



**Revija za film in t**

**BLIŽNJI POSNETEK**

**Vittorio Taviani**

**FOKUS**

**Novi slovenski film**

**GLASBA**

**Bojan Adamič**

**MALA RUBRIKA GROZE**

**Novi frankofonski horror**

**POSVEČENO**

**Indijski pop film**

**V SREDIŠČU**

**Izbor Ekranovih kritikov**

Letnik XLIX / oktober-november 2012 / 5€





# Ekran

Ljubitelji slovenskih filmskih uspešnic vabimo na  
**EKRANOVO PARADO FILMOV**,  
posvečeno 50-letnici izhajanja revije za film in  
televizijo **EKRAN**.

50 dni  
za  
Ekranovih  
let

## 50 slovenskih filmov za 50 let izhajanja revije EKRAN

**EKRANOVA PARADA FILMOV** se začneja:

Maribor, sredo, 26. september 2012, ob 20 uri v Planetu TUŠ;  
Celje, četrtek, 27. september 2012, ob 20 uri v Planetu TUŠ;  
Novo mesto, petek, 28. september 2012, ob 20 uri v Planetu TUŠ;  
Kranj, sobota, 29. september 2012, ob 20 uri v Planetu TUŠ;  
Koper, nedelja, 30. september 2012, ob 20 uri v Planetu TUŠ

**V vsakem kraju bo v 50 dneh na sporedu 50 celovečernih igranih filmov.**

**Vsak dan drug film!**

**Na sporedu so:**

FILMI ZA OTROKE IN MLADINO;  
EKRANIZACIJE SLOVENSКИH LITERARNIH DEL;  
filmi na temo DRUŽBA V FILMSKEM OBJEKTIVU  
ter VEČNE USPEŠNICE SLOVENSKEGA FILMA.

Posebej opozarjamo na redkeje videne filme kot so dela Františka Čapa (Agent X-25 poroč, Trenutki odločitve, Naš avto), Rajka Ranfla (Pomladni veter), Živojina Pavlovića Rdeče klasje in Na svidenje v naslednji vojni ter vrsta drugih.

**EKRANOVA PARADA FILMOV** bo zaključena 15. novembra. 2012. Pripravila sta jo INFOFILM in Planet TUŠ v sodelovanju z Slovenskim filmskim centrom in Slovensko kinoteko.





|                                      |    |                                                                    |
|--------------------------------------|----|--------------------------------------------------------------------|
| <b>UVODNIK</b>                       | 2  | Gorazd Trušnovec: Po jubileju                                      |
| <b>RAZGLEDNICA</b>                   | 3  | Ana Štruc: Projekt Gesamt                                          |
| <b>BLIŽNJI POSNETEK</b>              | 4  | Zdenko Vrdlovec: Vittorio Taviani                                  |
| <b>FESTIVAL</b>                      | 8  | Simon Popek: Benetke                                               |
| <b>FOKUS: NOVI SLOVENSKI FILM</b>    | 12 | Gorazd Trušnovec: Srečen za umret                                  |
|                                      | 14 | Matic Majcen: Šanghaj                                              |
|                                      | 16 | Špela Barlič: Nahrani me z besedami                                |
|                                      | 18 | Tina Poglajen: Vaje v objemu                                       |
|                                      | 20 | Katja Čičigoj: Jaz sem Janez Janša                                 |
|                                      | 22 | Katja Čičigoj: V deželi medvedov                                   |
|                                      | 24 | Tereza Tomažič: Deklica in drevo                                   |
|                                      | 25 | Ana Jurec: Hvala za Sunderland                                     |
|                                      | 26 | Nina Cvar: Mlada noč                                               |
|                                      |    | <b>ESEJ</b> 28 Katja Čičigoj: Ubijanje Barbike, drugič             |
| <b>V SREDIŠČU – EKRANOVIH 50 LET</b> | 32 | Lestvice Ekranovih kritikov                                        |
|                                      |    | <b>GLASBA</b> 41 Mitja Reichenberg: Bojan Adamič in filmska glasba |
|                                      |    | <b>GALERIJA</b> 50 Ivan Marinček: ZFS predstavlja                  |
|                                      | 52 | Taja Toplak: Rebecca Horn                                          |
|                                      |    | <b>KNJIGARNA</b> 54 Nina Cvar: Sovjetski montažni film             |
|                                      | 58 | Casiraghi, Scandolara, Dolmark: Casiraghi in Slovenci              |
|                                      |    | <b>SCENA</b> 62 Andraž Hafner: Zavod AIPA                          |
| <b>MALA RUBRIKA GROZE</b>            | 64 | Dejan Ognjanović: Visoka napetost in notranje mučenje              |
| <b>POSVEČENO – INDIJSKI POP FILM</b> | 72 | Manca G. Renko: Pogovor z Vikasom Swarupom                         |
|                                      | 74 | Matic Majcen: Jubilej Amitabha Bachchana                           |
|                                      |    | <b>KRITIKA</b> 77 Tina Poglajen: Nora deklščina                    |
|                                      | 78 | Matevž Jerman: Divjaki                                             |
|                                      | 79 | Petra Gajžler: Vse tiste lepe stvari                               |
|                                      | 80 | Ana Jurec: Ime mi je Li                                            |
|                                      | 81 | Špela Barlič: Učitelj                                              |
|                                      |    | <b>NA SPOREDU</b> 82 Bojana Bregar: Ted                            |
|                                      | 82 | Dare Pejić: Veleposlanik                                           |
|                                      | 83 | Matjaž Juren: Bournova zapuščina                                   |
|                                      | 83 | Gregor Bauman: Nočne ladje                                         |
| <b>NAJBOLJ BRANA STRAN</b>           | 84 | Agropop? Ne, astropop.                                             |





