteklostjo in temnimi notranjimi demoni. Ljubezen je pogubnejša in bolj kruta od vsakega sovraštva, pravi Vermut.



Kruta pa je tudi realnost španskega vsakdana za tiste, ki jih je prizadela ljubezen kapitalistov do denarja. Film v drugem planu komentira socialno stisko nižjega in srednjega sloja, ki bije bitko z neuničljivim sistemom. Vermut v filmu sooči žrtev in zmagovalca gospodarske krize, nezaposljivega učitelja srednjih let s premožnim psihiatrom, ki mu človeška stiska – podobno kot McDonald'su – prinaša še več strank. V času, ko je denar univerzalni jezik, ki se ne ozira na človeško stisko, se je treba sistemu prilagoditi, saj v nasprotnem primeru sledita izključitev in poraz. Luis se prilagodi in za njegovo molčečnost je treba plačati s človeškim telesom, ki si ga v jeziku evrov lahko privoščijo le najpremožnejši. Njegovo izsiljevanje je samo še eden od načinov govorjenja kapitala, katerega glavno gonilo so želje, nedolžne želje, kot je Aliciina. Ta želja se je razkrila že v prvem poglavju filma z naslovom *Svet* oziroma denar in si podredila tudi ostali dve poglavji, *hudič* in *meso*. *Meso* – seks postane predmet izsiljevanja in Barbaro prisili v soočenje s preteklimi demoni – s hudičem. *Svet*, *hudič* in *meso* pa so po krščanskem nauku trije sovražniki duše, t. i. anti-trojica. Pred denarjem tako nista varni ne Biblija ne knjiga španske ustave, ki služi za predajo izsiljenega denarja in simbolično kaže na krivca za krizo v Španiji.

Film *Magical girl* sledi avtorskemu izrazu, ki ga je Vermut deloma že uokviril s prvencem *Diamond flash*. Tudi tokrat operira znotraj »temačnejših« žanrov in jih prepleta v neke vrste neo-noirovski misteriozni triler z globokim podtonom črnega humorja. Asketsko izčiščeni kadri, ki spominjajo na avtorje grškega čudnega vala, skupaj z okorno statično kamero v svoj fokus ostrijo predvsem obraze in telesa protagonistov. Vermut, kot pravi sam, ne mara baročnih filmov in nepotrebnih zastranitvev, zato je njegova morda najbolj izstopajoča kvaliteta čista zgodba, pa tudi njeni liki. Zgodba sicer teži k linearnosti, vendar postane kompleksnejša, ko avtor poseže po vzporednih pripovednih linijah. Te se preko poglavij, na katera je film vertikalno razdeljen, organsko prepletejo v celoto, ki je nadvse nenavadna, pa vendar verjetna in otipljiva. S prikazom različnih gledišč protagonistov mu uspe povsem relativizirati zgodbo oziroma protagoniste same. Ti tako značjaisko niso črno-beli, so prej nedoločeni in se definirajo šele v razmerju z gledalcem, ki skozi prizmo lastnih vrednot ustvari in pretehta odnos do njihovih dejanj. Relativnost zgodbe in likov pa krepi še uporaba elipse in dogajanje, ki ga režiser pusti za zaprtimi vrati. Zapleti niso niti pričakovani niti pričakovano nepričakovani, saj trenutki, v katerih tempo filma malenkost popusti, gledalcu omogočijo, da za nazaj zapolni vrzeli, a se tako hkrati ujame v past, ki si jo je nastavil sam. Lovljenje repa zgodbe traja skozi ves film. Režiser, ki vseskozi spretno vodi zgodbo, pa s koncem še enkrat nedvomno dokaže, ne le da ve, kaj počne, ampak tudi, da je v tem zelo dober.



kritika

Houston, imamo problem!, 2016, Žiga Virč
Tina Bernik

Houston, imamo problem!

Je Jugoslavija imela vesoljski program ali ne? Ga je res prodala Američanom za 2,5 milijarde dolarjev? Kaj je v filmu sploh res in kaj ne? To so bila glavna vprašanja, preden je dokumentarno-igrani film **Houston, imamo problem!** (2016) 29-letnega Žige Virča, še enega v vrsti režiserjev iz Novega mesta, sploh prišel na platna.

Vprašanja v zvezi s filmom *Houston, imamo problem!* so se pojavljala, še preden je bil film zmontiran in še preden se je začelo njegovo snemanje; ko je bil po štirih letih končan, pa jih je bilo še več: za kakšno formo pri Virčevem filmu sploh gre, je to mokumentarec, igrani film, dokumentarni film, vsega po malem ali nič od tega. Karkoli že je, film je bil vsekakor dovolj inovativen, da je režiser, ki je nase opozoril že s kratkometražcem **Trst je naš!** (2009), za katerega je bil leta 2010 nominiran za študentskega oskarja, k projektu poleg RTV Slovenija in Slovenskega filmskega centra ter različnih tujih koproducentov pritegnil tudi HBO Europe.

Ko je *Houston, imamo problem!* prišel v kinematografe, premierno na DeNirovem festivalu neodvisnega filma Tribeca, kamor je bil v uradni program izbran izmed približno 6500 filmov, ta vprašanja za marsikoga niti niso bila več pomembna. Res je, film zbega, ker Virč tako mojstrsko zmeša fikcijo in resničnost, da je eno lahko kadarkoli drugo, vendar pa je to, da njegov film postavlja več vprašanj, kot daje odgovorov, tudi njegovo bistvo. V času, kjer smo z mnenji in prikritimi manipulacijami bombardirani na vsakem koraku, je nekaj, kar za izhodišče vzame prav to, da se bo z nami manipuliralo zavestno, ne samo osvežilno, ampak tudi poučno.

Filmski režiserji se iz leta v leto bolj poigravajo z dokumentarnim žanrom, tako da dokumentarec že dolgo ni več samo nekaj, kar dokumentira resničnost, ampak jo tudi uprizarja. Igrani dokumentarni film, igrano-dokumentarni film, inscenirani dokumentarni film, observacijski dokumentarec, mokumentarec so le nekateri od primerov, ki se jim s svojim

eksperimentom zdaj pridružuje še Virč. *Houston, imamo problem!* Virč ter njegova najtesnejša sodelavca, oče Andrej Virč, ki je sodeloval kot direktor fotografije, in stric Boštjan Virč, ki je producent filma, opisujejo kot igrano-dokumentarni film, čeprav ga s temi besedami nikakor ne zaobjamejo v celoti. Film je sestavljen iz arhivskih posnetkov, ki so (ali pa tudi ne) zmontirani v fikcijo, in igranih scen, ki naj bi bile resnične, čeprav so v resnici fiktivne. Zapleteno? Morda, a to je tudi glavni čar filma. Virč si je privoščil umetniško svobodo, ki mu dovoljuje, da svojo zgodbo sestavi iz česar koli, kar je iz mita o jugoslovanskem vesoljskem programu in Tita tudi storil, pri tem pa poskrbel za dodatni bonus – doslej še neobjavljene arhivske posnetke Tita. Je torej pomembno, ali je raketa, ki odleti v nebo, res jugoslovanska? Je najpomembnejše vprašanje torej res to, ali so Titove ladje resnično prevažale rakete iz jugoslovanskega vesoljskega programa v Casablanca, kjer naj bi jih prevzeli Američani, ali pa je morda bolj zanimivo gledati zabavne posnetke Tita, kot je na primer tisti, ko ga na stolu, pripetem na vrh, vlečejo z Galeba na drugo ladjo?

Virčev film, v katerem je nekako odveč samo Slavoj Žižek, ki po nepotrebnem opozarja gledalca, da gleda fikcijo, je mogoče gledati na več načinov. Lahko se sprašuješ o kontekstu, resničnosti arhivskih posnetkov, resničnosti tega, kar Virč iz arhivskih posnetkov sestavi, in resničnosti nastopajočih likov, lahko pa samo uživaš v arhivskih posnetkih, na katerih se Tito med svojim obiskom Kennedyja v Ameriki denimo lomi z angleščino, in v tem, kako inventivno so ti posnetki zmontirani. Enako kot s Titom pa lahko opraviš tudi z zgodbo drugega protagonista filma, znanstvenika Ivana Pavića, ki je v 60. letih moral zapustiti domači Pag, da bi Američanom pomagal pri vesoljskem programu, zdaj pa se prvič v življenju sreča s hčerko. Igrani dodatek s Pavićem v film vnaša osebnostni in človeški vidik, ki se konča s Pavićevim obiskom Titovega groba, kjer maršalu navržne, naj gre v *pm*. Kako naj razumemo to izjavo in ves film, pa je stvar posameznika – lahko gre za hvalospev Titu ali njegovo kritiko, pravi Žiga Virč, ki odgovorov noče sugerirati, lahko pa si jih zamislite sami. Pravilni bodo v vsakem primeru.



kritika

Tina Poglajen

Mama

Mama, 2015, Vlado Škafar

Filmi Vlada Škafarja so na slovenskem filmskem prizorišču nekaj posebnega – že pri prvih dveh delih njegove »trilogije«, **Otroci** (2008) in **Oča** (2010), je bilo jasno, da gre za ustvarjalca s specifičnim, vizualno osnovanim filmskim izrazom, ki pri nas najverjetneje nima veliko vzporednic, **Mama** (2015), ki jo je Škafar dokončal lani in je januarja doživela premiero na rotterdamskem filmskem festivalu, pa je to potrdila. Četudi bi – sploh glede na naslove – lahko hitro pomislili, da filmi uberejo nekakšen fenomenološki, esencialističen pristop, se predvsem pri *Mami* izkaže, da delujejo ravno nasprotno, v smeri spodkopavanja ustaljenega in dekonstrukciji naslovnih vlog matere, očeta in otroka.

Pri *Mami* je ključnega pomena, da film deluje vedno posredno in skoraj izključno skozi vizualne podobe. Liki v filmu sicer res govorijo, a dialog med njimi nikoli ni bistven, in prav neverjetno je, koliko v filmu izvemo, ne da bi karkoli pravzaprav izrecno povedal. Namesto tega se *Mama*, kot že rečeno, zateče v podobe – vizualne motive ljudi, hiš in predvsem narave. Gre za nekakšen simbolizem, a še zdaleč ne v zgodovinskem pomenu besede kot umetniškega gibanja, temveč – protislovno – za nekakšen »naturalistični simbolizem«, v katerem čustvena stanja vzbudijo stilistično in narativno povsem naturalistične podobe, in to (vsaj na videz) povsem spontano in nepreračunljivo.

V vztrajanju pri naturalizmu gre *Mama*, kot režiserjevi prejšnji filmi, celo tako daleč, da se ne omeji na fiktivno, temveč ga preplete z dokumentarnim. Pripoved o materi in hčeri, ki se odpeljeta v osamljeno počitniško hišo na Primorskem, da bi tam rešili težavo, ki je na prvi pogled hčerina, v resnici pa se tiče njiju obeh, je prepletena z dokumentarnimi posnetki bližnje italijanske komune, v katerih tamkajšnji člani pripovedujejo o svojem otroštvu in težavnih odnosih s starši, ki so vodili v še hujše težave. Izkaže se, da se osrednja pripoved *Mame* ne tiče toliko te specifične dvojice matere in hčere – osrednja pripoved je odnos med dvema človekoma, četudi staršem in otrokom

ali materjo in hčerjo, in čeprav je morda prav vsak film projekcija gledalčevih osebnih zgodb in fantazij, je *Mama* to še v veliko večji meri, saj ponudi predvsem okvir, ki omogoča tisoč in eno branje; dokumentarni vložki v filmu pa so le še eno sredstvo, s katerim Škafar pretanjeno spleta svojo filmsko pripoved. *Mama* je več kot le mama in hči več kot le hči, in razrešitev njune zgodbe se začne kazati šele takrat, ko se ena od druge znata ločiti in se vzpostavita kot samostojna človeka – četudi je ta proces, kot nakaže ljudska pesem proti koncu filma, hkrati neizogibno boleč.

Iz vsega tega je mogoče razbrati tudi (morda nehoten) družbeni komentar. Če je v zgodovinskih kolektivnih podobah slovenstva mama predvsem nekdo, ki je brezmejno požrtvovalen, in v pripovedih – bodisi književnih ali filmskih – nastopa kot lik, ki poleg vloge matere nima lastnega življenja (ali pripovedi), v prevladujoči popularni kulturi danes pa pri nas in po svetu še vedno vzdržujejo nekakšen kult materinstva, se zdi, da je *Mama* – kljub svojemu naslovu – na neki način tudi dekonstrukcija družbene in kulturne podobe »prave« matere in upodobitev konflikta, do katerega privedejo s tem povezane zunanje in ponotranjene zahteve. Če je bilo v *Oči* med očetom in sinom bistveno odkrivanje nežnosti, ki je bila za moške tradicionalno manj sprejemljiva in primerna, v filmu pa je bilo na splošno bistveno raziskovanje očetovstva kot predvsem skrbniškega, ne toliko zaščitniškega odnosa (torej spet v nasprotju z rigidnimi okviri tradicionalnih starševskih vlog), gre pri materi za nasprotno – za osvobajanje, med drugim tudi od prisilne predanosti, požrtvovalnosti in ljubečnosti, ki se izkaže za nekaj vsiljenega in dušečega.

Škafar v svojih filmih na edinstven način združuje staro in novo: če je mešanje dokumentarnega in fikcije trend, ki se je zares razmahnil šele v zadnjih letih, ločnica ni bila jasna niti ob samih začetkih filma, kot pri filmih Georgesa Mélièsa in bratov Lumière. Vendar je prav tako velika redkost tudi, da lahko film deluje na tako različnih ravneh kot *Mama*, pri tem pa ne žrtvuje poetike, še več – to ohrani kot svoje bistvo.



kolonializem na filmu

Petra Meterc

Rečni trip

Kačji objem / *El abrazo de la serpiente*, 2015, Ciro Guerra

Če cineastom Amazonka na platnu prikliče v spomin Klause Kinskega, bodisi v vlogi konkvistadorja ali pa kavčukovskega barona pod taktirko Wernerja Herzoga, je menda pravi čas, da se perspektiva obrne. Za inverzijo in dekonstrukcijo amazonskega pustolovskega filma je namreč dodobra poskrbel kolumbijski režiser Ciro Guerra s svojim tretjim celovečercem **Kačji objem** (*El abrazo de la serpiente*, 2015). A to ne pomeni, da film ne izhaja prav iz zgodbe raziskovalca oziroma kar dveh. Guerra je namreč za izhodišče pripovedi vzel dva zgodovinska lika – etnologa Theodorja Kocha Grünberga ter biologa Richarda Evansa Schultesa. Prvi je Amazonijo raziskoval na začetku 20. stoletja, po njegovih zapisih pa se je štirideset let kasneje na pot odpravil Evans (čigar raziskovalni izsledki so med drugim služili osnovam raziskovanja terapevtskih možnosti halucinogenih rastlin) ter ugotovil, da je v vmesnem času iz Theodorja med tamkajšnjimi staroselci nastal svojevrsten mit. Guerra je na tej zgodovinski podlagi zgradil fiktivno pripoved, v kateri raziskovalca gledamo s perspektive staroselca – šamana Karamakateja, zadnjega iz svojega plemena –, ki tako starejšemu kot mlajšemu pustolovcu predstavlja »vodiča« po Amazonki v iskanju svete rastline, »jakrune«.

Karamakate je vezno tkivo obeh pripovedi, ki sta kljub štiridesetletnemu časovnemu zamiku povsem fluidno, »rečnemu roadtripu« primerno vzporejani in organsko izhajata ena iz druge ter nazaj. Smrtno bolni Theo (Jan Bivoet) mladega Karamakateja (Nilbio Torres) poišče s staroselskim spremljevalcem Manuco (Yauenkü Migue), da bi jima pomagal najti zdravilno »jakruno«. Evan (Brionne Davis) poišče starega Karamakateja (Antonio Bolívar) po branju Theove knjige, »jakruno« pa išče, da bi lahko sanjal. Mlajši Karamakate je močnih rok, širokih pleč ter izjemno defenzivne, nezaupljive drže do belega človeka, stari Karamakate pa je že upadel, mršav, predvsem pa izjemno osamljen. Tako mlajša kot starejša verzija poosebljata preplet ponosa in tragike »zadnjega preživelega«, a če mlajši ugotovi prošnji po spremstvu belega raziskovalca, ker mu ta obljubi, da bodo skupaj poiskali tudi ostanek preživelih njegovega plemena, se starejši na pot z raziskovalcem odpravi, da bi našel ostanke sebe, ki so skozi leta izoliranosti pronicali prek vedno večjih lukenj spomina. Trdi namreč, da je pozabil, »kaj so ga naučili bogovi«, in da je le še nekakšna prazna podoba sebe, votli duh, katerega identiteta se je prek let zabrisala, tako kot so bile od kolonizatorjev z(a)brisane tudi identitete mnogih plemen območja.

Pri filmu torej ne gre za raziskovalsko eksistencialno odkrivanje »srca teme«, ampak nasprotno – za samoohranitev identitete sveta, v katerem je glavne točke teme vzpostavil beli človek – ta je v pripovedi vsiljivec in »drugi« v odnosu do staroselcev ter narave. Glavnina dekonstrukcije pustolovske pripovedi se namreč zgodi prav na relaciji obeh starostnih verzij Karamakateja z belima raziskovalcema na poti po reki. Karamakate njunega znanja, čeprav ga spoštuje, ne vidi kot superiornega, pravzaprav nanju pogosto gleda celo pokroviteljsko; mlajši Karamakate ob prepoznavanju kulturnih razlik pada v salve smeha na račun z omejitvami lastne »razvitosti« ter lastnino obremenjenega belega razmišljanja. Do obeh je hkrati izjemno sumničav, saj sta pripadnika invazivne kulture, ki je kriva za kolonialno opustošenje njegove zemlje, množičnega pobijanja njegovih ljudi zaradi pridobivanja kavčuka ter uničenja načina življenja in sistema vrednot.

Guerra se je ob gledanju dagerotipskih fotografij raziskovalcev, ki sta mu bila v navdih, odločil, da film, umeščen v eno najbolj kričeče zelenih pokrajin sveta, posname v monokromatski črno-beli. Odločitvi pa je, poleg občutenja zgodovinskega, botrovala tudi želja po izničenju eksotičnega aspekta pokrajine. Direktor fotografije David Gallego je črno-belo izbral za poudarke tekstur in svetlobe ter poskrbel za čudovite širokoplanske mogočne posnetke okolja, pa tudi za previdnost pri detajlih, k čemur je verjetno pripomogel tudi 35-mm film, kar se ob snemanju v napornih pogojih, s katerimi se je hvalisal tudi Herzog, zdi izjemno pogumna, a prava odločitev; film je lani v Cannesu prejel nagrado art cinema za najboljšo fotografijo.