# Po jubileju

Gorazd Trušnovec

V oktobrskem *Ekranu* se kot vsako leto ob tem času intenzivno posvečamo novim domačim filmom, nedavno tega predstavljenim na festivalu v Portorožu. Letošnji Festival slovenskega filma, je bil napovedovan kot v marsičem prelomen – pri tem je bil mišljen predvsem prehod na digitalno tehnologijo oziroma DCP projekcije. No, tisti del filmske stroke, ki ga predstavlja *Ekran*, pa je opazil, da je bil festival »prelomen« tudi v tem, da je kar nekaj nagrad letos izostalo – medijsko odmevne nagrade za najboljše domače igralce ni podelila žirija kolegov z revije *Stop*, ni pa bilo letos v Portorožu niti žirije filmskih kritikov, ki bi razglasila svoje favorite. K oceni o FSF, ki jo je v *Dnevniku* podal Zdenko Vrdlovec, bi torej veljalo k tamkaj zapisanemu dodati še tale novi domači festivalski »unikum«. Predstavnika filmske kritike ni bilo niti v »strokovni žiriji«, ki je odločala o letošnjih nagradah. Odpiranje vprašanja o realni teži teh nagrad bi bilo v tem kontekstu gotovo depasirano, navsezadnje gre pri vsakem podeljevanju tudi ali celo predvsem za simbolno sporočilo (pa če se podeljevalci tega zavedajo oziroma to priznavajo ali ne). Niti se ne nameravam spuščati v razglabljanje, ali gre pri tej šlamastiki za povsem namerno ignoranco ali za zgolj še eno od institucionalno organizacijskih šlamparij (tipa »ups, pozabili smo oddati prijavnico domačega kandidata za nagrado oskar«). Ampak simbolno sporočilo te konkretne situacije bi lahko bilo morda tudi to, da so portoroške vesne pač postale ekvivalent oskarjev – torej tiste nagrade, ki jih holivudski filmarji insajdersko podeljujejo sami sebi. Po tej analogiji bi bilo morda dobro razmisliti kar o ustanovitvi lokalne različice zlatih globusov – torej tiste nagrade, ki jih za izjemne dosežke na področju filma in televizije podeljuje združenje publicistov in kritikov ... Sicer pa lahko kritične pretrse in analize letošnje domače filmske bere, vsaj tiste v najprestižnejši kategoriji, čisto sveže preberete že na naslednjih straneh.

Vsekakor pa je to leto »prelomno« tudi za *Ekran*, še posebej zadnjih nekaj mesecev. O jubileju smo pisali že v prejšnji številki – v počastitev petdesetletnice izhajanja revije ob drugih dogodkih pravkar potekata dve retrospektivi. Prva, revija slovenskih igranih celovečercov, se bo v času, ki ga pokriva aktualni *Ekran*, odvijala v kinematografih Planeta Tuš in predstavlja z izborom ter kroženjem filmov eno največjih retrospektiv domačega filma vseh časov, druga pa prav teh dneh poteka v Slovenski kinoteki in lahko več o njej preberete v osrčju te številke. Gre za končni izbor filmov po glasovanju *Ekranovih* nekdanjih sodelavcev in soustvarjalcev. Anketo smo pripravljali vzporedno z jubilejnim zbornikom konec lanskega leta, časovno pa je njena objava sko-

raj sovpadla z objavo velike ankete, ki jo vsakih deset let izvede britanska revija *Sight & Sound*. Letošnja je prinesla veliki preobrat na vrhu – Hitchcockova *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958) je s trona, na katerem je suvereno kraljeval vrsto desetletij, izrinila Wellesova *Državljana Kanea* (*Citizen Kane*, 1941), toda ker je bilo o tem pretekli mesec napisanega že precej, naj zgolj povabim k deloma trivialnemu, pa vendar vznemirljivemu primerjanju kánonov in spremembah, ki jih doživljajo skozi čas. Če kaj, potem je ta naša digitalna doba pokazala, kot pravi Marcel Štefančič, jr., da filmska zgodovina še zdaleč ni nekaj monolitnega, saj prihaja z digitalizacijo in vsesplošno dostopnostjo gradiva na dan tudi vedno več skritih biserov in novih dejstev filmske zgodovine.