Črno-bela paleta poskrbi, da se tako narava kot bitja, ki jo naseljujejo, zlijejo v eno samo materijo, ki lahko transcendirajo v različne oblike in utelešenja. Takšna je za Karamakateja tudi pojava raziskovalca – Theo in Evans imata namreč, tako trdi, isto dušo, eno in drugo potovanje pa sta zanj le simultani variaciji enega obstoja. Vzporejanje pripovedi tako ni tipično, a je zgrajeno na poetični, staroselski logiki pripovedovanja; na preskokih, odmevanju ene poti v drugi ter cikličnosti oziroma svojevrstni odsotnosti časa. Filmska forma torej sledi sistemu vrednot in verovanj staroselca, ritem filma je počasen, meditativen ter hipnotičen, vsa struktura pa v sebi nosi veliko mero mitične preprostosti; k vtisu pripomore tudi originalni soundtrack, na katerem prevladuje venezuelski izvajalec Gustavo Dudamel, sicer umetniški vodja izjemno prepoznavnega simfoničnega orkestra Simona Bolivarja.

Verovanja staroselcev tega območja Amazonke namreč slonijo na mitih, med katerimi je tudi izvorni mit o bogovih, ki so se na zemljo z neba spustili po kači; ljudem so prinesli znanje v obliki svetih rastlin, po njihovem odhodu pa se je gromozanska kača spremenila v Amazonko. Naslovni »kačji objem« (animalistično simboliko priklicujejo tudi vmesni izolirani posnetki anakonde ter jaguarja) zatorej poudarja predanost znanja, ki pa v staroselskih konceptih ni ločeno od duhovnosti. Znanje je fluiden pojem – to niso antropološke, etnografske ali zgodovinske resnice, temveč v teku življenja pridobljena praktična, ekološka ter mistična načela, ki prehajajo prek generacij in pripovedovanja. »Jakruna« – sveta rastlina, ki jo iščeta oba raziskovalca, pa je torej prinašalka znanja –

tista, ki ponuja nekakšen prehod med stvarnim in spiritualnim. Karamakateja v filmu namreč ne prepriča znanje raziskovalcev, ampak njuna želja po drugačnem znanju; hkrati se zaveda, da je sam le vodič, podajalec znanja pa je v prvi vrsti narava, ki v filmu deluje kot svojevrsten protagonist, ogromna živeča tvorba, ki komunicira, preizkuša ter opominja skorajda v maniri morja v *Solarisu* (Tarkovski, 1972).

Glavni konflikt v filmu je tako tisti med zahodnimi idejami »napredka« in »civiliziranosti« ter staroselskim znanjem. Med raziskovalcema in Karamakatejem se ob konfliktu sicer vzpostavlja nekakšno ravnovesje, a srečanja na poti, med drugim okrutni prizor mučenega zbiralca kavčuka ter prizor streljanja na staroselca vas, opominjajo, da je zahodno znanje prepogosto paradiralno z roko v roki z uničevanjem gozdov ter nasiljem nad staroselci.

A če *Fitzcarraldo* (1982, Werner Herzog) v slavni sceni na parniku v deliriju superiornosti prek gramofona glasno predvaja opero, se Guerra k Herzogu obrne z majhnim gramofonom, ki ga Evan s seboj nosi v kovčku. Iz njega na obali Karamakateju tiho zavrti Haydnovo *Stvarjenje* ter ga predstavi kot podobno navezanost na lastno kulturo, kakor jo opaža pri njem, zato ta s spoštovanjem prisluhne – Guerra pa s tem zavrne simboliko superiornosti.

Guerra kritično naslovi tudi zahodno prepričanje v pravico do lastninjenja ter prenašanja znanja. Ko Theo od plemena na poti želi, da mu vrnejo kompas, saj »ne želi uničiti njihovega znanja o zvezdah in straneh neba«, mu Karamakate ježno odvrne »da znanje pripada vsem«. Ob poti Karamakate tako s prvim kot z drugim raziskovalcem naleti tudi na glasnike vere v slogu socialnega darvinizma, na krščanski misijon, koder misijonarji s puškami sirote rešujejo dela s kavčukom, a želijo iz njih z bičanjem izgnati tudi »satanov jezik«, »kanibalizem« in »nevednost«. Ko se Karamakate v misijon vrne z drugim raziskovalcem, se je ta preobrazil v nekakšen samomučeniški kult samooklicanega mesije ki v najbolj nadrealistično-okrutni sekvenci filma, ki spominja na film *Apokalipsa danes* (*Apocalypse Now*, 1979, Francis Ford Coppola), spodbudi sledilce, da začno »jesti njegovo telo« in tako sami postanejo »kanibali« oziroma, kot pripomni Karamakate, delujejo kot skupek najslabših izrojenosti obeh kultur.

Čeprav je na začetku poti po reki gledalcu jasno, da šteje pot in ne cilj, je kljub temu na koncu gora, na gori rastlina, v rastlini pa eksplozija barv v animaciji otroško-primitivnih vzorcev. Vseeno pa težko rečemo, da je srž filma v njegovi blodnjavosti, kot bi morda lahko pavšalno označili Herzogove amazonske pustolovščine, v katerih se belemu človeku v džungli zamegli razum. Konec koncev v glavni vlogi ni zloglasnega Klua Kinskega, marveč vlogo dveh starostnih variacij protagonista naseljujeta dva naturščika – staroselca, s katerima je imel režiser trimesečne priprave, pa tudi sam je raziskaval snemalnega območja na meji Brazilije in Kolumbije posvetil več kot dve leti. Forma Kačjega objema, skupaj s skopimi, a pomenskimi dialogi v devetih različnih jezikih (sic!) ter režiserjevo odločitvijo, da gledalcem ne pojasnjuje vsega, kar nam je tuje v staroselski logiki in verovanju, je pravzaprav prizemljena do te mere, da film lahko vsaj v večjem delu opišemo v miljeju magičnega realizma.



Puščavska kraljica / Queen of the Desert, 2015, Werner Herzog

kolonializem na filmu

Martin Hergouth

Imperij in njegov kič

Puščavska kraljica Wernerja Herzoga je že dovolj razvpita boksarska vreča pisanja kritikov. Brez dvoma, film je slab, pa ne zaradi čudnosti, ponesrečene nekonvencionalnosti ali nerazumljivosti, temveč nasprotno, zaradi vse prevelike razumljivosti. Življenjsko zgodbo Gertrude Bell (Nicole Kidman), angleške popotnice in raziskovalke Bližnjega vzhoda v času okoli prve svetovne vojne in med njo, zamolčane ženske vzporednice Lawrencea Arabskega (Robert Pattinson), film predela v karseda predvidljivo orientalistično razglednico, nizanje podob ki se gibljejo nekje med klišejskostjo in patetiko, oziroma na kratko: od naslova dalje se film ne popravi.

Splošno poraznost filma bomo vzeli kot izhodišče, kot problem, ki – zlasti spričo velikega režiserskega imena – kliče po opravičitvi oziroma pojasnitvi. Če filma ni mogoče rešiti s premeteno interpretacijo, pa je mogoče v njegovi spodletelosti videti več od gole zgrešenosti umetniškega projekta. Ni

naključje, da se ta zgodi ravno na spolzem zgodovinskem terenu, kjer je nevarno blizu senca evropskega kolonializma in njegove zapuščine trenutnega političnega kaosa na Bližnjem vzhodu. Film tako nudi podlago za razmislek o prepletenosti podob in političnega ter o tem, v kakšni konstelaciji obojega vznikne kič.

Naj najprej določimo obseg katastrofe: klišeji se v Puščavski kraljici več kot zgolj primerijo; gledalec je zasut z njimi do točke, ko neha gledati film in začne – v nekem slabem smislu – videti film, tj. videti režiserja, pisca, igralce v njihovem naporu proizvajanja sporočil. Način, kako film svoja neizvirna sporočila pošilja v gledalca z neštetimi redundantnostmi in prevelikimi odmerki filmskega jezika, tako na trenutke povzroča skorajda nelagodje prevelike intenzivnosti podobe, občutje, ne brez sorodnosti s tistim, ki ga vzbuja kak *body horror*. To velja predvsem za prvi del filma, ko spremljamo Gertrudino

mladostno teheransko romanco s tajnikom ambasade (James Franco): narativna vsebina »zaljubita se« je razvlečena v polurno serijo prizorov, v katerih je izkoriščen ves arzenal motivov orientalsko navdahnjene romantike.

Izkaže se, da je ta izhodiščna romanca še najbolj dramatičen del filma (konča se, ko se po očetovem nestrinjanju Gertrude vrne v Anglijo in med njenim omahovanjem nesrečni tajnik stori samomor). Preostanek, Gertrudina potovanja po Arabskem polotoku, večinoma sestavljajo širokokotni puščavski pejzaži s kameljo karavano, med katere so natreseni zmerno antagonistični sestanki z lokalnimi birokrati imperija ter spoštljivi in razsvetljeni dialogi s plemenskimi poglavarji. Konfliktnosti skorajda ni več; ko se pojavi, se razreši znotraj istega prizora. Predvsem pa se nadaljuje trend agresivnega podajanja sporočila, film ves čas poraja občutek, da zaporedje prizorov tam ni zato, da bi proizvedlo neko zgodbo ali idejo, temveč nasprotno, da je zgolj poligon, na katerem se ponavljajoče in nespremenjeno odtiskuje vnaprej pripravljena ideja Gertrude Bell, ki se brez posebne subtilnosti opira na najbolj predvidljiva pozitivna vrednotenja sodobnega zahodnega liberalnega pogleda – ženska, ki se izvije iz omejenosti in vulgarnosti obetajočega se ji življenja v viktorijanski Angliji ter se emancipirano, drzno, z multikulturno odprtostjo in avtentičnostjo poda v neznano, pri čemer se postavlja po robu (moškemu) svetu oblasti in institucionalnih struktur.

Ta nesubtilnost, pretiranost pripovedovanja in uprizarjanja, nas pravzaprav napelje na vprašanje, v kakšnem modusu resnosti je treba razumeti film. Ali bi morali v njem videti ekvivalent herzogovske glasovne naracije v filmski govorici, v kateri sta presunljiva resnost in humorna distanca precej blizu skupaj? Se film iskreno poistoveti z Gertrudino perspektivo – ton filma namreč bistveno določa dejstvo, da precej besedila sestavlja naracija Gertrudinih dejanskih pisem – ali pa lahko zaslutimo njeno ironizacijo? Če bi držalo slednje, bi si za to želeli kak očitnejši namig, toda v resnici vprašanje zavestnega namena ni tako pomembno. Film namreč v vsakem primeru tako kričeče hoče nekaj reči – v Gertrude upodobiti popolno neodvisnost, skoraj protisistemsko emancipiranost –, da se določene razpoke v tej podobi, namerno ali ne, prikažejo že znotraj filma samega; ta nam, ob minimalnem razmisleku, pokaže nekaj drugega od tistega, kar tako očitno poskuša izreči.

Ko denimo sprva antagonističen kolonialni uradnik ugotovi, da bi Gertrude vendarle lahko služila imperiju kot obveščevalka, ta nespodobno povabilo ponosno zavrne (»ne delam za nikogar«), toda le nekaj prizorov kasneje jo brez posebnega pojasnila gledamo, ko počne ravno to. Ne glede na to, kako Gertrude vidi samo sebe, je popolnoma jasno, da za puščavske plemenske poglavarje, ki jih srečuje, ne more ne predstavljati predvsem agentke potencialnega mogočnega vojaškega zaveznika (na neki točki je to eksplicitno: »Dobro, da niste Nemka«); vsa gostoljubnost in odprtost, na kateri naleti, sta neločljivi od realpolitičnih razmislekov. Dejstvo je, da se mora film prav truditi, da bi iz Gertrudinih potovanj ustvaril kakšno zares konfliktno situacijo, in ta odsotnost

drame, gladkost dogajanja, nam lahko nemara nekaj pove o zgodovinskem strukturnem mestu, ki ga je Gertrude Bell zasedala: prej kot s posameznico v spopadu s svetom se zdi, da imamo opraviti z osebo, s katero se svet vedno znova strinja, ki torej poleg kamel jezdi tudi val zgodovinske geopolitične konjunkturo.

Proti koncu filma vendarle naletimo na prizor, v katerem se morda kot edinem pokaže vrzel v gladkosti nalaganja podob, kjer kič in kliše nastopita znotraj filma samega – in ni naključje, da gre za prizor snemanja, prizor fotografranja kolonialnih uradnikov pred piramidami, kjer je naposled očitno, da se tu upodablja oblast. Gertrude nekje ob strani Lawrenceu kot sorodni svobodni duši izrazi zgroženost nad plehkostjo in potvorjenostjo situacije, kar Lawrence odpravi z ne pretirano zaskrbljenim »seveda« in gre pozirat z dvema britanskima levoma v naročju. Prisoten je tudi Churchill, ki pa ne deli te vznesenosti; na Lawrenceov vzklik – »Gledate 4000 let človeške zgodovine!« – namrgodeno odvrne: »Utihihi Lawrence. To je rekel že Napoleon.« Skratka: naposled prizor, poln eksplicitne behavosti, kot da bi situacija, ko se kamera pojavi znotraj filma, v trenutku znotraj njega proizvedla isti *cringe* občutek, ki ga film že ves čas gledanja poraja gledalcem. Le da v resnici ni tako jasno, kdo od udeležencev je tu naivnej: imamo Lawrenceovo neposredno identifikacijo, stopitev s podobo imperija, Churchillovo naveličano instrumentalno zavest o politični reprezentančnosti podobe ter Gertrudino disidentstvo – toda ali ni tu najbolj naivno prav slednje, tj. pretvarjanje, da je ves čas počela kaj drugega, kot sodelovala prav v tem spektaklu oblasti?

Ta samozaslepitev je ključna. V resnici je namreč premalo reči, da so bili ljudje kot Gertrude Bell ali Lawrence Arabski samosvoji, avtonomni posamezniki, ki pa jih je imperij nato kooptiral, izkoristil kot orodje svojega širjenja po svetu. Oni sami so bili ta gon imperija po ekspanziji. Njihova naveličnost nad običajnim življenjem v metropoli je bila naveličnost imperija samega, dolgčas, prenasíčenost z lastnimi podobami, in njegovo uspevanje in rast sta bila (vsaj med drugim) odvisna od tega, da je uspeval nekaj časa to prenasíčenost »produktivno« izvažati. Tu je treba posebej izpostaviti, kako so imperialne strukture bistveno zvezane z dozdevno najintimnejšim, čustvenim življenjem. Ne le da mora Gertrude na Orient, da se lahko zalubi, imperij ponuja tudi rešitev zagatnih situacij: druga Gertrudina nesrečna ljubezen, poročni oficir, razpet med njo in ženo, izbere tretjo možnost, Gallipoli.

V tem smislu lahko iz filma vendarle potegnemo zanimiv uvid o vzajemni prepletenosti podobe in imperija. Razlog, da nam podobe filma delujejo tako znano, je konec koncev dejstvo, da so vzpostavljale del nekega stabilnega in kontinuiranega režima oblasti, preko katerega so se uspele sčasoma namnožiti v kolektivni spomin in se stabilizirati v kliše. Hkrati pa je bil prav poskus izviti se iz primeža klišeja tisto, kar je sploh poganjalo Gertrude in ostalo avantgardo imperialnih širitev. Ko se film odloči prikazati Gertrudino prvoosebno perspektivo, se nameni prikazati nekaj nemogočega, postaviti se v svet, ko tega preoblija podob še ni bilo, ko je za evropski



pogled obstajal samo Orient, davno preden je bil obremenjen s kritično refleksijo orientalizma.

Slediti je mogoče tudi logiki, ki je vodila ustvarjalce filma, da so se naposled ujeli v to past. Da bi lahko film povedal herojsko zgodbo Gertrude Bell, jo mora karseda ograditi od manj prijetnih tem splošnih zgodovinskih posledic njenega delovanja. To je med drugim strateški smoter postavitve uvodnega prizora filma (časovno dislociranega glede na potek), britanskega posveta o ureditvi Bližnjega vzhoda po propadu Otomanskega cesarstva, v katerem film tudi najjasneje namigne na posledice tega dogajanja v sedanosti. Gertrude je v tem prizoru odsotna in z njim uvedena v film kot ženska, distancirana od moških poslov razdeljevanja sveta, toda zanje še vedno potrebna. Čisto na koncu se zgodba sicer dotakne njenega poznejšega dela, ko le prevzame funkcijo kolonialne uradnice, ki bdi nad tranzicijo in postane »postavljavka kraljev« – kar je pač področje neizogibnega mazanja rok, kjer

se nakazujejo dvomi in napetosti in kjer bi se nemara celo dalo najti kaj zapletu podobnega, če bi film temu obdobju namenil kaj več kot dva kratka prizora. Na koncu je težava filma v tem, da je bila Gertrude Bell dejansko uspešna posrednica, uspela s svojim principom prepuščanja oblasti lokalnim igralcem, a to je še vedno le način ohranjanja kolonialne oblasti in vpliva, zato ni nenavadno, da je zaustavljanje filma ob podrobnostih in dolgoročnih posledicah tega zmagoslavja omejeno. Skratka, filmu lahko priznamo vsaj to (če bi se res morali potruditi stesati kompliment zanj), da ne skriva svojih zakrivanj in izogibanj, temveč jih podčrta. Ker si ne drzne odpreti težjih vprašanj posledic evropskega vmešavanja v Bližnji vzhod, mu preostane le še afirmacija osebne perspektive Gertrude Bell, s čimer izvrstno prikaže, kako naivna in kičasta stvar je avtentična izkušnja zgodovinskega igralca, ko je ločena od dejanske zgodovinske učinkovitosti.



Knjiga o džungli (2016)

kolonializem na filmu
Nikolai Jeffs

Knjiga o džungli: animirana potvorba ZDA in podreditvev Drugega

Družba The Walt Disney Company (na kratko Disney) ima za sabo dolgo zgodovino selektivnega in politično motiviranega prikazovanja bodisi (nekoč) obstoječih družbenih realnosti bodisi osmišljenja novih svetov. Ti prikazi lahko ponekod zaidejo tudi v propagando izrecnih seksističnih, heteronormativnih, rasističnih in drugih problematičnih vsebin.

V prvi Disneyjevi različici **Knjige o džungli** (The Jungle Book, 1967, Wolfgang Reitherman) na ozadju afroameriške godbe *scata* in *jazza* poglavar opic Kralj Louie v afroameriški pogovorni angleščini prepeva dečku Mavgliju, kako bi bil rad tak kot on, kako bi rad počel stvari, ki jih Mavgli lahko počne. Prizor privzame afroameriško hrepenenje po svobodi in enakopravnosti, toda prikaže ga povsem sprevrženo in ga celo negira.

V trenutku, ko so opice prikazane kot alegorične figure Afroameričanov, imamo namreč opraviti z nedvoumno

reprodukcijo biološkega rasizma: kakor opice nikakor niso ljudje, tako tudi Afroameričani nikoli ne morejo biti enakopravni belim Američanom. Gre za dve povsem različni skupini, od katerih naj bi bila ena (afroameriška, opice) na razvojno nižji stopnji kot druga (evroameriška, ljudje). Ime glavnega izvajalca pesmi Kralja Louija je še posebej žaljiva referenca, saj je ob njej težko ne pomisliti na afroameriškega velikana *jazza* in enega izmed pionirjev *scata* Louisa Armstronga. Zelo pomenljivo je tudi, da Mavgli na koncu opice zapusti, z njimi ne more skleniti zavezništva, kaj šele prijateljstva.

Nikakor ne gre za nedolžne spodrsrljaje. Narava animiranega filma je pač taka, da omogoča večjo kreativno in upodobitveno svobodo kot klasični film. Ravno zato so ozke estetsko-ideološke izbire, ki smo jih pravkar opisali, toliko bolj presenetljive. Ali pa tudi ne. Kajti pri milijonskih investicijah, ki spremljajo vsak Disneyjev film posebej ter hollywoodsko produkcijo nasploh, nobena, tudi najmanjša podrobnost, ne

more biti prepuščena naključju. Vse je dvakrat premišljeno, podvrženo nenehnim predelavam, vse dokler končni izdelek ni domnevno povsem dovršen in ustreza primarni nalogi povrnitve finančnega vložka in maksimizacije dobička.

Glede tega ni nobene skrivnosti ali prikrivanja. Leta 1981 je takratni direktor Disneyja, Micheal Eisner, v interni okrožnici zelo iskreno in povsem neposredno razložil, kaj je poslanstvo Disneyja, pa tudi kaj je resnična motivacija vsake kapitalistične korporacije ali podjetja, ne glede na to, kaj dejansko proizvaja: »Nobene zaveze nimamo, da bi ustvarjali zgodovino. Nobene zaveze nimamo, da bi delali umetnost. Nobene zaveze, da bi karkoli javno zagovarjali. Naš edini cilj je delati denar.« Tam pa, kjer je edini namen vzgojiti dobre potrošnike, se bodo tudi slednji do soljudi začeli obnašati tako, kot da so ti zgolj potrošna roba.

Res je, da ima vsak posameznik ali posameznica vendarle zmožnost zavrniti podobe, ki imaginarno in materialno reproducirajo izkoriščevalske ter zatiralske odnose, pa naj ti izhajajo iz razrednih, družbeno spolnih, seksualnih, generacijskih in drugih hierarhij. A kljub morebitni zavestni zavrnitvi tovrstnih podob je treba vendarle upoštevati dejstvo, da podobe vplivajo na nezavedno, ga sooblikujejo, in kot take lahko tudi še naprej določajo načine, kako se bomo praktično obnašali v svojem vsakodnevnem življenju.

Psihološke raziskave na področju t. i. implicitnih asociacij so namreč opozorile ravno na možni razkorak med zavestnimi verjetji in tem, kako si predstavljamo sebe in druge na eni strani, ter med našim nezavednim in njegovim vplivom na obnašanja, ki bodo morda povsem nasprotna našim prepričanjem na drugi strani. Izsledki teh raziskav odpirajo novo poglavje glede vprašanja korelacije in kavzalnosti med negativnimi medijskimi podobami in individualnim in družbenim nasiljem, pa naj bo to nasilje simbolne ali dejanske narave; naperjeno navzven ali obrnjeno navznoter, proti lastnemu jazu. Slednje namreč lahko pripelje tudi do ponotranjenja občutka lastne manjvrednosti.

V petdesetih letih dvajsetega stoletja je psiholog Kenneth Clark opravil test praktičnega izkazovanja učinkov rasizma in občutkov manjvrednosti, ki iz njega izhajajo. Preizkus je zastavil tako, da je afroameriškim otrokom ponudil na izbiro dve punčki. Ena je bila bela, druga je bila črna. Velika večina otrok si je kot igračo izbrala črno punčko. Leta 2005 je za svoj kratek dokumentarni film *A Girl Like Me* Kiri Davis preizkus ponovila. Skupino afroameriških otrok je vprašala, katero punčko imajo raje, s katero punčko bi se igrali. Od 21 otrok se jih je 15 odločilo za belo punčko. Čeprav so se zavedali, da jim je črna punčka bolj podobna kot bela, so črno punčko vseeno imeli za »slabo«, belo pa za »dobro«. Tudi to so posledice učinkov kulturne industrije, ki med drugim temelji na utrjevanju rasne dominacije.

Glede na zapisano se tudi ob novi različici *Knjige o džungli* (*The Jungle Book*, 2016, Jon Favreau) nujno poraja nekaj vprašanj: Odkod izhaja želja po novi različici *Knjige o džungli*, in zakaj je ravno takšna, kakršna je na podlagi scenarija Justina Marksa ustvaril režiser Jon Favreau? Zakaj danes narediti film, katerega izhodišče je istoimenska knjiga Rudyarda Kiplinga, brezkompromisnega apologeta kolonializma, ki je Indijo ljubil

le toliko, kolikor je bila podrejena Britaniji, imperializem pa opravičeval s tem, da gre za »breme belega človeka«, da gre torej za nehvaležno zgodovinsko in kulturno poslanstvo, ki ga mora belec (predvsem Britanec) pač nujno opraviti?

Možnih je nekaj dopolnjujočih se odgovorov. *Knjiga o džungli* iz leta 1967 je bila velika finančna uspešnica, prinesla je skoraj 142 milijonov dolarjev dobička. A tehnološki, družbeni in politični razvoj je od takrat šel dalje. Film je v marsičem zastarel, neprilagojen kognitivnim in drugim pričakovanjem sodobnega mladega občinstva. *Knjiga o džungli* je bila torej potrebna formalne, a tudi ideološke preнове. Ne nazadnje je Disneyjeva zgodovina rasističnega, seksističnega in drugače problematičnega prikazovanja sveta dobro popisana. Bibliografija študijskega materiala, ki spremlja do Disneyja zelo kritičen izobraževalni dokumentarec *Mickey Mouse monopoly* (2001) – na podlagi scenarija Chyng Feng Sun ga je posnel Miguel Picker – šteje 28 različnih virov, od tega je najmanj 11 takih, ki se izrecno ukvarjajo z negativnimi in škodljivimi vidiki delovanja družbe Disney in njenih medijskih vsebin. Težko si je predstavljati, da nekdo, ki dela za Disney, ne bi bil vsaj malo seznanjen s katero izmed teh kritik.

Skratka, svet leta 2016 naj bi bil vendarle drugačen, kot je bil leta 1967. Nič čudnega torej, da je sodobna različica *Knjige o džungli* odpravila izrecni biološki rasizem svoje predhodnice. Poleg tega je film naklonjen raznovrstnim migracijam med kulturo in naravo na eni strani in med različnimi kulturami na drugi strani. Leta 1967 se je Mavgli moral vrniti v človeško vas. Vsak naj gre k svojim in naj tam tudi ostane, tako se zdi, govori zaključek filma. Leta 2016 je sporočilo nasprotno: Mavgli ostane med živalmi. Prehod med kulturami ni ne nenavaden ne nezaželen. Dom si je mogoče svobodno iskati in izbirati, nihče nima nujno samo enega doma in nihče ni dokončno določen s svojim domnevno izvirnim domom ali ljudstvom. Tudi prikaz individualne in družbene vloge žensk je bolj raznovrsten. Ženske so sicer lahko deviantne in demonične ljudožerke, kakršna je pitonka Kaa (Scarlett Johansson), toda ko je ubit volk Akela (Giancarlo Esposito), je volkulja Rakša (Lupita Nyong'o), ki je bila Mavglijeva krušna mati, tista, ki prevzame vodstvo volčjega tropa. Na tej točki film torej izkazuje določeno progresivno smer, saj posredno zagovarja enakopravnost žensk in moških.

Ne le da *Knjiga o džungli* (2016) revidira ideološke osnove svoje istoimenske predhodnice, mestoma razširja tudi njene utopične elemente. Obema filmoma je skupno, da izpolnjujeta otroško in mladinsko potrebo po pripoznanju lastne subjektivnosti in suverenosti. Svet, v katerega središče je postavljen otrok Mavgli, potrjuje njegovo subjektivnost: Mavgli ni zgolj pasivni objekt želja s strani odraslih. In ker se giblje večinoma med odraslimi živalmi, oba filma pritrjujeta tudi pozitivnemu načelu medgeneracijskega dialoga enakovrednih. Pri tem gre nova verzija še nekoliko dlje. Sporočilo, ki ga posreduje otrokom in mladini (zlasti v ZDA), je pozitivno in sloni na multikulturni, hibridni in fluidni naravi samih ZDA. Indijski otrok Mavgli (Neel Sethi) ima standarden severnoameriški naglas. Tudi ostale etnične in rasne identitete posameznih igralcev in igralk ne sovpadajo z ostro ločnico med dobrim in zlim, ki jo film sicer vzpostavlja: med igralci in igralkami so tako na strani dobrega



Knjiga o džungli (1967)

kakor na strani zla hkrati pripadniki in pripadnice različnih manjšin in večin. Še več, film otrokom, ki se bodo poistovetili z Mavglijem, celo sugerira, naj ne bodo tako individualistično in narcistično nastrojeni, kakor nekatere raziskave potrjujejo, da so, in sicer čedalje bolj. A to sporočilo bi lahko bilo razumljeno tudi širše: ne samo posamezniki in posameznice, temveč tudi ZDA in vsa globalna družba si morajo prizadevati preseči individualizem, ki predstavlja temelj kapitalizma. Kot opozarja volčji zakon džungle, ki ga posvoji tudi Mavgli: moč volka je v tropu, in moč tropa je v posameznem volku. Temelj zdrave in uspešne družbe tiči v sodelovanju in soodvisnosti, ne v stalnem medsebojnem tekmovanju vseh proti vsem.

Mavgli se odloči za džunglo in ne za človeško vas. *Knjiga o džungli* (2016) torej govori o možnosti takšnega sveta, v katerem človek in narava nista ločena in nista v sovražnem odnosu. Narava naj ne bo onkraj človeka, nekaj, v kar človek posega zgolj od zunaj, da bi zadovoljil svoje potrebe. V času, ko netrajnostni razvoj ogroža samo naravo, podnebno segrevanje pa ves svet, vključno s človeštvom samim, je prijateljstvo, ki ga Mavgli najde med živalmi, morda tudi izraz želje po globalni ekološki zavesti, ki bo presegla zgolj sedanjí instrumentalni odnos človeštva do narave.

Toda džungla ni samo metonimija narave in alegorija sodobne družbe v ZDA, lahko jo beremo tudi kot alegorijo celotnega globalnega prizorišča, v katero s svojo zunanjo politiko in vojsko vstopajo ZDA. Mavgli je namreč edini človek v džungli. Po definiciji je tudi edinstven. S tem posredno udejanja in potrjuje ideologijo »ameriške izjemnosti«. Ta izhaja iz predpostavk, da so, v nasprotju s prebivalstvi, družbami in državami stare Evrope, ZDA mlada in nova tvorba, ki je inavgurirala politični praksi demokracije in republikanstva. Zaradi tega ZDA niso le superierne *vis-à-vis* preostalemu svetu, temveč imajo posebno, tj. vodilno vlogo v svetu. In to prepričanje, kakor v svoji knjigi *Resnična moč: hollywoodska kinematografija in ameriška nadvlada* (2010) opozarja Matthew Alford, vodi do verjetja, da je ameriška zunanja politika pravzaprav »dobra«, glede tega vlada konsenz celo med demokraskimi in republikanskimi političnimi elitami. Ta

konsenz tvori najširši ideološki okvir, iz katerega izhajajo filmi, ki tako ali drugače upodabljajo vlogo ZDA na tujem.

Lahko bi rekli, da s tem, ko Mavgli ostane v džungli med živalmi, med svojimi prijatelji, film simbolno razreši travmo vietnamske vojne (1955–1975), v kateri so bile ZDA poražene, pred sovražniki so se morale umakniti dobesedno iz džungle in se vrniti nazaj domov. A hkrati se zdi, da film tudi legitimira vlogo ZDA kot svetovnega policaja (vlogo, kakršno so ZDA prevzele na primer z intervencijami v Srbiji – 1999, Afganistanu – 2001 in Iraku – 2003). Vse to je razvidno tudi iz dejstva, da je Mavgli edini, ki se zoperstavi tigru Šir Kanu (Idris Elba). Ostale živali džungle tega niso zmožne (tako kot naj preostale države sveta ne bi bile zmožne urediti svojih mednarodnih zadev brez vodstva ZDA). In res, Mavglijeva prednost pred živalmi naj bi bila tudi domnevna prednost ZDA pred ostalim svetom. Mavgli ima privilegiran dostop do določene vednosti, poseduje pa tudi odločilno tehnološko superiornost: nauči se ravnati z ognjem.

Šir Kan ubija iz veselja do ubijanja in želje po moči. Šir Kan fanatično preganja Mavglija, tujca v džungli, kjer je on vladar in je vse podrejeno temu, da ga ubije. Šir Kan torej nastopa kot figura, ki jo domnevno motivira podobno iracionalno sovraštvo, kakršno motivira terorista tretjega sveta in njegovega odnosa do Američanov. Edina stvar, ki se je Šir Kan boji, je ogenj. Ogenj je tudi tisto, česar si želijo opice s Kraljem Louijem (Christopher Walken) na čelu, kajti to bi mu dalo moč, da zavlada džungli. Ogenj bi lahko razumeli kot metaforo napredne in ekskluzivne vojaške tehnologije, vključno z nuklearnim orožjem, opice pa kot prisposodo kriminalnih mafijskih množic širom sveta, ki vdano ter brez zmožnosti refleksije sledijo despotskemu šefu združbe. Mavgli opice nepreklicno zapusti, z njimi ne more biti zaveznik, kaj šele prijateljstva.

Zaključek *Knjige o džungli* predstavlja udejanjenje idealov vladajoče ideologije ZDA. Šir Kan je mrtev. Z opicami – kriminalno frakcijo lumpenproletariata – je opravljeno. Namesto dejstva razrednega boja znotraj nacionalne ekonomije *Knjiga o džungli* ponudi reformistično vizijo prijateljstva, zaveznikstva torej, ki nastopi med Mavglijem, visokimi in srednjimi sloji (panter Bagira – Ben Kingsley), delavstvom (volkovi) in bohemskim lumpenproletariatom (medved Balu, ki ga sinhronizira Bill Murray). Če sledimo temu razumevanju filma, potem se razkrije tudi, zakaj film ne zagovarja ideologije »ameriškega izolacionizma« (ideje, da se morajo ZDA posvetiti predvsem samim sebi, ne pa reševanju mednarodnih sporov). V prizmi svetovnega sistema zgoraj omenjene razredne pozicije ostajajo iste, ključno podrobnost pa predstavljajo sloni. Mavgli sicer ve, kako nastaviti zadeve, da bo voda pogasila ogenj, ki ogroža vso džunglo, nima pa niti približno dovolj moči, da bi to naredil. To naredijo sloni. ZDA imajo prednost na področju znanosti in tehnologije, nimajo pa tistega, kar jim ravno džungla ponuja, kar jim ponujajo množice globalnega juga: skorajda neizmeren vir poceni delovne sile.



Trk

kino ekran

Marko Bauer

Trg. Nekaj pripomb o akcelerationizmu na primeru ciné-romana Trk

»Ta rekombinacija indiferentnih teles (človeško telo, bakterija, živalski in tehnični stroj) razširi difuzijo nepredvidljivih mutacij seksa in reprodukcije. Bioinformatični kapitalizem brez prekinitve izbira variabilne mutacije informacije.«

Luciana Parisi, *Abstraktni seks*

Kot odgovor na vprašanje, čemu ciné-roman *Trk* (Crash, 1973/1996, J. G. Ballard / David Cronenberg) obravnavati kot znanstveno fantastiko, menda zadostuje že uvodni stavek Ballardovega eseja-manifesta *Fikcije*

vseh vrst¹ iz leta 1971: »Vse postaja znanstvena fantastika.« S tem sta tako »vse« kot »sci-fi« (ter glagol vmes) iztrgana žanrski določenosti, fiksiranosti, identiteti. Jean Baudrillard *Trk* proglasi za prvi roman dobe simulakra, sodobno ZF, ki to ni več oziroma ji to ni več treba biti. Spekulativnost se poslej lahko dogaja v vsakem žanru in nežanrskem. Poslej, a tudi že zdavnaj prej: Dostojevski

¹ Kolektiv Smetnjak ga je pred kratkim prevedel v slovenščino: www.scribd.com/doc/312894343/J-G-Ballard-Fikcije-vseh-vrst.

je pisal o ljudeh, ki v tistem času še niso obstajali.

Kar se zavesti kaže kot neusahljiva, prehitro spremenljiva in hkrati zamrznjena sedanost, se razteza v vse smeri, tako v preteklost kot prihodnost, kolonizira vse čase, vse možne čase. Rečeno z Ballardom: »/.../ prihodnost /je/ nehala obstajati, ker jo je uničila nenasitna sedanost. Prihodnost smo priključili sedanosti kot zgolj eno izmed pomnoženih alternativ, ki se nam ponujajo.« Brezmejna razpoložljivost kombiniranja in rekombiniranja. Še izumitelj cyberpunka William Gibson

se v času trilogije *Blue Ant* odpove zamišljanju prihodnosti, zato da bi zmozel misliti »kako čudne stvari so zdaj«. Kljub temu ne gre za ambicijo po čim popolnejšem odsevanju. Po Deleuzu&Guattariju singularnost Kafke ni v tem, da bi njegovo pisanje stvarnosti nastavljalo zrcalo, temveč v tem, da je »ura, ki prehiteva«. Ballard bo svoje početje proglasil za »kratkoročne prerokbe. Gledajo naslednjih pet minut.« Časovnost, ki se tudi uprostori ter nanese pet minut odmika, odskoka, clinamena. Infinitezimalna potujitev, alienacija, ki doseže kristalizacijo.