V tem kontekstu sem nameraval pisati o *Ekranovem* rojstnem letu 1962 in o tem, kako neverjetna je bila tista doba za filmsko zgodovino, pa smo se ustvarjalci revije prisiljeni intenzivno ukvarjati predvsem z njeno bližnjo in srednjeročno prihodnostjo. Aktualna številka je po obsegu dvojna. Tretjinskega reza v sredstva, ki nam jih preko izdajatelja namenja MIZKŠ, ob tako tesni konstrukciji proračuna, s kakršnim smo dobra tri leta krmarili in ustvarjali mesečnik, ni mogoče nadomestiti – že doslej so bili namreč lastni in zunajproračunski prihodki, ki smo jih uspeli pridobiti, daleč nad povprečjem v branži. Tako da smo primorani v kompromis. Zaradi varčevalnih ukrepov bo število izdanih revij odslej manjše, vendar bomo z dvomesečnikom ohranili kontinuiteto izhajanja. A številke bodo obsežnejše, tako da bo na letni ravni količina kakovostnega filmskega branja, ki ga boste deležni, ostala pravzaprav ista. Zaradi spremenjenega ritma se bo nekoliko spremenil tudi značaj revije, predvidoma v smeri daljših, bolj poglobljenih tekstov in obsežnejših tematskih sklopov, kar pa lahko deluje na kakovostno raven revije tudi pozitivno.

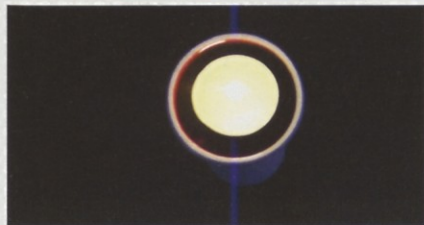
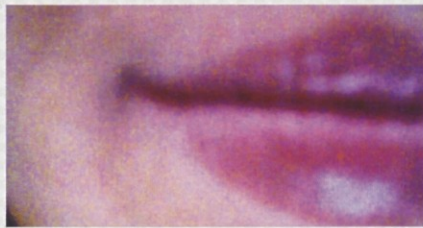
Prav z jubilejem se torej (znova!) poslavljamo od mesečnika. To, o čemer je *Ekran* velikokrat sanjal v preteklih petih desetletjih (in mu je res nekajkrat uspelo, a le za precej kratek čas), je aktualna ekipa ustvarjala dobra tri leta. Sam sem vesel predvsem tega, da je redno izhajanje naletelo na tako dober odziv pri bralcih. V upanju na razumevanje glede neizogibnosti sprememb pa si želim, da boste ostali še naprej z nami.



# Projekt Gesamt

Ana Štruc

ANA ŠTRUC



Avgusta letos sem na spletni strani naše fakultete FERI Univerze v Mariboru zasledila povezavo do natečaja za Gesamt projekt, katerega vodja oz. idejni oče je Lars von Trier, kar me je takoj pritegnilo. Sam je skrbno izbral šest umetniških del, ki naj bi nas navdihovala pri prispevkih v končni omnibus; odločila sem se posneti nekaj na temo zadnjega poglavja Joyceovega Ulikseša, notranjega monologa Molly, nezveste žene glavnega lika. Monolog je sestavljen iz 25.000 besed, razdeljenih na le 8 stavkov.

Delo me je takoj pritegnilo, saj sem ga poznala že od prej, predvsem zadnje poglavje, ki predstavlja hkraten tok zavesti in nezavednega ter način, kako se to dvoje prepleta v vsakdanjem življenju – v tem primeru ženskega lika, Molly, prispodobi Penelope. Asociacije, prosti tok misli, samocenzura in brisanje meja med zavednim in nezavednim so pojavi v vsakem posamezniku, vendar so nekateri z njimi v tesnejšem stiku kot drugi.

Ideja, kako želim predstaviti Molly oziroma bistvo zadnjega poglavja Ulikseša, mi je prišla na misel že ob prebiranju razpisa.

Nisem želela, da mi kaj uide, zato sem v roke vzela navadni digitalni fotoaparat in se brez priprav začela snemati kar v svoji sobi, kar je bil konec koncev idealen kraj za sporočilo, ki sem ga želela posredovati.

Začela sem z obrazom, natančneje z očmi. Moj makeup ni bil idealen, a to se mi je zdelo v skladu s tistim, kar sem želela prikazati, pa še nisem hotela izgubljati časa. Poizkusiti sem morala večkrat, saj sem se snemala sama, zato sem sproti gledala posnetke in tako ugotavljala, na kateri višini moram snemati, s kakšne oddaljenosti ...

Kako gledati, kam gledati, kako z očmi in s kratkim pogledom povedati delček zgodbe? Ves čas sem v mislih imela Molly, njeno zgodbo, njeno doživljanje sveta in življenja ter skušala najti vzporednice s seboj in z lastnimi izkušnjami ter razmišljanjem.

Uporabila sem različne posnetke in izreze obraza, uporabljala sem tudi ležeči položaj snemanja, saj sem tako želela le s preprosto spremembo kota vnesti nekaj nekonvencionalnosti in s tem dinamike.

Nujen je bil tudi posnetek ustnic, ki mora biti kar se da naraven in prikazati sproščenost, hkrati pa namig, da se za tem skriva še marsikaj. Enako z lasmi, s katerimi se igrajo ženski prsti. Na nobenem posnetku nisem želela v celoti razkriti obraza ali telesa, saj sem hotela s tem prikazati fragmentarnost človeške psihe ... Kot simbola sem se poslužila tudi stikala, ognja, okna in dima. Vemo, kaj vse to predstavlja.