Fredric Jameson ravno v navezavi na Ballarda v *Arheologijah prihodnosti* zatrdi, da si znanstvena fantastika pravzaprav nikdar ni poskušala zamišljati »resnične« družbene prihodnosti, temveč je bila demonstracija tega, da kaj takega ni mogoče. Misliti – po Jamesonovo totalizirati – ni mogoče niti sedanjosti. ZF je zato pripisana neka druga funkcija: transformirati sedanjost v določeno, že odločeno preteklost nečesa, kar šele mora priti, s čimer ta nemisljivi, neobvladljivi, neodpravljeni, neukinljivi zdaj postane zgolj postaja, postanek naproti neslutljivemu in neizogibnemu jutri. Morda je tu Jameson še prenavazan na kronos in si obeta prihodnosti, ki bi sledila sedanjosti. Gre tudi drugače: prihodnost kot tisto, kar vdira v sedanjost. Oži obroč okoli, pronica, inficira.

Je *Trk* vmes postal anahronizem (če gre predpostaviti, da je s tem karkoli narobe)? V primeru avtov imamo opraviti s termodinamiko (motorjem na notranje izgorevanje), v primeru njih trkov z nekakšnimi fukajočimi transformerji. Jameson pravi, da se roman *Vineland* Thomasa Pynchona vrne v petdeseta leta in nakupovalno središče, da bi zmozel evocirati računalniško omrežje, na sledi trditve Louisa Aragona v *Le Paysan de Paris*, da lahko sodobnost najustrezneje kažemo le prek tistega, kar je pravkar šlo iz mode. Benjaminov projekt *Pasaže* vodi isto načelo. Za *Trk* je mogoče reči, da premore avte, a tudi avtocesto, ki nanese stike, konekcije, kolizije človeške in umetne inteligence, afektivnega in mehaniziranega razuma. »Kakšne rane bi ustvarile spolne možnosti nevidnih tehnologij termonuklearnih reakcijskih

komor, belo oploščenih nadzornih prostorov, skrivnostnih scenarijev računalniških vezij?« Ne gre toliko za avtoerotiko kot analogno in digitalno avtocesto, paradigmatični primerki dispozitiva družbe nadzora. *Trkov* nori znanstvenik Vaughn je televizijski znanstvenik, katerega ekspertiza je ravno uporaba računalniških tehnik za nadzor vseh mednarodnih prometnih sistemov, nadzor, ki topično spreminja v atopično.

MRK. Na *Trku* je vsekakor nekaj izrazito spenglerjevskega ali wagnerjanskega, v čemer Jameson mora videti nič drugega kot ideološki mit entropije. Zaton neke družbene skupine, običajno vladajoče, vselejšnje aristokracije, kolikor tudi buržoazija sčasoma postane aristokratska. V obdelavi te teme so najsilovitejši ravno tisti, ki pripadajo tej in takšni skupini, naj gre za markiza de Sada, Louisa-Ferdinanda Celina, Luchina Viscontija, Michelangela Antonionija itn. Mrk (L'Éclisse, 1962) slednjega se spoprime s krizo meščanskega para in pospeški tokov borznega špekuliranja. Mrk *Trka* je uvodoma zlitina crka in drka: »/.../ ob televizijskih novicah o vojnah in študentskih uporih, o naravnih nesrečah in policijskem nasilju, ki sva jih nehote gledala na barvnem televizorju v spalnici, /.../ sva masturbirala drug drugega. To nasilje, ki sva ga okušala iz takih razdalj, se je intimno povezovalo z najinimi spolnimi akti.« Če bi se temu reklo dekadencia², bi zvenelo nekam puritansko³. Ballard

2 Dekadenco običajno razumemo kot človeški, družbeni produkt, kar bržkone je, a jo premalo povezujemo z nečloveškim. Guattari omeni eksperiment s hobotnico, ki so jo iz akvarija z usrano morskno vodo, v kateri je pokala od zdravja, tako rekoč plesala, premestili v akvarij s t. i. neokrnjeno morskno vodo. Mehkužnost se je že po nekaj sekundah zvila vase, zakrknila, potonila na dno in crknila. Težko si je zamisliti boljše zavrnitev puritanizma, fetišiziranja čistosti in nespremenljivosti narave.

3 Koliko je sploh še mogoče govoriti o transgresiji, kolikor za kapitalizem drži, da mu ni nič sveto – razen morda profita? Transgresija menda producira le še *square*, ki tudi po smrti Bretona zmorejo biti škandalizirani. Ted »war porn CNN« Turner je na vsak način skušal preprečiti predvajanje *Trka*, saj ga je distribuiralo hčerinsko podjetje Time Warnerja, katerega podpredsednik je tedaj bil.

zavrne, da bi se kadarkoli zanimal za dekadenco, a ga privlačijo prazni bazeni in zapuščeni hoteli, ki jih dojemajo kot puščave oziroma ničelne psihične postaje. Ob koncu Antonionijevega *Mrka* se spogledamo ravno s takšno ničelnostjo v rimski suburbii, praznoto in zapuščenostjo (oziroma zavrženostjo, če detektiramo krščanarski koren), ki priča o raztopitvi razmerja. Ta kraj oziroma nekraj ne bo več nikdar točka ljubezenskega snidenja, zdaj se niti več ne ve, kaj je. Lahko bi bil prizorišče umora ali nezgode, vendar je še to zgolj prazna objluba. Prizor (išče), ki je vrh in mrk (ne le filmskega) modernizma, ki od tu ne more več naprej in vendarle mora nekam. Modernizem postane znanstvena fantastika, v katerem je Zemlja, kot pravi Ballard, »edini resnično alienski planet«. To ni le zaključek nekega razmerja, to je sestop humanizma, antropocentrizma, antropomorfizma.

TRG. *Verkehr* v nemščini pomeni promet, a tudi občevanje (vključno s spolnim). V slovenščini promet pomeni spravljane oseb/blaga z enega kraja na drugega oziroma gospodarsko dejavnost, ki se s tem ukvarja. Promet je s tem povezano spreminjanje vrednosti blaga/storitev v denar in obratno. Znajdemo se torej na trgu – trk že tako zveni kot trg –, soočeni z znamenitim citatom iz *Antiojdipa*⁴ Deleuza&Guattarija, ki vpelje pojem akceleracije oziroma akceleracionizma: »Toda katera je revolucionarna pot? Ali sploh obstaja? Se umakniti s svetovnega trga, kot Samir Amin svetuje državam tretjega sveta, v nenavadnem preobratu fašistične ekonomske rešitve? Ali bi lahko šlo v nasprotno smer? Iti še dlje, to je, v gibanje trga, dekodiranje in deteritorializacije? Kajti tokovi so – iz perspektive teorije in prakse močno shizofrenega značaja – morda še premalo deteritorializirani, premalo dekodirani. Ne se umakniti iz procesa, temveč iti dlje, pospešiti proces, kot je postavil Nietzsche: resnica v tej zadevi je, da nismo videli še ničesar.«

4 Poleg Tisoč platojev del Kapitalizma in shizofrenije, knjige-časovnega stroja, ki se bere kot nekaj, kar bi pisal ne Marxov Kapital, temveč kapital sam.

Današnje-prihodnje žarišče te akceleracije je Šanghaj⁵. Ballard je v njem rojen, ko tam, kot pravi, še vlada ameriški način življenja. Med vojno se znajde v koncentracijskem taborišču, tem nekraju, v katerem se briše zgodovina, tudi v nadaljevanju, zanikanju šoe. Po vojni se odseli v Britanijo, po vmesnem pilotskem urjenju v Kanadi povečini živi v londonski suburbii. Nick Land, kurir, zloglasnik akceleracionizma, jo ucvre v nasprotno smer, iz Britanije (warwiške univerze oziroma akademске kariere) v Šanghaj, ta »časovni stroj«, točneje, družbeni stroj, ki producira/ proizvaja čas in razblinja entropijo oziroma omogoča najoptimalnejše prestrezanje signalov iz prihodnosti, ki à la **Terminator** (1984, James Cameron) v sedanost vdira kot alienska inteligenca, spričo katere človeštvo postaja obsoletno. Odtujevanje oziroma še bolj alienacija ali kar postajanje-alien. Alienskost, ki jo menda priključimo vsakič, ko se spričo nemoči misli ali izčrpanosti življenja zatečemo k diskurzu o »njih«, na način »oni so bili« ali »they control things«.⁶

Ballard se ne ogiba morali. Je moralist posebne vrste, moralist onkraj ali mimo morale. V uvodni/zaključni besedi *Trka* iz 1995 zapiše, da je roman mišljen kot *cautionary tale*. Svarilo, ki je hkrati zapeljevanje. »Sem nekdo, ki stoji ob cesti z napisom Nevarni zavoji pred vami – Upočasnite. Čeravno drži, da se včasih zdi, kot da pravim Nevarni zavoji pred vami – Pospešite.« Morala, ki še razločuje patologijo (v primerjavi s čim?) in hkrati stavi nanjo. »Čutim, da se moramo potopiti v najbolj uničujoč element, nas same,



in plavati. Predvidevam, da je končna destinacija 20. stoletja in največ, na kar lahko upamo glede na okoliščine, to, da udejanjimo moralno in pravično psihopatologijo.« V romanu *Super-Cannes* teče beseda o »prostovoljni in preudarni« psihopatologiji. Psihoza kot poslednje jamstvo stvarnosti v svojevrstnem sekvelu Berkleyjevega subjektivnega idealizma: »Nekoč smo domnevali, da zunanji svet okoli nas predstavlja resničnost, naj bo še tako begajoča in negotova, in da notranji svet naših misli, sanj, upov in ambicij predstavlja kraljestvo domišljije in predstav. Zdi se mi, da sta se tudi ti vlogi zamenjali. Najbolj razsodna in učinkovita metoda obravnavanja sveta okoli nas je, da gre za popolno fikcijo – nasprotno temu imamo v glavah edini košček resničnosti, ki nam je še preostal.« Je trk edino možno srečanje Faradayevih psihoz, je trg edino polje njih možne izmenjave? »Zdi se, da je prihodnost v tekmujočih sistemih psihopatologij.«

Ballard ponavlja besedo izprijen do točke, ko postane povsem nevtralizirana. Izprijen izhaja iz korena besede prid, ki pomeni dobiček, korist, torej profit oziroma, dobesečno, dodatek (pri menjavi blaga). Izprijeno bi bilo torej tisto, kar koristi ali profita ne prinaša, ali tisto, kar iztirja to logiko, kar nalašč prinaša izgubo. Vendar tudi izguba prinaša profit, če staviš nanjo (kot v **Veliki potezi** [The Big Short, 2015, Adam McKay], kjer pride do stave na sam *crash*). Morda gre za nekaj

tretjega: protagonisti *Trka* ustvarjajo profit z zamikom, ustvarjajo trge prihodnosti, s čimer je zavrnjeno tudi izbiranje, kolebanje med umikom/*withdrawalom* in akceleracionizmom. Ballardovi liki se vselej izključijo iz pogona, iz »družbe«, a se hkrati pospešeno in pospeševalsko vklopijo v nekaj, čemur bi lahko rekli prihodnost, nastajanje, porojevanje prihodnosti. Pri tem ni nepomembno, da so po navadi brez otrok.

Po Ballardu družbene odnose čedalje bolj izpodriva posameznikovo razmerje s tehnološko krajino. Od tod njegovo odklanjanje t. i. klasičnega (in tudi modernističnega) družbenega romana ter favoriziranje znanstvene fantastike. Je v razmerah samoizpolnjujoče se prerokbe Margaret Thatcher, »družba ne obstaja«, mogoče govoriti o družbenem brez družbe? Ali gre samo družbo dojemati manj sentimentalno, antropomorfično, manj zgoljčloveško oziroma človeško, prečloveško, jo misliti v manj solidnem in solidarnostnem formatu? Nekraji, kakor jih prek Michela de Certeauja poimenuje Marc Augé, so prizorišče tega novega družbenega. Letališča, nakupovalni centri, avtoceste, kjer si ves čas sam s sabo in v stiku z obvestili, varnostnimi kamerami ter drugimi dispozitivi, kot nasprotje zgodovinskih, antropoloških krajev, skupnosti organskih družbenih vezi. Kraji brez kulture, razumljene v tradicionalnem smislu, ki še ločuje med tehnologijo in kulturo. »Ker ni nobene kulture. Vsa ta odtujenost ... z lahkoto

⁵ Več o tem v tekstu *Templexity* Nicka Landa, ki obdeluje tudi film *Časovna zanka* (Looper, 2012, Rian Johnson) oziroma šanghajsko sekvenco v njem.

⁶ V tem bi bila menda tudi edina preostala razlika med levico in desnico, če še kaže verjeti vanjo. Vsaj v smislu nominalne, *mainstream*, lokalne razdelitve bi se dalo reči, da je levica obsedena z »njih« krivicami in desnica z »njih« zarotami. S tem seveda ni rečeno, da krivic ali zarot ni, temveč le to, da levico še naprej fascinirajo prve in desnico obsedajo druge. Iz te perspektive se akceleracionizem kaže kot (dobro)došli obvod oziroma obvoznica.

bi se navadil nanjo.« Ali z besedami fotografa Helmuta Newtona, ki ima, preden umre v prometni nezgodi, leto razdeljeno na pol(l)etje *gatted communities* Monte Carla in pol(l)etje L. A.-ja: »Ljubim Los Angeles in Hollywood, a nisem ravno nor na San Francisco, ki se pretvarja, da je zelo evropski in kulturn in vse to ... saj veste, jebe se mi za kulturo.«

Za vstop/izstop v anonimnost nekraja, v katerem si osvobojen običajne pogojenosti in določenosti, je treba izkazati svojo identiteto, na neki način dokazati svojo nedolžnost, a tudi likvidnost, le tako je individualna pogodba lahko sklenjena in overjena. V Ballardovem romanu *Super-Cannes* ta nevidna infrastruktura prevzame mesto t. i. tradicionalnih državljskih vršin. Nobenega strahu pred kriminalom več, nobenih težav s parkiranjem, nobene potrebe po razmišljanju o drugih, nobenih sodišč ali mestnih svetov. Moralni red je inkorporiran – tako kot omejitve hitrosti in varnostni sistemi. Predstavniško demokracijo nadomestijo nadzorna kamera in zasebna policija (ter neimenovani algoritmi), ki varujejo novi razred izkoreninjenih profesionalcev, za katere se zdi, da vladajo planetu. Kljub temu je potreben nekakšen nevarnostni ventil: da ne bi pregoreli, jim je predpisan homeopatski odmerek nasilja, obredno se odpravljajo v revne predele Cannesa, kjer se znašajo nad imigranti, prostitutkami, dilerji ... William Gibson bi dejal: »Prihodnost je že tu. A je precej neenakomerno porazdeljena.«

CRK. *Trk* je serija tablojev (ultimativno krščanski format), na katerih se uprizarja nekaj, kar naj bi bila seksualnost. Vse to nizanje klimaksov je antiklimaktično. Fuk je dolgočasen, bi rekel Foucault, enako bi se dalo reči za *Trk* in mučno dolgovezna fukarjenja-trpinčenja pri Sadu. Vendar ta dolgčas ni nezanimiv, je nekakšna strategija. Ballard *Trk* proglaša za prvi film 21. stoletja (takšen ali še precej bolj takšen je **V praznino** Gasparja Noéja), kar je povezano z njegovo ambicijo, da bi bil istoimenski roman prvi pornografski roman, temelječ na tehnologiji, ter da bi bil pornič resnična prihodnost filma. Za kakšno

seksualnost gre v tej pornografskosti? »Paradoksalno, ta najin spolni akt je bil oropan vsake spolnosti.« Nekaj zelo podobnega trdi Foucault, ko v zvezi z S&M govori o ugodju, ki bi bilo osvobojeno seksualnosti in erogenih con, ugodje, ki bi bilo producirano prek nenavadnih, še neodkritih delov telesa ter v neobičajnih situacijah. »Nominalne stične točke spolnega akta« Ballardovim protagonistom ne ponujajo nobenega vznemirjenja več. Od tod nastajanje novih spolnih organov, denimo pod dojko ali pazduho. V Cronenbergovi **Steklini** (Rabid, 1977) izpod pazduhe žrtve (ki jo igra pornoigralka Marilyn Chambers) prometne nezgode + eksperimentalne transplantacije požene neke vrste penis, ki zbada in prenaša zombijevsko obliko spolne bolezni. Ta se epidemično širi kakor viralni afekt zgoraj omenjenih psihopatologij.

Poleg besede iztirjen roman *Trk* do nezvesti ponavlja še eno: kromatičen. Ta se nanaša na krom, Cr, srebrno-belo težko kovino, ter hkrati priključuje kromosom. Na primeru Ballarda omenjajo seksapil anorganskega⁷, a morda *Trk* napotuje v smer seksapila

bakterijskega. Biološki obrat v humanistiki (v katerem so še posebej produktivne ravno »ženske«: Lynn Margulis, Donna Haraway, Luciana Parisi ...) govori o bakterijah kot ključni sestavini človeškega telesa oziroma človeškemu telesu kot asemblažu bakterij. V določeni fazi Zemlje se prek bakterijskega seksa, konjugacije, začne izmenjava, trejdanje DNK. Rezultat so cianobakterije, ki prek fotosinteze začnejo producirati gromozanske količine kisika in z njim geoinženirsko onesnažijo atmosfero in morje, kar nanese kompleksnejše oblike življenja. Kaj zveni bolj akceleracionistično od tega, da fotosintetične bakterije še povečajo izpostavljenost sončni energiji in s tem poškodovanost svoje DNK, zato da bi pospešile genetski inženiring, seksualno trgovanje in avtoservisiranje? Bakterije, vladarke biosfere, ne morejo umreti, lahko so le ubite, a s pojavitvijo večceličnih spolnih bitij ter novega, mejotičnega tipa seksa vznikne tudi »naravna« smrt. »Smrt je prva spolno prenosljiva bolezen.« Bi bilo v enem samem stavku mogoče bolje izkristalizirati celotni Cronenbergov, morda tudi Ballardov opus?



⁷ Izraz je iz Benjaminovih *Pasaž*. Glej Matteo Pasquiniti, *Animal Spirits*.

Izbrane novice iz kinotečnih arhivov po svetu

iz kinotečnih arhivov

Jurij Meden

Albanski projekt

Bržkone največja slepa pega na evropskem filmskem zemljevidu prekriva sicer skromno, pa vendarle obstoječo in odraslo zgodovino albanskega filma. Nedavno mi je albanski filmski zgodovinar po ogledu nacionalnega epskega spektakla **Drugi november** (Nëntori i Dytë, 1982, Viktor Gjika) pojasnil, da je za nevednost (kakršna v identični meri razsaja tako znotraj kot zunaj države) v prvi vrsti odgovorna kar nova albanska kapitalistična oblast. Ta naj bi se namreč tako sramovala svoje totalitarne preteklosti, da nikakor ne razume pozivov albanskega Centralnega nacionalnega filmskega arhiva po vsaj minimalnih sredstvih za ohranjanje nacionalne filmske dediščine, in bi bila še najbolj zadovoljna, če bi Arhiv vse, kar je bilo posneto pred spremembo režima, vrgel proč in hranil samo drobiž zadnjih dvajsetih let. Na pomoč pri reševanju albanske filmske dediščine je zato s

krovnim Albanskim filmskim projektom leta 2012 priskočila široka mednarodna skupnost (od Slovenske kinoteke do Britanskega filmskega inštituta) in v treh letih restavrirala tri albanske celovečerce. Prek sodelovanja z Madžarskim filmskim laboratorijem sta tako v obliki DCP-jev ponovno dostopna že omenjeni *Drugi november* in komedija **Zgodba iz preteklosti** (Përralle Nga e Kaluara, 1987, Dhimiter Anagnosti), v sodelovanju z ameriško Kongresno knjižnico pa je znova postala vidna mladinska partizansko-nogometna drama **Tomka in njegovi tovariši** (Tomka Dhe Shokët e Tij, 1977, Xhanfise Keko), ki je dostopna celo na novi 35-milimetrski filmski kopiji. Albanci so tako, prevedeno v slovenščino, dobili nazaj svoje **Na svoji zemlji, To so gadi in Ne joči, Peter**, vsaj sodeč po ogledu *Drugega novembra* pa gre za kinematografijo, fascinanto tudi onkraj (že kar praviloma vznemirljivega) prepleta umetnosti in ideologije.

Beckett + Keaton = (Ne)Film

Irski literarno-gledališki avantgardist Samuel Beckett (ki bi, mimogrede, letos praznoval 110 let) se je leta 1964 odločil, da po ultimativni (anti)drami proizvede še ultimativni (anti)film. Ne skratka kakršenkoli film, pač pa kar **Film**: »zgodbo« o Objektu, Subjektu in Pogledu, ki ju vzpostavlja in osmišlja. Okrog sebe je zbral impozantno tolpo sodelavcev: producenta Barneyja Rosseta, razvpitega založnika, poslovneža, erotomana in borca za svobodo govora, ki si je v ZDA prvi drznil objaviti *Ljubimca Lady Chatterley* in *Rakovega povratnika*; režiserja Alana Schneiderja, veterana, ki je na oder premierno postavil večino Beckettovih dram; za kamero Borisa Abramoviča Kaufmana, mlajšega brata Dzige Vertova, ki je do takrat že posnel vse ključne mojstrovine Jeana Vigoja in Elie Kazana; pred kamero pa nikogar drugega kot iz naftalina potegnjenega velemoža neme komedije Busterja Keatona! Eksperiment

je več kot uspel, nato utonil v meandrih zgodovine filma, dokler se ni petdeset let kasneje prekaljeni kinotečni arhivist Ross Lipman (specialist za grandiozne marginalije, ki je med drugim obudil od mrtvih in restavriral filme udarnikov, kot so Charles Burnett, Kent Mackenzie, Barbara Loden, John Cassavetes in Shirley Clarke) dokopal do še nikoli videnih in nikoli slišanih grobih posnetkov, posnetkov snemanja, zvočnih zapisov produkcijskih sestankov in kar je še podobnega. Iz te gmote dragocenih arhivskih opomb k *Filmu* je Lipman nato sestavil svoj **Nefilm**, dveurni esej o *Filmu*, ki se bere kot eno najlepših ljubezenskih pisem filmu vseh časov, vmes pa mimogrede restavriral še *Film*.

Dialog med profesorjem in magistrskim študentom, april 2016

profesor (*potrpežljivo*): Ne trdim, da je gledanje filmov na velikem platnu apriorno vrednejša izkušnja ali kaj podobnega. Dejstvo je, da so tej izkušnji šteti dnevi, in da nima v imenu te polpreteklosti nobenega smisla zaničevati novodobnih in prevladujočih oblik gledanja filmov. Pravim samo, da mogoče ne bi bilo tako slabo, če na to enkratno komunalno izkušnjo ne bi povsem pozabili – in si jo občasno celo privoščili, vsaj dokler nam je na voljo.

študent (*nemirno*): Ampak profesor, kaj vendar govorite, kaj nam očitete! Vsaj enkrat, dvakrat, celo trikrat na teden filmov ne gledam na temle (*pomaha s pametnim telefonom*), ampak na velikem platnu, skupaj s prijatelji.

profesor (*se nejeverno namršči*): Ta je pa rahlo lovska, kolega, mar ne? Dvakrat, trikrat na teden sem v kinu za vogalom jaz, pa nobenega od študentov praktično nikoli ne vidim tam.

študent (*presenečeno*): Kino? Kakšen kino? Mi gledamo filme na velikem platnu v moji dnevni sobi, po televiziji.*

*Opomba: Dialog je v izvirniku potekal v angleščini, kjer je izraz za veliko platno (*big screen*) dodatno pripomogel k iskrenemu nesporazumu med terminologijo 20. in 21. stoletja.

Slovenska kinoteka v Bologni!

Ob okrogli dvajseti obletnici vladnega dekreta o ustanovitvi javnega zavoda je Slovenska kinoteka v sodelovanju z Jugoslovansko kinoteko, Zastava filmom, Avstrijskim filmskim muzejem in laboratorijem L'Imagine Ritrovata restavriral štiri svetovno znamenite eksperimentalne kratke filme Karpa Godine – **Gratinirani možgani** (*Pupilije Ferkeverk* (1970), *Zdravi ljudje za razvedrilo* (1971), *O ljubezenskih veščinah ali film s 14.441 sličicami* (1972) in *Manjka mi Sonja Henie* (1972) –, ki so naposled na voljo na bleščečih novih 35-milimetrskih filmskih kopijah, kakršne ustrezajo bleščečemu talentu mladega Karpa Godine. Kinoteki je uspel tudi veliki met – restavrirane kopije bodo letos poleti premierno predstavljene na največjem in zagotovo najbolj prestižnem kinotečnem festivalu *Il Cinema Ritrovato* v italijanski Bologni. Kinoteki čestitamo in upamo, da se čestitkam pridružujejo tudi pristojni za razdeljevanje javnih sredstev, da bo lahko javni zavod nadaljeval s svojimi uspešnimi in mednarodno prepoznavnimi restavratorskimi projekti.

Zgodnji Frederick Wiseman naposled na 35 mm

Frederick Wiseman, po mnenju vrste uglednih predstavnikov kulturne inteligence največji še živeči ameriški režiser, je pri častitljivih oseminšestdesetih in po pol stoletja

neutrudnega ustvarjanja naposled dočakal prenos svojih prvih treh filmov na prestižni 35-milimetrski filmski trak. Dokler ni leta 2009 z dokumentarcem o Pariški operi in baletu uspešno preskočil na digitalno tehnologijo, je Wiseman vseh svojih več kot trideset celovečercov posnel in distribuiral na 16 mm. Washingtonska Kongresna knjižnica se je že pred časom zavedla pomena Wisemanovih del in selektivno shranila nekaj njegovih filmov, šele letos pa poskrbela, da so njegovi ponarodeli trije prvi celovečerci prekopirani na 35 mm in po petdesetih letih naposled dostopni v dostojni obliki. Gre za trdo jedro ameriške veje *cinéma vérité* (čeprav Wiseman plane po pištoli, če ga kdo vrže v ta koš), za naslove **Titicutske norčije** (*Titicut Follies*, 1967), **Gimnazija** (*High School*, 1968) in **Bolnišnica** (*Hospital*, 1970), ob katerih smo marca 2013 v Kinoteki napenjali predvsem ušesa, da smo iz neznosno oguljenih 16-milimetrskih kopij potegnili karkoli približno razumljivega.

Zgodovina filma na filmu, sedemdeset let pred Godardom

Zgodovina filma je štela slabih trideset let, ko sta Otto Nelson, švedski podjetnik in ljubiteljski nastopač v nemih filmih, in Terry Ramsaye, eden prvih filmskih zgodovinarjev, leta 1925 iz stotin napaberkovanih filmskih odlomkov in novo napravljenih mednapisov skupaj sestavila triurni filmski esej **Trideset let filma** (*Thirty Years of Motion Pictures*). Ambiciozna kompilacija, ki po zasnovi in izvedbi spominja na pravi mali nemi prototip slovitih Godardovih **Zgodovin filma** (*Histoire(s) du cinéma*, 1988–98), film širokosrčno razume tako kot umetnost in industrijo, znanost in tehnologijo, ter povzema praktično vse pojavne oblike in rabe medija do leta 1925: od predfilmskih tehnologij in Edisonovih začetkov, prek letalske fotografije in barvnih tehnik, do animiranega filma in razvoja narativnega filma. George Eastman Museum je DCP restavrirane verzije ohranjenih devetih kolutov premierno prikazal lani na Dnevih nemega filma v italijanskem Pordenonu, letos pa bo napravljena tudi nova 35-milimetrska filmska kopija.



Izmenjena učenca

iz kinotečnih arhivov
Maša Peče

Nobuhiko Obayashi, ode nekonformizmu

»Za Nagiso Oshimo in Masahira Shinodo je bil Ozu mojster. Spoštovala sta ga, čeprav sta ga skušala preseči. Toda zame, Takabashija in Jimuro je bil mojster Edison. Filme smo lahko ustvarjali, ker je Edison iznašel filmski medij.«

Nobuhiko Obayashi¹

Če ste se v poznem aprilu – tako kot avtorica pričujočega besedila bolj iz vihravega vzgiba kot po premišljenem načrtu – mudili na videmskem festivalu filmov z Daljnega vzhoda (Far East Film Festival), vas je sredi sodobne bere komercialnih produkcij pričakalo sanjsko presenečenje: mali mož, veliki

avtor, neopevani junak svetovnega filma, Nobuhiko Obayashi in persona. Obayashi, znan zlasti angleško govorečemu Zahodu kot OB (beri 'Obi' kot Wan Kenobi), po vzdevku, ki ga je japonskemu režiserju nekoč med snemanjem reklam za kavo v pločevinkah podelil Kirk Douglas, je ena najbolj varovanih skrivnosti japonske kinematografije in zabavniške industrije, v kateri je zaplodil prenekatero kal in prakso, ki sta na delu še danes. Ko je v zgodnjih 60. letih v filmskem kolektivu Film Independents z Donaldom Richiejem in kompanijo snemal eksperimentalne kratkometražce, še ni obstajalo nič, čemur bi lahko rekli japonska neodvisna filmska scena. Bil je eden njenih očetov. Ko je na povabilo progresivnežev in tehničnih inovativcev iz oglaševalskih vrst začel snemati televizijske reklame (v japonsko oglaševanje je vpeljal trend velikih zahodnih zvezd) in v rimskem

Cinecittà v 70. letih vsako zimo in poletje snemal z Douglasom, Sophio Loren, pa Charlesom Bronsonom, je postal največji japonski režiser reklam. Toda njegove reklame so videti kot filmska avantgarda. V zgodnjih 80. je vpeljal tako imenovani »lolicon«, filme Lolitinega kompleksa s seksualiziranim upodabljanjem mladih deklet, ki na mah pojasnijo vso genezo japonskih filmskih šolark in filmov Siona Sona. Večni obstranec, ki ni nikoli snemal pod okriljem velikih japonskih studiev, je v petdesetletni karieri posnel preko 40 celovečercov. Pri nas nismo zavrteli nobenega. Zato morda ne preseneča, da je Nobuhiko Obayashi, kot zapiše Marc Walkow ob avtorjevi newyorški retrospektivi novembra 2015, »najboljši japonski filmar, za katerega še nikoli niste slišali«.

¹ V intervjuju z Markom Schillingom, objavljenem v: *Beyond Godzilla, Alternative Futures and Fantasies in Japanese Cinema*, Mark Schilling (ur.), Udine: Centro Espressioni Cinematografiche, 2016. Str. 110.

Žanrski pristaši ga kajpak poznamo (in slavimo) kot avtorja nadkultne psihedelične dadaistične najstniške *horror* komedije **Hiša** (Hausu, 1977). Igrani celovečerni prvenec in hkrati že prvi *magnum opus* je bil Obayashijev edini studijski ekskurz. Sredi sedemdesetih, ko je japonska mladež konzumirala izključno ameriške produkte, ga je Toho povabil, naj za studio spiše tisto, kar ekscentrični odpadnik zagotovo napravi z levo roko: filmsko grozljivko, ki bi lahko parirala Spielbergovemu **Žrelu** (Jaws, 1975). *Voilà, Hausu!* Ponoreli poklon Mélièsu, muzikalu in melodrami, ki od Obayashijevih ročno narejenih in namerno naivnih posebnih učinkov poka po šivih in kjer se vam že ob uvodnem balkonskem prizoru zdi, kot bi na tripu, dveh ali treh gledali stapljanje barvne sheme filma **V vrtincu** (Gone with the Wind, 1939) in mizanscene Sirkovega **Vse, kar dovoli nebu** (All That Heaven Allows, 1955). Film, ki so ga navdihnili najstniški strahovi Obayashijeve hčerke Chigumi. Na videz film o hiši, ki požira mlada dekleta. V resnici film o generacijskem prepadu in nevarnosti pozabe vojnih grozot (podoba jedrske eksplozije tam ni po naključju). Leta 1989 je med revolucionarnim vrenjem na Kitajskem, ki je kulminiralo v pokolu na Trgu nebeškega miru, snemal **Pekinsko lubenico** (Peking no Suica, 1989). Ker so mu snemanje prizora na Kitajskem prepovedali, je v film vstavil protestnih 37 sekund beline, med katerimi igralci bodrijo gledalca: »Seveda nismo zares na Kitajskem, ampak pretvarjamo se, da smo.« V triurnem post-Fukušima filmskem eseju **Cvetje na nebu: Zgodba ognjemeta iz Nagaoke** (Kono sora no hana: Nagaoke hanabi monogatari, 2012) so aluzije vojne in daljnosežnih posledic jedrske grožnje glasnejše, toda še vedno gre za film, poln svobodne stilizacije in osebne lirike. Danes, pri 78 letih, Obayashijeva produktivnost ne pojenjuje, politika in poetika njegovih filmov ne kaže nikakršnih znakov senilnosti.

Na videmskem festivalu so poleg *Hiše* pokazali še tri dela iz zgodnjih 80. let, znanstvenofantastične mladinske komedije **Šola na muhi** (Nerawareta Gakuen, 1981), **Izmenjana učenca** (Tenkosei, 1982) in **Popotnica v času**

(Toki o Kakeru Shoji, 1983). Za tiste, ki nismo poznali Obayashijevih prispevkov v tedaj popularen japonski žanr filmov z mladostniškimi idoli, sila presenetljiv filmski trojček, ki svoje politične osti in družbenega angažmaja ne nosi na dlani. Ki je na prvi pogled videti kot kričeče protislovje. Le kako je ta pionir japonske filmske avantgarde in avtor prepoznavno političnih filmov 90. let in novega tisočletja zataval v romantičen, sentimentalni, nostalgichen mladinski sci-fi? In če, nasprotno, ne gre za odvod, kaj potemtakem družji ves njegov opus? Domala vse, če upoštevamo avtorjev osebni, filmski in širši kulturni kontekst.

Obayashi, rojen leta 1938 v pristaniškem mestecu Onomichi v prefekturi Hirošima, pripada zadnji vojni generaciji. Bil je otrok vojne. »Bili pa smo tudi prva generacija, ki je zrasla v povojnem času miru. Japonski film je bil takrat na vrhuncu, toda vsi režiserji, ki sem jih občudoval, Ozu, Kurosawa, John Ford, Howard Hawks in William Wyler, so pripadali vojni generaciji. Le kaj lahko mi prispevamo k filmu, sem se spraševal. Če kaj, potem mora biti to nekaj bistveno drugačnega od vsega, kar so počeli naši predhodniki.«² Neposredna otroška izkušnja vojne je v avtorju ustvarila dve globoko etični zavezi preteklosti, osebno občutenje nekakšnega dvojnega dolga – odgovornost za sam obstoj vojne in neutrudno zavezo filmskemu eksperimentu (v avtorjevem primeru z naracijo, vizualno estetiko in posebnimi učinki), torej tudi eksperimentu znotraj komercialne umetnosti snemanja reklam in popularnega žanra filmov najstniških idolov. Seveda pa žanrski pojmi in s tem pomen in koncept mladinskega filma niso medkulturne univerzalije. Če za nas v grobem pomeni film s povečini mladostniškimi protagonisti, namenjen mladostniški publiki, je bilo upodabljanje mladostnikov v japonskem filmu neločljivo povezano s povojno novovalovsko avantgardo, mladost je bila vir revolucionarne premene.

Obayashijevi mladinski filmi so resda primerki popularnega žanra 80. let, namenjeni širokemu občinstvu in vsi po vrsti posneti po knjižnih uspešnicah. Toda v resnici gre za skrajno osebne,

unikatne in presunljive mojstrovine, za sublimna sporočila pacifizma, ode nekonformizmu ali bolje svarila zoper konformizem kot tisto stanje duha in družbene realnosti, v katerem se legitimirata in krepiata vojno hujskaštvo in imperializem. V filmu **Šola na muhi** mora Yuko ubraniti svojo šolo pred vesoljsko invazijo, ki spreminja njene vrstnike v konformistično maso, godno za vsakršno manipulacijo. **Izmenjana učenca** je na videz lahkotna mladostniška komedija spolov, v kateri si Kazuo in Kazumi med usodnim padcem po stopnicah izmenjata telesi. Toda film, ki se izteče v genialnem in ganljivem slovesu, ko Kazumi, zdaj spet v dekliskem telesu, kliče za avtom, s katerim Kazuo najbrž odhaja za vedno, 'Adijo, jaz! Adijo, jaz!', se izkaže za drzen razmislek o (hierarhični) identiteti spolov in spomenik veri v brezmejno empatijo. Film o časovni popotnici Kazuko pa je tako rekoč utelešenje Obayashijevega temeljnega sporočila o nujnosti spomina na preteklost in neskončnem potencialu mladosti, ki ta spomin poseduje. Med avtorjevim eksperimentalnim, političnim in mladinskim filmom tako ne zeva prepada, pač pa jih veže enostavna enačba: mladost je nekonformizem, nekonformizem je svoboda, svoboda in spomin sta porok miru. V tej luči postane avtorjev opus povsem razumljiv in še toliko bolj fascinanten.