V razpisnih pogojih je pisalo, da pričakujejo poudarek na kreativnosti in inovativnosti in ne toliko na kakovosti slike, kar mi je dalo dodatni zagon, da je mogoče z navadnim digitalnim aparatom in idejo v eni uri posneti prizore, ne da bi se bilo potrebno preobleči iz udobnih domačih oblačil, ter tako ustvariti 70-sekundni video, katerega osrednji in edini zvok je moje dihanje.

(Avtorski video Ane Štruc je del končnega filma *Disaster 501: What Happened to Man* režiserke Jenle Hallund, ki ga je zasnoval in produciral Lars von Trier. Premiera bo v Kopenhagnu, Kunsthal Charlottenborg, 12. oktobra 2012.)



# Brata Taviani:

## »Nikoli ne bova umrla!«

Zdenko Vrdlovec

Paolo in Vittorio Taviani na snemanju filma Cezar mora umreti

»C'era una volta« ali bili so časi, nekje od konca 50. do srede 70. let prejšnjega stoletja, ko je bil italijanski film pojem. Ne le da so producirali tudi nad 200 filmov na leto, marveč so skoraj vsi, tako tisti »bolj art« kot *commedia all'italiana*, špageti vesterni, *peplum* ali zgodovinski spektakli in grozljivke, želi mednarodni uspeh. Skratka, italijanski film je v tistem času dosegel »tolikšno raven umetniške kakovosti, mednarodne priljubljenosti in ekonomske moči, kot je ni še nikoli dotlejš«, trdi Peter Bondanella v prispevku »From Italian Neorealism To the Golden Age of Cinecittà«. <sup>1</sup> V 60. letih so italijanski film kreirale kar štiri generacije režiserjev, najmlajšo so predstavljali debitanti – teh je v prvi polovici 60. let nastopilo najmanj sto, tako da je Gian Piero Brunetta to obdobje imenoval italijanski novi val. <sup>2</sup> Med debitanti jih je kar nekaj dobro poznanih: Ermanno Olmi, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Marco Ferreri, Paolo in Vittorio Taviani, Elio Petri, Damiano Damiani, Ettore Scola, Lina Wertmüller, Vittorio De Seta, Marco Bellocchio, Gianfranco Mingozzi, Giuliano Montaldo, Carmelo Bene, Tinto Brass, Sergio Leone, Liliana Cavani, Sergio Corbucci. In vsi ti debitanti, trdi Brunetta, so verjeli v film kot avtorsko delo, pri čemer so ta pojem prenesli tudi na »takšne« žanre, kot sta grozljivka in vestern. S svojimi prvenci so razmnožili in prenovili narativne modele (tradicionalno konstrukcijo pripovedi je zamenjala njena dekonstrukcija), se navezovali na aktualna estetska in teoretska gibanja v Evropi ter odprli »neprijetne« in zamolčane zgodovinske teme (odnos do fašizma), če pa so se filmi dogajali v sodobnosti, so jo gledali »od spodaj«, iz vidika tovarniških delavcev. Skratka, v 60. letih je generacija debitantskih režiserjev popolnoma predelala italijanski filmski pejsaž.

Paolo in Vittorio Taviani, doma iz toskanskega mesteca San Miniato blizu Pise, sta debitirala leta 1962 s stilistično inovativnim filmom *Un uomo da bruciare* (A Man for Burning), ki je neorealistično metodo povezoval z brechtovsko potujitvijo. Lik protagonista Salvatoreja, s katerim je kot

igralec debitiral Gian Maria Volonté – sicer pa temelji na dejanskem sindikalistu Salvatoreju Carnevaleju, ki ga je na Siciliji ubila mafija – je s svojo razklanostjo daleč od klišeja pozitivnega junaka: na eni strani »gori« od strasti, da bi med kmeti zanetil upor proti izkoriščevalskim zemljeposestnikom, obdanim z mafijo, na drugi pa ga obenem dajejo najboljše frustracije »navadnega« človeka. Salvatore je politik z neke vrste umetniško intuicijo (sam pravi, da ima »film v glavi«), ki ljudi ne nagovarja toliko s kakšno razredno ideologijo kot s svojo utopistično imaginacijo. S katero pa v lokalni realnosti vendarle odpre neko razpoko in nazadnje s svojo smrtjo tudi zaneti iskro upora (na Salvatorejevem pogrebu kmetje zberejo pogum in se uprejo mafijski oblasti).

Od *Un uomo da bruciare* bom preskočil k petemu celovečercu bratov Taviani, ki je po mojem mnenju eden najlepših v njunem opusu – to je *Sveti Mihael je imel petelina* (San Michele aveva un gallo, 1971). Protagonist je Giulio Manieri, »mednarodni anarhist«, kot se imenuje, ki s svojo skupino zasede majhno umbrjsko mesto, da bi se povezal z ljudmi in jih spodbudil, naj sami prevzamejo oblast. Toda politična akcija spodleti, ljudje se poskrijejo in Manierija aretirajo ter obsodijo na smrt: pokrit s črno kapuco stoji pred strelskim vodom, toda namesto ukaza za streljanje se zasliši klic Sstoj! in v protikadru (ali na drugi strani mestnega trga) se pokaže balkonska loža s kraljem, ki s teatralno gesto Manierija pomilosti: Obsojen je na dosmrtno ječo, zaprt v samici z nekaj linami, a prav tu postane šele zares svoboden, ko z *oculus imaginationis*, z »očesom imaginacije« projicira na stene celice »film« svojih spominov, pogovorov s prijatelji, političnih debat, ljubezni in izmišljij. Edino in prav z »umetnostjo fantazije«, ki je včasih res že mejila na norost, je torej Manieri premagal realnost zapor, v samici vzdržal deset let in ostal priseben.