2 Ibid. Str. 109.



Dolina miru

iz kinotečnih arhivov
Lev Predan Kowarski

Filmska dediščina: o restavriranju *Sedmine* in *Doline miru*

Zgodovina filmske umetnosti je zgodovina filmskega traku, ki je bil dolga leta edini nosilec gibljivih slik. Filmski trak je z arhivskega stališča relativno obstojen medij, vendar se premalo zavedamo, da zaradi starosti materialov, nepravilnega hranjenja, naravnega propadanja, predvsem pa zaradi pomanjkanja strokovnosti, vestnosti in finančne podpore za oskrbo in restavriranje filmov preti velika nevarnost, da bomo za vedno izgubili velik del te dragocene dediščine.

Sodobne digitalne tehnologije nam prvič v zgodovini omogočajo, da film (avdiovizualno delo) restavriramo, to

pomeni, da se približamo prvotnemu videzu. Prav tako je mogoče izdelati identične kopije, kar pri filmskem traku ni bilo mogoče. Poleg tega so mehanske poškodbe traku ob vsakem predvajanju poslabšale kakovost filmske kopije. Slaba stran digitalnih zapisov se kaže predvsem v negotovi prihodnosti glede kompatibilnosti tehnologij (za ogled filmskega traku potrebujemo tako rekoč le izvor svetlobe; da bi si ogledali digitalni zapis, pa so potrebne kompleksna strojna in programska oprema ter električna energija), obstojnosti nosilcev (premalo časa je preteklo, da bi katerikoli digitalni nosilec lahko dokazal svojo obstojnost),

občutljivosti za poškodbe (vsaka poškodba povzroči izgubo celotnega filma, pri analognem zapisu se izgubi le poškodovani delec) ter stroškov arhivskega vzdrževanja digitalnih gradiv, ki so nekajkrat višji od pravičnega arhivskega hranjenja filmskega traku. Dobra restavratorska praksa zato zahteva, da se digitalno restavrirani film vrne na filmski trak, s čimer so zagotovljeni dobra obstojnost in relativno nizki stroški vzdrževanja. Kinematografske kopije hranimo na digitalnih nosilcih, pripravljenih za izdelavo distribucijskih kopij v trenutni standardni tehnologiji predvajanja.

Če se za hip osredotočimo na ustvarjalni vidik procesa restavriranja, opazimo dodatno nevarnost, ki se je pojavila z vstopom v digitalni proces: izredno širok spekter možnosti manipuliranja z gradivom, kar pomeni veliko večjo verjetnost, da pride do poseganja v avtorski ali zgodovinski vidik filma (na primer popravljanje napak, ki se jim v takratnem času ni bilo mogoče izogniti, ali »izboljšanje« tehničnih lastnosti slike in zvoka). Da bi se tovrstnim napakam izognili, so ključnega pomena restavratorjeva strokovnost, izkušnje in

etični pristop ter natančno poznavanje zgodovinskih gradiv in procesov obdelave. Prav tako pomembno je, da so za proces na voljo najboljši materiali in dovolj časa, pri čemer denarna sredstva ne smejo biti merilo – zadostovati morajo, da se delo opravi dosledno, kakovostno in brez uporabe bližnjic.

Digitalni restavratorski proces ima za sabo relativno kratko zgodovino, zato v svetu še ni enotnega, standardnega postopka, pač pa so se na podlagi izkušenj, različnih strok in ciljev

izoblikovale raznolike struje, ki zagovarjajo določene prakse v procesu restavriranja. Poleg klasične delitve na komercialno in nekomercialno strujo so tu še različne potrebe in standardi arhivarjev in seveda prakse restavratorskih šol. V Sloveniji smo se restavriranja Klopčičeve **Sedmine** (1969) prvič poskusno lotili z natančno določeno metodologijo dela in interdisciplinarnim sodelovanjem, pri čemer smo se oprli na češki model DRA¹, za katerega se zavzemajo tamkajšnji direktorji fotografije. Za ta model smo se odločili zaradi dobro definiranega poteka dela in visokih tehničnih standardov, ki restavratorju vseeno omogočajo svobodo odločanja o procesih in orodjih, saj so tesno povezani s konkretnim filmom in se lahko močno razlikujejo od projekta do projekta. Dobro je zastavljena tudi interdisciplinarna komponenta, saj model DRA upošteva tako potrebe arhivarjev kot tudi producentov oziroma distributerjev; po tej metodi se hrani restavrirano gradivo z vsemi informacijami, za distribucijo pa se naredi »kino« kopija, ki upošteva tudi nekdanje specifične kinoprojekcije (v prvi vrsti gre za masko, ki je določila razmerja slike). Zagotovo najbolj zanimiva v modelu DRA je uporaba strokovne skupine, ki jo izbere restavrator in jo praviloma sestavljajo: morebitni še živeči avtorji (režiser, direktor fotografije, oblikovalec tona), restavrator(-ji), dva direktorja fotografije, režiser, oblikovalec tona (vsi naj bi bili člani profesionalnega stanovskega združenja). Pri *Sedmini* smo na pobudo Nerine Kocjančič kot predstavnice Slovenskega filmskega centra, ki je projekt tudi financiral, Združenja filmskih snemalcev Slovenije, Društva slovenskih režiserjev in ne nazadnje restavratorjev Iridium filma, v zadnji fazi projekta poskusno sodelovali: vodja restavriranja Bojan Mastilović, restavratorja Janez Ferlan (slika) in Matjaž Zdešar (zvok), režiserja Urša Menart in Miha Hočevar ter direktorji fotografije Jure Černec, Radovan Čok (svetovalec za barvno korekcijo, ki je bil prisoten že na samem začetku projekta), Rado Likon, Simon Tanšek in Lev Predan Kowarski.



1 Več o metodi DRA na tej povezavi:
<http://www.research-dra.com>

Prav pri tem filmu se je sodelovanje strokovnjakov z različnih področij izkazalo za ključno, saj smo naleteli na tri specifične težave, ki so zahtevale natančno raziskovalno in restavratorsko delo ter interdisciplinarni dialog. Prva oteževalna okoliščina se je pojavila ob ogledu kopij, saj ni bilo niti ene projekcijske kopije, ki se ne bi zelo postarala in posledično izgubila dobršnega dela barvnih informacij (barvne kopije zbledijo in v večini primerov postanejo rdečkasto-rožnate). Tu sta se izkazala restavratorja, ki sta v sodelovanju s svetovalcem določila barvno lestvico glede na zgodovinske filmske materiale, način obdelave negativa in pozitivna ter splošne prakse v tistem času.

Drugo težavo so predstavljali nekateri kadri v filmu, ki so bili deloma neostri, na določenih mestih pa so se pojavili tudi podvojeni robovi. Sodelujoči direktorji fotografije smo takoj ugotovili, da je šlo za tehnično oporečen objektiv v času snemanja. Za ostale sodelujoče napaka ni bila razumljiva, saj se njihove stroke ne ukvarjajo neposredno z optiko, zato so nekateri spraševali, ali je te neostrine mogoče popraviti. Napaka je zelo specifična in je tudi v sodobnem času digitalne obdelave praktično nepopravljiva, poleg tega pa bi bil takšen poseg zelo sporen z zgodovinskega in arhivskega stališča, saj je nastala v času snemanja in ne kot posledica staranja ali poškodbe medija. Zato smo se odločili, da napake ne izboljšujemo ali poskušamo popraviti.

Tretja, najtežja, a hkrati najbolj zanimiva lastnost so bile črno-bele sekvence v filmu. Zgodovinsko, zaradi tehnološke specifičnosti materialov in procesov, v barvni pozitiv kopiji filma ni bilo mogoče doseči popolnoma črno-bele slike. Zmeraj je bila prisotna določena obarvanost – tonacija. V procesu restavriranja smo naleteli na težavo, saj iz pordelih in zbledelih kopij ni bilo mogoče z gotovostjo razbrati, kakšna je bila tonacija nekaterih sekvenc. Filmski negativ je bil na teh mestih seveda črno-bel. V upanju na kakršno koli dodatno informacijo smo se odločili za podrobnejši vpogled v gradivo Slovenskega filmskega arhiva, kjer smo odkrili obilo materialov iz časa



snemanja. Med drugim so bila tam tudi režiserjeva in producentova pisma, ki so jasno nakazovala, da so bili nekateri deli namenoma posneti v črno-beli tehniki, kar je bil tudi cilj končne projekcije. Žal nikjer ni bilo zaslediti, kakšna naj bi bila tonacija v kopiji, ki je bila kljub avtorskemu konceptu neizbežna (edina možnost za popolnoma črno-bele dele v barvni kopiji bi bilo fizično lepljenje barvne in črno-bele kopije, kar za distribucijske namene sploh ni mogoče; fizično lepljenje pozitiv kopije so v časih pred digitalno montažo in obdelavo uporabljali v primeru delovnih kopij za montažo ter ogled delovne verzije filma). V strokovni skupini so bila mnenja nekaj časa deljena, saj smo se znašli pred odločitvijo, ali film naredimo v tehniki, ki v takratnem času za distribucijske namene ni bila mogoča, vendar bi s tem sledili režiserjevi viziji, ali naj neznansveno ugibamo, kakšna je bila tonacija, s čimer bi bili glede procesa zgodovinsko natančnejši. Odločili smo se za prvo možnost, saj se nam je ugibanje zdelo za ta proces najbolj škodljivo, pisni viri pa so zelo jasni glede tega, kako je bil film zastavljen in tudi posnet. Težava je bila le pri tehnologiji distribucijskega predvajanja. Odzivi

glavnih igralcev, Radeta Šerbedžije, Snežane Nikšić in Milene Dravić, na premierni projekciji restavriranega filma so potrdili smiselnost naše odločitve; saj so tudi oni povedali, da je film šele v tej obliki zares takšen, kot si ga je zamislil režiser Matjaž Klopčič.

Drugi projekt, ki je bil realiziran v podobni sestavi, vendar še mnogo dosledneje in od vsega začetka s sodelovanjem strokovne skupine, je **Dolina miru** (1956) Franceta Štiglica. V strokovni skupini smo sodelovali: vodja restavriranja Bojan Mastilović, restavratorja Janez Ferlan (slika) in Matjaž Zdešar (zvok), režiserka Urša Menart ter direktorja fotografije Rado Likon in Lev Predan Kowarski (svetovalec za barvno korekcijo).

Tudi ta film ni bil brez posebnosti. Po ogledu vseh dostopnih kopij (v sodelovanju s Slovenskim filmskim centrom, Slovensko kinoteko in Slovenskim filmskim arhivom) smo ugotovili, da obstajata dve zelo različni montažni različici filma. Ker kopije niso imele nobenega opisa, da bi lahko ugotovili in restavrirali končno distribucijsko različico, smo morali

poiskati vse pisne vire, ki so bili na voljo v Slovenskem filmskem arhivu in Slovenski kinoteki. V gradivu Kinoteke iz časa snemanja je Urša Menart odkrila besedila, ki pričajo o tem, da je bil film po projekciji na filmskem festivalu v Pulju leta 1956 še enkrat premontiran. Nekateri deli so bili celo dodatno posneti. V redno jugoslovansko distribucijo in na festival v Cannesu leta 1957 je odpotovala že nova, po pisnih virih sodeč finalna različica filma.

S tehnične plati je bila *Dolina miru* izredno zahtevna, saj je originalni negativ izgubljen, zato je bilo treba digitalizirati dub negativ (negativ dvojnik, ki je narejen za izdelavo velike količine distribucijskih kopij, da se originalni negativ ohrani v dobrem stanju). Nekatere prizore smo vzeli iz intermediatnega pozitiv (posredni material med originalnim negativom in dvojnikom), saj je bil negativ dvojnik preveč uničen. Tudi zvok je bil restavriran s kombiniranjem

obeh omenjenih nosilcev, kar je bila edina možnost, da se ohrani kakovost zvoka, drugi materiali žal niso bili na voljo. Zaradi izboljšanja ter olajšanja tehničnega procesa in vzpostavitve dostojnih delovnih pogojev bi bilo nujno vzpostaviti sodelovanje s TV Slovenija, saj razpolaga z določeno, drugod nedostopno opremo za mehansko čiščenje filmskega traku, ki bi zagotovila še boljšo kakovost (predvsem zvoka) in čas restavriranja (slike).

Kljub temu je bil film sprejet v sekcijo *Cannes Classics* na letošnjem festivalu v Cannesu in na projekcijo 18. maja 2016 sta prišla tudi glavna igralca – takrat otroka – Tugo Štiglic in Eveline Wohlfeiler. Sprejem filma je bil odličen, kar je za vse sodelujoče, predvsem pa za vso slovensko filmsko in arhivsko stroko, dobra popotnica in zagon za nadaljevanje dela.

Sodelovanje med institucijami (SFC, SFA in Kinoteko) je potekalo zadovoljivo,

vendar je tu še veliko prostora za izboljšave, saj smo bili glavno lepilo sodelovanja prav člani strokovne skupine, ki smo se neutrudno zavzemali za določen način dela in doslednost zavoljo kakovosti. Ob vsem tem velja poudariti, da so bili tako finančni kot časovni pogoji za restavriranje omenjenih filmov vse prej kot idealni, kar je, poleg vsesplošnega nerazumevanja pomembnosti filmske zgodovine za našo identiteto, trenutna poglobitna težava pri ohranjanju slovenske filmske dediščine. Zahvaliti se moramo predvsem požrtvovalnemu delu vseh vpletenih, zlasti restavradorjev, ki so kljub oteževalnim okoliščinam uspeli doseči najvišjo raven kakovosti. Takšni pogoji dela pa nikakor ne smejo postati zgled ali merilo. Za neizpodbitno potrditev vrednosti opravljenega dela lahko navedemo dejstvo, da so v Cannesu film *Dolina miru* umestili v letošnji program ter pozitivne odzive tako publike kot – kar je verjetno najbolj merodajno – mednarodne restavratorske stroke.

Integralni in finalni del restavratorskega procesa predstavlja široka distribucija in promocija obnovljenega dela. Projekt restavriranja *Sedmine*, ki je bil zaključen konec leta 2015, je po zelo uspešni premieri z že omenjenimi eminentnimi gosti popolnoma zamrl. Film ni doživel širše distribucije in medijske promocije, niti izdaje na komercialnem nosilcu za končnega uporabnika. Oba omenjena filma (kot tudi drugi, še nerestavrirani) imata bogato zgodovino, ki bi bila zagotovo zelo zanimiva tudi za širšo nestrokovno javnost, če bi se pojavila v obliki spremljajočega dodatnega gradiva. Filmski del mnogih nacionalnih arhivov po svetu je – zlasti dandanes – praviloma paradni konj, saj edini ohranja ali celo pridobiva tržni potencial, kar je pri nas, kljub kroničnemu pomanjkanju finančnih sredstev v kulturi, žal popolnoma neizkoriščeno. Tudi na tem področju bi lahko nedavni ponovni svetovni uspeh *Doline miru* postal temeljni kamen za vzpostavitev celovitega in zaključenega procesa restavriranja, ki uspešno udejanja svoj poglobitni namen – vsesplošno dostopnost in (s)poznavanje filmske dediščine. Ali bo res tako?



Dolina miru



ozadja

Tina Poglajen

Mednarodni filmski festivali in poklic svobodnega filmskega kritika

Poklic svobodnega filmskega kritika se v Sloveniji zelo razlikuje od podobnega dela v tujini. Po eni strani je sicer res, da danes praviloma niti slovenski niti evropski ali ameriški filmski kritiki ne morejo preživeti zgolj s pisanjem filmskih kritik in recenzij, vendar je po drugi strani med obojimi velika razlika v pričakovanjih, načinu dela in navsezadnje v merilih za uspešnost.

Moje obiskovanje filmskih festivalov v tujini in poročanje je imelo prolog: leta

2011 sem se kot predstavnica Slovenije udeležila projekta 27 Times Cinema na beneškem filmskem festivalu. Šlo je za projekt, ki ga je v sodelovanju z Giornate Degli Autori v Benetkah organizirala Europa Cinemas. Na festival je pripeljal mlade, ki jih zanima film, iz vsake države članice Evropske unije po enega. Na neki način je šlo za izkušnjo, ki je predstavljala popolno vmesno stopnjo med načinom dela v Sloveniji in v tujini, saj projekt podpira Evropska unija, kar pomeni, da so

organizatorji plačali za čisto vse stroške udeležbe vseh sodelujočih: od prevoza do nastanitve, prehrane, »drugih« stroškov (z žepnino!) in celo materialnih stroškov, na primer možnosti izposoje prenosnega računalnika in tiskanja gradiv. Tudi spletni medij Cineuropa, ki je igral vlogo medijskega pokrovitelja, je med mednarodnimi mediji, ki pokrivajo film, nekakšen dinosaver, saj ni v zasebni lasti, temveč ga ravno tako financira Evropska unija (portal pokriva zgolj evropske filme in o njih piše afirmativno

ali pa sploh ne), obstaja v štirih jezikih (španščini, francoščini, italijanščini in angleščini) svoje pisce (in prevajalce) redno zaposluje na sedežu v Bruslju, ostale pa izdatno (in redno) honorira. Čeprav je torej podoben medijskim institucijam, kot jih poznamo (ali pa smo jih vsaj poznali) pri nas, in kljub temu da je urednik, Domenico La Porta, vse prisotne povabil, naj mu »pišemo«, če bi z njimi radi sodelovali tudi po festivalu, mi zanje po Benetkah, ko smo prispevke pisali že med festivalom, doslej ni uspelo napisati nobenega članka. Za to je bila sprva kriva prav uvodoma omenjena razlika med načinom dela pri nas in v tujini. V tednu po festivalu sem mu namreč poslala mail, ga spomnila na dogovor in se predstavila, napisala, da bi zelo rada sodelovala s Cineuropo, in ga prosila za več informacij o tem, kar potrebujejo. Seveda mi ni odpisal, danes pa se mi to, kar sem napisala, zdi precej smešno.

Kje se je zalomilo, mi je postalo jasno pred dvema letoma, ko sem bila izbrana med deset filmskih kritikov in kritičark, ki so se lahko udeležili kritiške akademije v Locarnu. Teden pred začetkom festivala nam je višji urednik pri Indiewire, ki je delavnico organiziral skupaj s festivalom, Eric Kohn, poslal mail z navodilom, naj jim (in urednikom Film Commenta) v nekaj dneh pošljemo »pitch« za članke, ki jih bomo napisali med festivalom: en »reported story« in dva »critical essays« za Indiewire ter nekaj nedoločnega za Film Comment¹. Dnevi, ki so preostali do roka, so bili zame zares stresni. Absurdna se mi je zdela ideja, da je treba za članek, preden ga napišeš, in še posebej preden si gledal film, o katerem naj bi pisal, napisati nekakšno ponudbo. Preprosto nisem vedela, kako naj se tega lotim. Povrhu

tega mi uredniki, ko sem »pitche« končno poslala, nanje sploh niso odgovorili. Šele po nekaj dneh smo vsi udeleženci od Erica dobili še en mail – s sporočilom, naj mu tisti, ki odgovora od njega morebiti še nismo dobili, pišemo še enkrat.

To je bil šele začetek: delavnica filmske kritike ni imela prav veliko zveze z dejanskim pisanjem, temveč predvsem z vzpostavljanji pogojev, da lahko sploh pišeš: o tem, da je treba, če hočeš imeti delo, na leto obiskati toliko filmskih festivalov, kot je le mogoče, in da bistveni del obiskovanja festivalov niso filmi, temveč mreženje, na katerem sta tvoj cilj predvsem dve vrsti ljudi, festivalski direktorji in uredniki filmskih revij, časopisov in spletnih medijev (in kakšna mora biti vizitka, ki jo tem ljudem daš). Oboje odkriješ tako, da od festivalskega tiskovnega centra zahtevaš seznam gostov, kjer so ti navedeni po organizacijah, nato pa se jim (preko znancev ali kako drugače) skušaš predstaviti na kateri od večernih »zabav« (ki to pogosto v pravem pomenu besede sploh niso, temveč so predvsem priložnosti za spoznavanje) ali na kakšnem izmed za to namenjenih sprejemov ali kosil.

Festivalski direktorji so tarča zato, ker ti omogočijo, da njihove festivale sploh lahko obiščeš – tako, da nanje prejmeš vabilo, kar seveda pomeni nekaj plačanih nočitev v hotelu, če pa si zelo pomemben, včasih tudi plačan prevoz. Ena izmed lekcij na delavnici v Locarnu (in na delavnici v Rotterdamu, ki sem se je udeležila pol leta kasneje in je bila po usmeritvi povsem enaka) se je denimo nanašala tudi na to, kako iz teh direktorjev izvabiti povabilo. Je bolje naravnost povedati, da bi rad, da ti plačajo nastanitev (ne) ali na to samo namigovati in se postavljati z mediji, za katere pišeš (ja)? Urednike je nujno poznati, da delo sploh dobiš. Če te urednik ali urednica ne pozna osebno ali te ni nihče priporočil (včasih pa celo, če te je), lahko namreč na odgovor na svoj pitch za festivalsko poročilo, kritiko ali intervju upaš zaman. Obstajajo tudi pravila, kolikokrat lahko pišeš s svojimi »pitchi«, ko nekdo ne odgovori, in kako naj bo videti vsako izmed teh sporočil: vedno si prijateljski in sproščen, kot da

človeka poznaš že dolgo (»Živjo John, kako si? Pozdrave iz Berlina, kjer sem trenutno na festivalu ...«); ko ne dobiš odgovora, po enem tednu obvezno vključiš nov podatek (»Ravnokar sem slišala, da bo festival nenapovedano obiskal ...«), in če odgovora še vedno ni, v tretjem (in še zadnjem dopustnem) mailu napišeš, da tokrat sodelovanja očitno ne bo – morda pa v prihodnje. Jasno je torej, da je »svoboda« v imenu poklica zgolj navidezna: večino časa gre za zelo stresno žongliranje med uredniki, festivalskimi vodji tiskovnih uradov in piarovci posameznih filmov, pri čemer se dogovorov ni treba držati nikomur, razen »svobodnemu« filmskemu kritiku (če seveda hoče še naprej delati v svojem poklicu). Na letošnjem Berlinalu sem se denimo s spletnim portalom Indiewire dogovorila za intervju z Alexom Gibneyjem, nato pa za intervju kot novinarka Indiewira tudi s piarovko za njegov film **Zero Days** (2016). Od nje sem odgovor in intervju takoj dobila (kar je prava redkost, če ne pišeš za dovolj pomemben medij), vendar so nato pri Indiewire naročilo preklicali. Znašla sem se v zagati – za novinarka ni dobro, če intervju odpove, saj na iste piarovce večina naletiš na vseh festivalih, po drugi strani pa je še slabše, če obljubiš objavo v pomembnem mediju in potem te obljube ne izpolniš. V dnevu, ki mi je preostal, sem tako z vprašanjem, ali bi jih intervju zanimal, mrzlično pisala različnim urednikom, angleški kritik Michael Pattison pa mi je priskrbel stik z ameriško revijo Filmmaker Magazine in me priporočil njihovemu uredniku (ki mi kljub temu seveda ni odpisal). K sreči se je oglasil urednik revije Film Comment, ki ga je intervju zanimal, in na dogovorjeni dan sem olajšano prišla na intervju in povedala, da je prišlo do spremembe – objave ne bo na Indiewire, ampak v Film Commentu. A na svojo grozo sem nato ugotovila, da je intervju skupinski, kar za ameriške medije ne pride v poštev, Gibney pa naj bi naslednji dan že odšel iz Berlina. Piarovka mi je predlagala, naj se skupini vseeno pridružim, ona pa bo poskusila najti še kakšno možnost. V naslednjih dneh sem se z njo na vsak način skušala dogovoriti za pogovor preko Skypa. Nazadnje je zahtevala potrdilo urednika Film Commenta, da bo intervju zares objavljen. Ko sem mu pisala o njeni

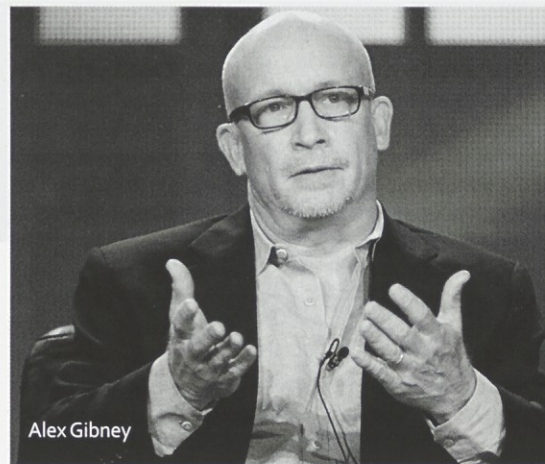
1 Kritiki običajno opravljajo tako delo kritikov kot novinarjev, oziroma si težko privoščijo, da ga ne bi. Sama sem imela težave, ker so novinarski žanri v Ameriki povsem drugačni od naših. Še vedno denimo ne vem dobro, kako napisati »story«, kar včasih hočejo uredniki. Po drugi strani je drugačen tudi slog pisanja, ki je skoraj vedno zelo oseben, veliko bolj literaren in prvooseben. Na delavnici v Rotterdamu mi je sošolec iz Nigerije rekel, da se mu zdi moj slog pisanja zelo »skromen« in »zadržan«, ker članka nisem napisala v prvi osebi.

zahtevi, sem prepadena dobila odgovor, da ga je zanimal zgolj intervju, ki bi nastal v Berlinu, intervju, ki bi nastal iz pogovora na Skypu, pa ne. Čeprav sem vedela za to nenavadno dilemo, pri kateri ne moreš dobiti intervjuja, dokler nisi dogovorjen z urednikom nekega medija, urednikom pa ni dobro obljubljeni ničesar, dokler tega ne moreš zagotoviti, mi je ta pripetljaj vseeno za kar nekaj časa vzel vso voljo do pisanja za tuje medije.

Pri vsem tem je včasih dosežek že, da brez zapletov pride do objave članka – to, ali boš za objavo plačan ali ne, pa je povsem drugo vprašanje. Kljub temu da neki medij naroči poročilo, kritiko ali intervju, to še ne pomeni, da ga bodo tudi objavili – včasih celo vnesejo uredniške popravke in ga pošljejo nazaj v pregled, objavijo pa nikoli, kar seveda pomeni, da ga tudi plačajo ne. V Sloveniji nisem nikoli pisala zastoj, niti takrat ne, ko sem začela s pisanjem, četudi so bili včasih honorarji resnično klavrni, zato me je v Locarnu naravnost šokiralo, ko so nekateri moji sošolci, na primer iz Kanade, povedali, da so filmski kritiki in kritičarke že nekaj let, vendar za svoje delo še nikoli niso dobili plačila – četudi objavljajo v priznanih publikacijah in ne na primer na blogih ali kaj podobnega, ali celo sami urednikujejo (navsezadnje so bili dovolj dobri, da so prišli med deset izbrancev v Locarno). Ogromno jih ima službe, ki jih opravljajo čez dan, veliko med njimi jih dela v strežbi. Ko so nekateri slišali za moj status samozaposlene v kulturi, niso mogli verjeti, da kaj takega (kaj tako krasnega) sploh lahko obstaja. Kljub temu imajo do svojega dela povsem drugačna pričakovanja in odnos: neplačevanje se jim – predvsem Američanom, Kanadčanom in Britancem – zdi nekaj normalnega, ne razmišljajo pa o tem, da jim nihče ne plačuje zavarovanja in drugih prispevkov (niti o tem, kako bodo preživeli čez nekaj let, ko ne bodo več v dvajsetih ali zgodnjih tridesetih). Radi govorijo in pišejo o nekakšni »ljubezni« do svojega dela, ki je v tem primeru, kot že rečeno, pogosto evfemizem za izkoriščevalski odnos. Vse to postavlja pod vprašaj tudi pristranskost poročanja: novinarji in kritiki najpogosteje ne pišejo o filmih, ki se jim zdijo najbolj zanimivi in vredni omembe, temveč o

tistih, ki jih lahko prodajo urednikom (uredniki pa naročajo tiste, ki bodo prinesli največjo branost, četudi gre sicer za povprečne filme). Ker kritik večinoma sam plača obisk festivala, je zelo omejen tudi v tem, kako kritičen je lahko, če hoče, da ga bodo naslednje leto povabili, kar postavlja pod vprašaj kredibilnost vse industrije. Varietyjev kritik Jay Weissberg, eden redkih, ki se v tem poklicu lahko pohvali z redno zaposlitvijo, poleg dela za Variety denimo redno objavlja slabo plačane ali neplačane akademske članke, v katerih lahko piše o filmih, ki ga zares zanimajo in zaradi katerih se je s filmom pravzaprav začel ukvarjati. Vsi po vrsti – vključno z njim – odkrito priznavajo, da dela nikdar v življenju niso dobili po lastnih zaslugah ali zaradi kakšnih izrednih sposobnosti ali nadarjenosti – pomembno je bilo predvsem to, koga so poznali.

Seveda ni vse tako črno – pravzaprav je kljub omenjenemu pripetljaju iz Berlina vsako leto lažje. Zdaj mi uspe, da grem vsak mesec na en tuj festival, včasih celo dva, na primer v Pariz, Rotterdam, Berlin, Linz, Oberhausen, na Dunaj, v Bologno, Karlove Vare, Pulo, Locarno, Sarajevo, Helsinke, Cottbus in Mannheim ter Heidelberg. Naučila sem se, pri katerih vabilo dobiš zlahka (predvsem nemški in avstrijski festivali), kje je na primer dovolj, da napišem poročilo za Ekran in Radio Slovenija, ter kje se moram postavljati z možnostjo intervjujev za Indiewire in Film Comment. Vem, kam se mi splača na lastne stroške (v Berlin; nekateri novinarji z intervjuji A-listerjev zaslužijo po 1500 evrov v nekaj dneh), in kam ne bom zašla niti po nesreči, če mi ne plačajo nastanitve in prevoza. Ker si ne morem privoščiti avta, sem postala izvedenka v iskanju poceni prevozov (in včasih nočitev): najnapornejša festivalska pot doslej mi je vzela skoraj cel dan, ko sem iz Ljubljane na Prevozi.org našla prevoz do Brna, od tam večerni avtobus v Prago in nato v Pragi postopala po mestu od enih do sedmih zjutraj, ko je peljal prvi avtobus za Karlove Vare (podviga ne bom izvedla nikdar več). V Sarajevu je v najcenejšem hostlu, ki je imel enoposteljne sobe, name ponoči med spanjem skoraj padla omara, a sem se zaradi zvoka lomljenja



lesa zbudila in odskočila v zadnjem trenutku.

Filmski festivali za vse vpletene ustvarijo posebno okolje, ki nima veliko opraviti z resničnostjo. Nikjer drugje na enem mestu ne spoznaš toliko ljudi, s katerimi imaš toliko skupnega. Z njimi preživiš nekaj dni ali en teden in se v tem času spoznaš veliko bolj intenzivno, kot bi se v vsakdanjem življenju, čez dan z njimi delaš, zvečer pa greš na pivo. Festivali te, če so dobri, in če si lahko privoščiš, ugodno razmerje dela in zabave, zavijejo v topel mehurček, kjer gledaš dobre filme in se nato o njih pogovarjaš, raziskuješ tuja mesta, se spoprijateljiš z zanimivimi ljudmi (in se včasih vanje zaljubiš), in tako ni nič čudnega, da si, ko je vsega konec, lahko nekaj dni depresiven in imaš »post-festival blues«. Festivalsko življenje in poklic svobodnega filmskega kritika sta torej hkrati lahko naporna in nepoštena, vendar na neki način tudi privilegirana. Torej – do naslednjega!

Syd Field: Scenarij
Prevod: Zdenko Vrdlovec
Ljubljana: Založba UMco, 2015

»Videl sem stvari ... (dolga premolka) ... ki mi jih vi ne bi verjeli ... Goreče bojne ladje pred ozvezdjem Oriona, bleščečega kot magnezij ... vozil sem se na zadnjih krovih blinkerjev in pred Tanhauserjevimi vrati gledal C-žarke, kako se svetlikajo v temi. (Premolka) In vsi ti trenutki ... bodo pozabljeni ...«¹

To je najverjetneje eden najmanj znanih scenarističnih izsekov vseh časov, ki ga je iz filmske zgodovine izpodrinil verjetno najbolj znan filmski citat vseh časov:

»I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears ... in ... rain. Time to die.«²

Kot je znano, je za citat iz *Iztrebljevalca* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott), ki ne neha navduševati vedno novih generacij ljubiteljev filma, krivo srečno naključje. Ustvarila ga je improvizacija Rutgerja Hauerja, ki v filmu igra replikanta Battyja, skupaj z odprtostjo režiserja in obeh scenaristov, ki so bili to spremembo v scenariju pripravljeno sprejeti. Da gre za enega najbolj ganljivih samogovorov filmskega junaka, je bilo mogoče ugotoviti že ob reakciji filmske ekipe na snemanju, ki se ni uspela zadržati in je po zaključku snemanja prizor Hauerjev nastop

- 1 »I've seen things ... (long pause) seen things you little people wouldn't believe ... Attack ships on fire off the shoulder of Orion bright as magnesium... I rode on the back decks of a blinker and watched c-beams glitter in the dark near the Tanhauser Gate. (pause) all those moments... they'll be gone«.
- 2 »Videl sem stvari, ki mi jih vi ne bi verjeli ... Goreče bojne ladje pred ozvezdjem Oriona. Pred Tanhauserjevimi vrati sem gledal C-žarke, kako se svetlikajo v temi. (Premolka) Vsi ti trenutki bodo izgubljeni v času, kakor solze v dežju ... Čas je za smrt.«

Syd FIELD

»Filmska biblija.« - Library Journal

SCENARIJ

Temelji scenarističnega pisanja

Korak za korakom od zamisli do zaključenega scenarija

Prevedel: Zdenko Vrdlovec

branje

Ciril Oberstar

Bralci scenarijev

ganjena nagradila z aplavzom, nekateri pa celo s solzami v očeh.

Čeprav gre za redkost, saj se v zgodovino filma večinoma vpisujejo dobro premišljene besede scenaristov, je vseeno treba poudariti, da je celo za to besedilo, ki je nastalo z improvizacijo, v veliki meri kriv predvsem – scenarist. Ne le zato, ker so tri četrtine citata vzete iz izvirnega scenarija, ampak predvsem, ker je Rutger Hauer improviziral na podlagi scenarija in *proti njemu*, kakor se rado reče, proti scenariju, proti tistemu, kar v izvirnem scenariju ni delovalo, da bi izrazil tisto, kar je sicer bilo tam, a ni bilo izgovorjeno. Potemtakem gre celo pri tem improviziranem odlomku še

vedno za scenaristični dosežek. In prav tu leži prava moč filmskega scenarija in njegova posebna vloga v svetu filma ...

Scenaristika v slovenščini

Scenarij je osnova, torzo, je skelet filma, kakor trdi priznani predavatelj scenaristike Sydney Field. Njegova knjiga s preprostim naslovom *Scenarij* je nedavno izšla pri založbi UMco. *Scenarij* ni le preprost naslov, je tudi naslov preproste knjige, ki se glede pisanja scenarija osredotoča le na bistveno ter zasleduje le tisto najpomembnejše, kakor pravi avtor, občasno tudi sam

scenarist, ki je delal tako v univerzitetnem okolju kot tudi v filmski industriji. Namenjena je razgrnitvi »temeljev scenarističnega pisanja«, kakor pravi njen podnaslov, kar pomeni, da predstavlja osnovne gradnike scenarija in osnovne značilnosti scenaristične forme pisanja. Hkrati je napisana kot priročnik in svojemu bralcu v drugem podnaslovu obljublja, da ga bo vodila »korak za korakom od zamisli do zaključenega scenarija«.

Fieldov *Scenarij* je že druga knjiga založbe UMco, ki se ukvarja s filmskim scenarijem, obe pa je mogoče uvrstiti med temeljna dela ameriške scenaristike. Prva je prav tako pomembno delo z naslovom *Zgodba* avtorja Roberta McKeeja (izšlo je leta 2008, a knjiga je že daljši čas razprodana). Gre za res obširno knjigo, ki sicer zahteva resen študij, a ga je vsekakor tudi vredna. McKee se v njej ukvarja s podrobno analizo scenarističnih zgodb, s stilom, strukturo, substanco in načeli pisanja scenarijev. V njej so predstavljeni vsi ključni vidiki scenaristike. Za razliko od *Zgodbe* je *Scenarij* krajša in tudi preprostejša knjiga; enostavna in bolj praktično naravnana. Field se drži res le osnovne linije, ki je okleščena vseh stranpoti, z izjemo zanimivih anekdot in osebnih pripetljajev z velikimi režiserji in scenaristi. Vsekakor sta obe namenjeni manj izkušenim scenaristom, a *Scenariju* uvajanje novincev v scenaristično obrt uspe boljše, zato jo je v roke smiselno vzeti kot prvo. Zanimivo je, da sta oba pri založbi UMco prevedena avtorja tudi precej znana predavatelja, njuni seminarji in delavnice, ki ji izvajata na različnih koncih sveta, pa so ali so bili vedno zelo popularni in dobro obiskani. Field se lahko pohvali z mnogimi uspehi svojih nekdanih seminaristov. Med drugimi so njegove scenaristične delavnice obiskovali avtorica scenarija za *Masko* in *Gorile* v megli Anna Hamilton Phelan, prav tako Laura Esquivel, ki je napisala scenarij za *Kot voda za čokolado*, in Linda Elstad, ki je za *Ločitvene vojne* prejela priznano nagrado *humanitas*.