Ta anarhist, utopist, intelektualec, sladoledar, spodleteli revolucionar, fantast – vse, kar je Giulio Manieri – je ne toliko sinteza kot neke vrste apoteoza likov, ki so naseljevali filme Tavianijev v 60. letih, to je konfliktnih likov, ki jih je nosila utopija, politični projekt, verovanje v možnost posameznikove in družbene spremembe, ljubezen do umetnosti, domišljija: torej tako sindikalista Salvatoreja

<sup>1</sup> V zborniku *European Cinema*, ur. Elizabeth Ezra, Oxford University Press, New York, 2004.

<sup>2</sup> G. P. Brunetta: »Il Cinema italiano dal boom agli anni di piombo«, v *Storia del Cinema Mondiale*, 8. knjiga, *L'Europa. Le cinematografie nazionali. Parte II*, ur. Gian Piero Brunetta, Il Sole 24 ore, Milano, 2009.





Allosanfàn

v *Un uomo da bruciare* kot več likov v filmu *I sovversivi* (The Subversives, 1967), ki na dan pogreba komunističnega voditelja Palmira Togliattija doživljajo prelome in iščejo svoje poti; potem »Škorpionide«, skupino mladih v *Sotto il segno dello Scorpione* (Under the Sign of Scorpione, 1969), ki poskušajo prebivalce nekega otoka tudi z improvizirano gledališko predstavo prepričati, da bi zapustili dom in svoje tradicije ter odšli »drugam«. Toda vsi poskusi prevratnih političnih projektov spodletijo in njihovi nosilci so ubiti. Tudi Giulio Manieri umre, vendar ni ubit, marveč se ubije sam. Iz zapora, kjer je prebil deset let, ga peljejo v barki po beneški laguni, kjer sreča barko z mladimi političnimi zaporniki. Toda ti govorijo revolucionarni jezik (»razredna analiza«, »organizacija«, »statistika«, »načrtovanje«), ki je Manieriju povsem tuj, in se celo posmehujejo njegovemu »romantičnemu« anarhizmu, ki da je samo »zavrhl delavsko gibanje«. V filmih bratov Taviani ima jezik osvobodilno moč, vendar lahko tudi ubija. In ta revolucionarni »novorek«, ki je imaginacijo in utopijo zamenjal z organizacijo in s statistiko, je tisti, ki Manierija ubije. Zunaj zapora se je znašel v svetu, ki ga ima za norca in izključuje, zapira samega vase. Giulio si je raje izbral smrt, nagnil se je čez rob čolna in se zvrnil v ledeno mrzlo morje.

Ta sekvenca v beneški laguni je verjetno tudi poklon Rossellinijevemu filmu *Paisà* (1946), ki je tako vplival na brata Taviani, tedaj še toskanska študenta, da sta študij prava zamenjala za film. Toda zdi se, da je z Manierijevo smrtjo v *San Michele* aveva un gallo umrla tudi tavianijevska koncepcija

filma z liki, ki so z imaginacijo in utopijo, s političnimi projekti in z umetniškimi idejami premagovali realnost. Po tem filmu sta Taviani resda naredila še *Allosanfàn* (1974), toda ta že s svojim resigniranim likom Fulviom Imbranim (Marcello Mastroianni), ki ga bratovščina »Fratelli Sublimi« zapelje v še en brezupen revolucionaren poskus, potrjuje, da se je tavianijevski film s politično uporniškimi protagonisti izpel. S filmom *Oče gospodar* (Padre padrone, 1977) so učinki preobrazbe zaupani samo še kulturi in umetnosti.

*Oče gospodar* je bil tudi prvi mednarodni uspeh (zlata palma v Cannesu) bratov Taviani, ki sta do naslednjega, zlatega medveda na berlinskem festivalu za *Cezar mora umreti* (Cesare deve morire, 2012) naredila še deset filmov. Med njimi tudi tako imenitne, kot so *Noč sv. Lorenca* (La Notte di San Lorenzo, 1982), *Kaos* (1984) in *Good Morning Babilonia* (1987), vse tri s Toninom Guerro kot koscenaristom. Toda ko sta brata Taviani, danes že veterana italijanskega filma (Paolo ima 81, Vittorio pa 83 let), s filmom *Cezar mora umreti* letos osvojila zlatega medveda, je Nanni Moretti v časopisu *La Repubblica* moral poudariti: »Ta nagrada ni zmaga italijanskega filma, ampak dveh režiserjev in njenega filma.« Nanni Moretti oziroma njegov Sacher film je bil namreč edini, ki je ta film bratov Taviani hotel sprejeti v distribucijo. »Veliko distributerjev je videlo najin film, toda nihče ga ni hotel vzeti. Edino Nanni je bil takoj za to,« je pojasnil Vittorio Taviani.

Vittorio Taviani je letos julija prišel v Gorico, kjer je festival Premio Sergio Amidei še pred svojim uradnim začetkom bratoma Taviani podelil nagrado za njun avtorski opus (*premio all'opera d'autore*), v času festivala pa je potekala kompletna retrospektiva njunih filmov (celovečernih je 18). V Gorici je tudi nastal tale kratek intervju.

**Proti koncu filma Cezar mora umreti se neki zapornik, potem ko je igral v gledališki predstavi, vrača v svojo celico in reče: »Zdaj, ko sem spoznal umetnost, je moja celica res postala zapor.« To je resnični zapornik in te besede bi lahko bile tudi res njegove, a vseeno je prav z njimi postal tavianijevski lik. Ob tem filmu sem se namreč spomnil na vaš starejši film, San Michele aveva un gallo, na tiste imenitne sekvence v zaporu, kjer Giulio Manieri na stene svoje celice projicira svoj »film«, svoje spomine in svojo imaginacijo, zaradi česar njegova celica ravno ni bila več zapor. Seveda ta filma ne ločujeta le dolga leta, marveč tudi velike razlike. Ali bi bilo zmotno, če bi glede Cezarja dejali, da se je v njem kristalizirala neka tavianijevska konstanta, namreč tista, ki zaupa v moč umetnosti?**

Ta stavek v *Cezarju*, ki ga omenjate, je bil sploh eden izmed motivov, da sva se odločila posneti ta film. Slišal sva ga namreč, še preden sva spoznala to grozljivo realnost zapora in zapornikov, izrekel pa ga je zapornik Cosimo, ki igra Kasija. Na snemanju sva ga prosila, da ta stavek izreče tudi v filmu, kar naredi tako, da se obrne proti kameri. Ta stavek je močan, strašen. Zakaj? Kaj nam pove? Na eni strani to, da so zaporniki prek spoznanja umetnosti oziroma dela velikega umetnika nekaj odkrili – namreč to, da to njihovo mračno obzorje, v katerem so izvršili zločine in živeli zgrešeno življenje, ni ~~v~~ vsa realnost, da poleg nje obstaja še neka druga, druge možnosti, druge utopije, druge vrednote, druge lepote, druge barve in okusi. S tem spoznanjem pa so se tudi ovedli, da so zapravili velik del svojega življenja oziroma da so se izključili iz vsega tega, kar so odkrili v umetnosti. Tako ta stavek, ki govori o velikem odprtju svetu, priča tudi o nekem zaprtju oziroma omejenosti njihovega življenja. Torej gre za zelo dramatičen stavek, ki po najinem mnenju govori tudi o tem, da bo nekdo, ki živi v takšnih pogojih kot naši liki v filmu, morda zmogel priti do širšega, bolj resničnega odnosa do sveta, in najti v





The Subversives

sebi moralno moč, da se bo lahko soočil s tegobami, ki ga čakajo v življenju.

Kar pa zadeva film *San Michele aveva un gallo*, me zelo veseli, da ste se spomnili nanj. To mi daje misliti. Toda ta hip bil lahko rekel, morda bolj shematično, da so bili razlogi, zaradi katerih sta bila zaprta Giulio v *San Michele* in Cossimo v *Cezar mora umreti*, zelo različni. V tem je tudi pravi vir razlik med njima, zato sta tudi čas v zaporu preživljala povsem drugače.

**Zdi se, da je z Giuliem Manierijem, protagonistom Svetega Mihaela, umrl tudi tip filma, ki sta ga z bratom ustvarjala v 60. letih: to je filma z uporniškimi, revolucionarnimi liki, nosilci utopije, ki so verjeli v drugačen svet. Po *San Michele aveva un gallo* ste sicer posneli še *Allosanfàn*, nato pa so politične teme izginile iz vaših filmov. Ali je torej z Manierijem umrlo tudi vaše pojmovanje revolucionarnega lika?**

Nikoli ne bova umrla! Je to jasno? Vendar sva realista in veva, da gre v zgodovini za različna obdobja, kar je treba upoštevati. Tako sva naredila *Allonsanfàn*, ker sva se zavedala, da je bilo v tistem trenutku potrebno govoriti o velikem razočaranju, ki ga je po *San Michele* doživljala generacija, ki je verjela v revolucijo. Nujno je bilo o tem govoriti, povedati na glas, resnično in strastno, sicer bi vse skupaj postalo nazadovanje. Potrebno je bilo te stvari izreči, kajti ko nekaj izrečeš,

se tega zaveš, ne rečem, da tudi premagaš, toda s tem vsaj začneš neko novo fazo, ki ni faza stagnacije in laži samemu sebi. To sva naredila z *Allosanfàn*. V tem filmu je tudi lik, ki na koncu reče: »Jaz grem tja.« Ne ve se kam, ko bi vsaj vedel, dragi prijatelj, a ne ve. V življenju avtorja obstajajo različna obdobja, porodi se želja, da se soočiš tudi z drugimi realnostmi, drugimi občutki, da odkriješ nove horizonte. Potem se avtor lahko vrne z novo pripovedjo.