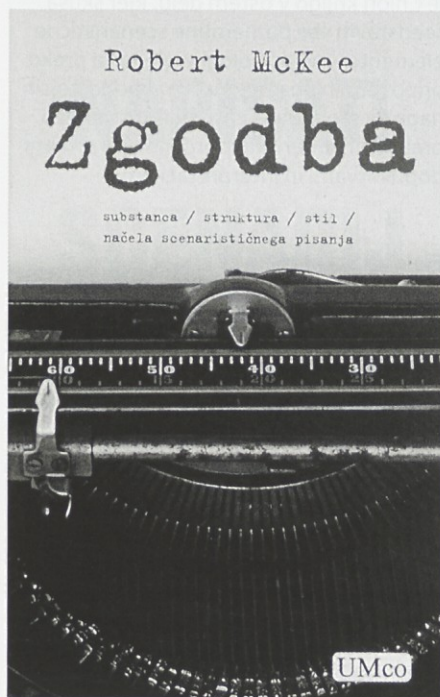
Z izjemo obeh knjig slovensko bralstvo na tem področju nima ravno velike izbire. V slovenskem jeziku je vsega skupaj namreč le kakih pet knjig, ki se ukvarjajo s scenariji – dve knjižici in tri obsežnejše knjige. Izvirno slovensko delo je le eno, in sicer knjiga Mihe Mazzinija iz leta 1998 *Dva priročnika in trije scenariji* (v Radovljici jo je

izdalo društvo Triona). Oba priročnika, priročnik za pisanje scenarijev *Marš do scenarija!* in priročnik za uporabo računalniškega programa *Scenarist in računalnik* skupaj s stvarnim kazalom obsegata približno sedemdeset strani in tako rekoč alinejno navajata tisto res najnujnejše, kar je treba vedeti, da bi grobo idejo za silo spravili v scenaristično obliko. Veliko bolj zanimivi pa so vsi trije Mazzinijevi scenariji (*Operacija Cartier*, *Thomas*, *Sladke sanje*), ki niso le zanimivo branje, ampak tudi zelo dober primer študija scenaristične forme.

Od filmskih scenarijev, ki so objavljeni v slovenščini, je ob scenariju za film *V Leru* Jana Cvitkoviča in Janeza Burgerja (izdala ga je Slovenska kinoteka) treba omeniti še izdajo komentiranega scenarija *Iztrebljevalca* v knjigi *Blade Runner*, *Solze in dež*, ki jo je leta 1993 uredil Marcel Štefančič, jr. pri zbirki *Imago* (izdal jo je Slovenski gledališki in filmski muzej). Knjižica prinaša izvirni scenarij Hamptona Fancherja in Davida Peoplesa v celoti; spremlja ga sedem komentarjev filmskih kritikov, Chiona, Pelka, Furlana, Kovačiča, Rakuščka, Modica in Štefančiča, ki se večinoma posvečajo filmu, scenariju pa le v manjši meri.

Poleg že omenjenih knjig založbe UMco je tu še krajša knjižica, *Scenaristova vadnica*, ki je pri Cankarjevi založbi izšla leta 2000. Naslov okoli sto strani dolge knjižice je malce zavajajoč, saj gre za dva eseja priznanih francoskih scenaristov Jean-Clauda Carriera in Pascala Bonitzerja, ki pa sta bolj refleksiji in manj priročnika. Vsekakor zelo zanimivo branje, ki je nastalo za potrebe šole filmske pripovedi Pokaži jezik, podobno kot že omenjena Mazzinijeva knjiga.

Drugo in najverjetneje tudi najstarejše sistematično čtivo na področju scenaristike v slovenskem jeziku je izjemna analitična knjiga francoskega filmskega teoretika Michela Chiona, ki je dejansko spisana kot vadnica, ampak s poudarkom na analitičnem pristopu. Knjižica *Napisati scenarij*, ki jo je leta 1987 izdala revije Ekran, je že zdavnaj razprodana. Chion je svojo predstavitev pisanja scenarijev izpeljal kot priročnik za takrat na novo ustanovljen scenaristični študij v okviru francoskega inštituta INA. Pri tem je kot primere za študij scenarijev



izbral večinoma nehollywoodske filme (nemškega **Testament doktorja Mabuseja**, japonskega **Intendant Sancho**, francoskega **Pauline na plaži** in ameriškega **Imaš in nimaš**). Scenarije teh filmov poda najprej v obliki sinopsisa, za tem pa jih razdeli še od prizora do prizora. Poleg predstavitev scenarističnega izrazoslovja (Mac Guffin, kljuka, sadika, *happy end*, obrat usode ...) je Chion knjigo v tistem delu, kjer skuša predstaviti vse pomembne scenaristične elemente – od psihologije gledalca preko pripovednih postopkov do najpogostejših napak v scenariju – zasnoval kot sintezo praktičnih ameriških priročnikov s svojimi dopolnitvami in interpretacijami.

Fieldov Scenarij

V prid knjigi Syda Fielda in njegovi izdaji v slovenskem jeziku je mogoče povedati, da jo kot referenčno literaturo s področja scenaristike navajata tako Michel Chion kot Miha Mazzini. *Scenarij* je torej knjiga, ki jo je slovenska scenaristična javnost na neki način že pričakovala, še preden je bila objavljena. Že naslov – *Scenarij* – pove, da gre za eno izmed prvih knjig s področja scenaristike. Le redki avtorji imajo namreč privilegij, da lahko svoje knjige poimenujejo z eno samo besedo, ki označuje natanko to, za kar v knjigi gre. Knjiga je bila napisana v sedemdesetih, prvič izdana leta 1979. Od takrat je v dopolnjenih izdajah izhajala vse do zadnje izdaje v angleškem jeziku, ta je iz leta 2005, ki je tudi podlaga slovenskega prevoda. Avtor je vsako novo izdajo dopolnil in obogatil z novim gradivom in novjšimi filmskimi primeri, ki so bližje sodobnemu bralcu. Knjigo je z izjemnim občutkom za filmski jezik in filmsko terminologijo prevedel Zdenko Vrdlovec, ki je ta trenutek najbrž najbolj izkušen filmski publicist pri nas, kar knjigi nedvomno daje določeno težo.

Poleg jasne strukture in premočrnega napredovanja, ki bralca – morebitnega prihodnjega scenarista – vodi od začetne zamisli do zaključenega scenarija, knjigo odlikuje tudi ogromno zanimivih anekdot in osebnih izkušenj njenega pisca (tu in tam jo kvari le pretirana psihologizacija in šablonsko poenostavljanje). Predvsem pa vsem, ki bi se želeli spoprijeti s pisanjem scenarija, prinaša dobro novico. Pisanje scenarija je večšina, trdi avtor, ampak »veščina, ki se je da naučiti«. Podobno ugotavlja Chion v uvodu svoje knjige *Napisati scenarij*, da si namreč scenaristično »obratno znanje, ta spoznanja pridobimo predvsem z izkušnjami, nekolikanj pa tudi s študijem«. Če to trdita dva tako različna avtorja, potem bo najverjetneje držalo. Vaja in študij, nenehno izpopolnjevanje v pisanju in neprestano analiziranje filmov, ki pa mu nikoli ne škodi nekaj scenarističnih napotkov, ki jih je v knjigi polno. Tako je že čisto na začetku mogoče prebrati, da je »konec prva stvar, ki jo morate poznati, preden začnete pisati scenarij«. (str. 101) A graditi je treba začetki iz nasprotja, iz konflikta, ki je glavno gonilo scenaristične zgodbe in posledično filmskega dogajanja. »Vsaka drama je konflikt,« pogosto ponavlja avtor in bodočim scenaristom ponuja v razmislek vzročno verigo, ki iz zasnuteka začetnega konflikta pripelje do končnega scenarija: »Brez konflikta ni dogajanja; brez dogajanja ni lika; brez lika nimate zgodbe; in brez zgodbe nimate scenarija.« (str. 142) Tega recepta se Syd Field skozi vso knjigo ne utrudi ponavljati. Pri dokazovanju njegove učinkovitosti se opira na scenarije filmov, kot so **Kitajska četrt** (scenarij: Roman Polanski); **Thelma in Louise** (s: Callie Khouri); **Casablanca** (s: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch); **Stranski učinki** (s: Scott Z. Burns); **Jurski park** (s: Michael Crichton, David Koepp); **Matrica** (s: The Wachowskis) ..., če se omejimo le na tiste, katerih odlomki so navedeni v knjigi.

Čeprav je začetna ideja za scenarij ključna, pa je z vidika obrti veliko pomembnejše garaško delo, ki pripelje do njene razdelave in scenarističnega razvitja, uči Field. Pri tem je nujno raziskovanje pisnih virov, a tudi živo raziskovanje, kakor ga imenuje avtor, pogovori, intervjuji z ljudmi, o katerih

scenarist piše. Kljub večinskemu prepričanju se scenarij ne rodi le v domišljiji. V podporo temu prepričanju Field navaja svojega nekdanjega mentorja in učitelja, znanega francoskega režiserja Jeana Renoirja, sina prav tako znanega slikarja Pierra-Augusta Renoirja. Takole pravi: »Renoir je sovražil klišeje. O tem, kako uresničiti neko zamisel, je rad citiral očeta. 'Če slikaš list na drevesu, ne da bi za to uporabil model', nam je govoril v duhu velikega impresionističnega slikarja, 'ti bo dala domišljija na voljo samo peščico listov. Na drugi strani ti jih narava na enem samem drevesu ponuja milijone. Niti dva si nista povsem enaka. Umetnik, ki slika samo tisto, kar je v njegovi glavi, se bo hitro začel ponavljati.'« (str. 19)

Med branjem *Scenarija* se je mogoče seznaniti z vsemi ključnimi scenarističnimi izrazi: kader, posnetek, sekvenca, pogled na, pogled čez ramo, nasprotni pogled, veliki plan, detajl ... ter mimogrede izvedeti še, kaj je *slug line*, kako scenarij oblikovati, da ga je lažje brati, kako označiti navodila in kako dialoge. Knjiga torej podaja praktična navodila za pisanje scenarija in upoštevanje scenaristične forme. Odgovarja pa tudi na vprašanja, kot so, kako ustvariti lik; kako ga zgraditi. Si je na primer priporočljivo izmisliti in napisati predzgodovino lika, torej njegovo biografijo za obdobje, ki ga film ne zajema? Predvsem pa se osredotoča na podajanje preverjene hollywoodske recepture za uspešen scenarij: »Preden začnete pisati scenarij, morate poznati štiri stvari: začetek (otvoritev), točko zapleta na koncu 1. dejanja, točko zapleta na koncu 2. dejanja in konec. Ko poznate te štiri elemente in ko ste opravili nujne raziskave o dogajanju in liku, potem ste že pripravljene za pisanje scenarija.« (str. 194)

A Field opozarja tudi na mnoge pasti, v katere se ujamejo zlasti neizkušeni scenaristi; ena najbolj pogostih je ta, da vso težo v izgradnji glavnih likov zgodbe prelagajo na dialoge, namesto na njihovo delovanje: »Lik je dejavnost. Neka oseba je to, kar je, s tem, kar naredi, ne pa s tem, kar govori.« Prepričanje, značilno predvsem za prve poskuse pisanja scenarija, da so namreč scenariji besede, zlasti dialogi, ne bi moglo biti bolj napačno. Film je v prvi vrsti vizualen medij. Hitchcockov recept za delanje filmov na kinematografski način je bil na primer zelo podoben: »Pri pisanju scenarija je pomembno jasno ločevati med dialogi in vizualnimi elementi; kjer je le mogoče se je treba opreti na vizualno bolj

kot na dialoge ...« In nadaljuje, da je bilo v mnogih filmih, ki so jih snemali takrat, premalo kinematografije: »Gre večinoma za, kakor jim pravim, fotografije ljudi, ki govorijo. Ko pripovedujemo zgodbo s filmom, se je k dialogom treba zateči le takrat, ko res ne gre drugače.«³ Field in Hitchcock se torej strinjata, da je v filmu zgodbo treba povedati na kinematografski način, skozi sosledje posnetkov, kjer so dialogi podobam le v oporo in ne obratno, podobe ilustracije izgovorjenih besed.

Bralci

Scenarij pa ni le zasnova filmske zgodbe, ampak na neki način zasnova celotnega produkcijskega procesa, zato ima učinke, ki niso primerljivi z nobenim drugim pisanim besedilom. Medtem ko profesionalni bralci scenarijev svojo bralno izkušnjo preslikavajo v filmsko domišljijo, producerski bralci pretehtajo vsako besedo, jo materialno ovrednotijo in preslikajo v finančni razrez filma. Bonitzer denimo v *Scenaristovi vadnici* posrečeno nakaže produkcijsko težo zgolj dveh stavkov iz scenarija za film *Ljubimca z mostu Pont-Neuf*. »Michel smuča na vodi po Seini, Alex vozi čoln z zunanjim motorjem.« Med branjem ta sicer slikoviti stavek preletimo v nekaj sekundah. Toda za njegovo vizualno izkušnjo je treba drago plačati: »Stroški tega prefinjenega prizora, ki je v scenariju nakazan v dveh vrsticah, se ocenjujejo na pet milijonov frankov.« Vsak stavek iz scenarija je mogoče produkcijsko stehtati in finančno ovrednotiti. Opis »tava med množico ljudi« na primer pomeni veliko število statistik ali strošek za računalniško obdelavo slike. Producenti scenarije berejo na povsem drugačen način kakor ostali pri filmskem poslu.

Scenarij je hibridna oblika besedila; je nekakšno vmesno bitje, med samostojnim leposlovnim besedilom in filmom. Njegovo poslanstvo je, da se spremeni v govorjeno besedo in v posnete prizore, potem izgine, kot pisana beseda konča v košu za smeti. Njegova življenjska doba je kratka, a v tem času je za nekaj ljudi najpomembnejša stvar v njihovem življenju. A preden se scenarij spremeni v film, mora biti izbran. To je najtežja preizkušnja vsakega

scenarija. Tukaj velja Fieldova zapoved: »Scenarij je bralna izkušnja, preden postane filmska.« (str. 170) Naloga scenarista je, »da bralca zadrži pri obračanju strani. Zato je prvih deset strani vašega scenarija tako pomembnih. Na razpolago imate deset strani, da pridobite bralčevo pozornost. Kako boste bralca 'ujeli na trnek'?« Fieldov priročnik je poln zabavnih in zanimivih anekdot na to temo, kot je na primer ta, da je priredbo romana Dashiella Hammetta *Malteški sokol* za istoimenski film pripravila kar Hustonova tajnica, medtem ko je bil režiser (pripisane so mu tudi scenaristične zasluge) na počitnicah v Mehiki: »Preden je šel na počitnice, je dal knjigo svoji tajnici in ji naročil, naj pripoved razdeli na prizore, jih označi kot interiere in eksteriere, ohrani osnovno dogajanje in uporabi dialoge iz knjige.« Nato je scenarij nekako prišel v roke Jacku Warnerju in izkazalo se je, da mu je všeč. Če je anekdota resnična, je tajnici potem sporočil, da je »zadela srž knjige« in da ima Huston njegov »bлагослов, da zadevo posnamete tako, kot je napisana«. Hammettov roman velikim platnom sicer ni bil neznan, pred slovito hollywoodsko klasiko je doživel že dve filmski priredbi, a »oba filma sta bila polomij«.

Preden bodo igralci svoj izvod scenarija, vsega pošvedranega in obrabljenega, odvrgli v koš za smeti, mora torej prehoditi trnovo pot. To pot pa mu utirajo predvsem hollywoodski »bralci«, kakor jih posrečeno imenuje Field, ljudje, ki niso vedno tam, kjer bi jih pričakovali: »V Hollywoodu nihče ne proda scenarija brez pomoči bralca ... v Hollywoodu 'nihče ne bere': producenti ne berejo, režiserji ne berejo, zvezde ne berejo. Berejo bralci ... Vsak vam bo rekel, da bo čez vikend prebral vaš scenarij, kar pomeni, da ga bo dal nekomu, ki ga bo prebral čez nekaj tednov: bralcu, tajniku, receptorju, ženi, ljubici, pomočniku. Če bo bralec rekel, da mu je scenarij všeč, bo ta prišel v roke kakšnemu izvršnemu direktorju, ki ga bo vzel domov in prebral čez vikend.« (str. 107)

Sladka usoda nekaterih scenarijev je, da ostanejo pozabljeni le toliko časa, dokler jih uspeh filma ne povzdigne na raven samostojnega dela, ki ga je vredno natisniti tudi za širše občinstvo bralcev.

MICHEL CHION

NAPISATI SCENARIJ

3 Truffault Francois: *Hitchcock*. New York: Simon & Schuster, 1985. Str. 61.



GROSSMANN

12. FESTIVAL FANTASTIČNEGA FILMA IN VINA

12. - 16. JULIJ 2016 / LJUTOMER

www.grossmann.si

POSEBNA ŠTEVILKA – PRISPEVKI K RAZUMEVANJU ČASA

MILADINA

SVETO PISMO

*88 strani
znanstvenih dognanj
o stari in novi
zavezi.*

*Naprodaj
na vseh prodajnih
mestih*



BIBLIJA

NAJMOGOČNEJŠA KNJIGA NA SVETU

19.
FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA
Festival del cinema sloveno
Portorož / Portorose
13.-18.9.2016

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJARNICA

DS

186 642 2016



920162665,3

COBISS



SLOVENSKI
FILMSKI
CENTER
JAVNA
AGENCIJA
SLOVENIAN
FILM
CENTRE



OBČINA PIRAN
COMUNE DI PIRANO



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

AVDITORIJ
PORTOROŽ - PORTOROSE

Univerza v Ljubljani
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