Tako sva naredila *La masseria delle allodole* (The Lark Farm, 2007), ta najin krik bolečine zaradi armenskega genocida. Zakaj sva naredila ta film? Seveda ne le zato, da bi posnela kakšen zgodovinski film, ampak ker so tedaj k nam v Italijo prihajale informacije o grozotah na drugi strani Jadrana. Samo tanek pas morja nas je ločeval od prizorišča, kjer so se dogajali novi tipi holokavsta, konflikti med generacijami, med narodi. Spomnim se, da sva se o tem vedno pogovarjala ob kosilu, ko sva gledala poročila; in sva si rekla, le kako naj mirno jemo ob teh novicah o grozotah, ki se spet in spet ponavljajo. Zato sva si rekla – pripovedujva o tem! Tedaj nama je po naključju – naključje vselej pomaga – prišla v roke knjiga Armenke Antonie Arslan, ki pripoveduje o turškem genocidu Armencev. Takoj sva vedela, da morava to pripoved prenesti v film. Spomnila sva se tudi neke anekdote o Hitlerju: ko se je odločil za iztrebljanje Judov, mu je nekdo omenil, da bi se svet temu lahko uprl. Hitler pa je

vprašal, ali se je kdo uprl zaradi holokavsta Armencev. Ali se o tem sploh govori? A ni imel prav, kajti midva sva o Armencih posnela film, on pa je slabo končal.

**V nekem intervjuju sta na vprašanje, kako skupaj režirata, odgovorila, da eden izmed bratov režira tiste dele scenarija, ki ga je napisal drug, in obratno. Je še vedno tako?**

Ne, ni, a tudi nikoli ni bilo tako. Z bratom se vidiva vsako jutro, se sprehajava s psi in se pogovarjava o vsem mogočem, o malih in velikih stvareh, lepih in grdih, vulgarnih in sublimnih. Vedno s to prirojeno željo po pripovedovanju. Saj veste, eni se rodijo z željo po prepevanju, drugi bi bili radi odvetniki, midva pa imava rada filmsko pripoved. In ko si pripovedujeva o teh najinih nočnih morah – tako jim rečeva, nočne more, ki nama jih naplavi življenje – se pogosto zgodi, da v njih odkrijeva zgodbo za film. Nato sedeva za mizo, vsak na svoj konec, in napiševa sto strani scenarija, ki ga dava v predal. Najmanj mesec dni se za ta scenarij ne zmeniva, potem ga znova prebereva in obdelujeva, dokler se nama ne zdi v redu. Nato začneva iskati igralce in lokacije, scenarij pa še naprej obdelujeva, toda vsak po svoje in si prebirava popravke. Ko sva na snemanju, pa se res lahko zgodi, da tisti, ki gleda posnetek na monitorju, bolj z gestami in grimasami kot besedami nekaj namiguje tistemu, ki stoji za kamero, in tedaj se zamenjava.



# Benetke 2012: Staro-nova bera

69. Mostra  
Internazionale  
d'Arte Cinematografica  
(29. avgust-8. september 2012)

Simon Popek



Beneški filmski festival je bil zadnja leta vsaj med velikimi igralci najzanesljivejša izbira, če si hotel videti dobre filme. Marco Müller je vedno dostavil primerno mešanico mainstreamovske *amerikane* za rdečo preprogo, drznejšega kina za ljubitelje obrobne filma, predvsem pa politično uravnoteženo selekcijo angažiranih del, s katerimi se nisi nujno strinjal, ki pa so med poročevalci generirala pomembno in živahno razpravo.

Ker so Benetke v Italiji in ker se v Italiji boj ali manj vse odvija po političnem diktatu, je tudi »nezamenljivi« Marco Müller, ki je pred tem zaznamoval rotterdamski in predvsem locarnski festival, moral oditi. Nekateri naivneži so sicer trdili, da menjava ni bila politična, temveč sistemsko-organizacijske narave, češ da je bil pregovorno mencavi direktor v vse hujšem boju za avtorske prvokategornike v ključnih odločitvah pretirano počasen in festivalu posledično škodljiv; tem ljudem lahko zgolj ponovimo, da so Benetke v Italiji, kjer sta organizacijska razpuščenost in prestavljanje odločitev nacionalna teorema. Tako se je na čelo Mostre vrnil Alberto Barbera, ki je po uspešnih programskih letih v Torinu beneški festival tri leta vodil med letoma 1999 in 2001. Barbera je po letih inkvizicije nad dobrim okusom in zdravim razumom, ki jo je v drugi polovici 90. let izvajal tedanji direktor Felice Laudadio (festival je med drugim privedel do točke, ko je bil zgolj še predmet posmeha), postavil standarde programiranja ter tlakoval pozitivne vibracije za Müllerja.

Če sodimo Barberovo bero '12, potem se lahko cinično vprašamo, če niso bila njegova prva tri leta za krmilom Mostre zgolj iluzija dobro programiranega festivala, ker slabše od obdobja Feliceja Laudadia preprosto ni moglo biti. Je Barberov prvi mandat pomenil obrat navzgor zgolj zavoljo očitnega kontrasta, ki bi ga bil zmožen vzpostaviti kdorkoli? Mostra '12 resda ni bila na ravni Laudadiovih grotesk, kaj boljša od interludija z Moritzem De Hadelnom, ki ga je Berlusconijska desnica leta 2002 zaradi pomanjkanja časa nastavila za eno festivalsko izdajo, pa tudi ne. Tekmovalni program je bil poln kompromisarskih in skalkuliranih filmov, del uveljavljenih, a upehane tigrav, ki jih je v tekmo za nagrade treba uvrstiti zato, ker so v preteklosti z veliko boljšimi filmi tekmovali drugod – kajne? Protežiranje iztrošenih »klasikov« svetovnega art filma je zanesljiva pot v devastacijo in banalizacijo festivala, predvsem pa znamenje programske zadrege in pomanjkanja samozvesti, dveh karakteristik, ki ju v Benetkah zadnje desetletje nismo bili vajeni. Rekli boste: kaj pa če res ni bilo boljših filmov? Müller je leta 2008 priznal, da program tisto leto ni bil kaj prida, češ da boljših premiernih filmov preprosto ni bilo na voljo. In smo mu verjeli. Barberi ne bi mogli verjeti na besedo tudi v primeru, če bi priznal; manjši, manj glamurozni in manj vplivni festivali (predvsem Locarno zgodaj avgusta), ki se odvijajo v terminu med Cannesom in Benetkami, so namreč zavrteli kopico zanimivih novih filmov, ki bi jih v Benetkah – to si skoraj upam trditi – pod Müllerjevim vodstvom videli. Benetke bi s svojo tradicijo in statusom A-festivala Locarnu zlahka izmaknile najboljše filme, toda Barbera se je raje odločil za komoditeto neproblemskih filmov brez roba, ki so pustošili predvsem po sekciji Horizonti, skozi katero naj bi festival odkrival in uveljavljal manj znane avtorje.



Pieta

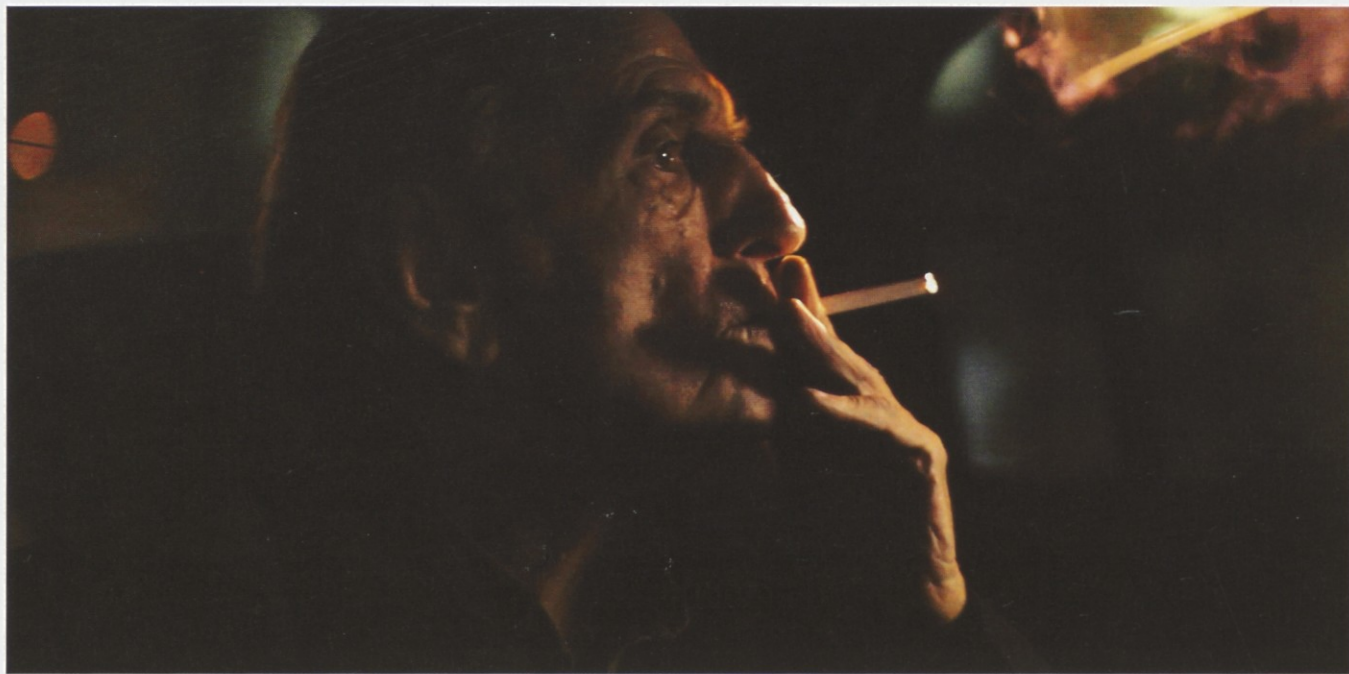
Kaj je torej ostalo? Peščica spodobnih del in tako rekoč nobenega velikega filma, po katerem bi si festival zapomnili.

Enega boljših je prispeval Ulrich Seidl, ki bo svojo rajsko trilogijo očitno predstavil na vseh treh A-festivalih: po *Paradižu: Ljubezem* (Paradies: Liebe), predstavljenem letos v Cannesu, je v Benetkah sledil *Paradiž: Vera* (Paradies: Glaube), drugi del triptiha, kjer osrednje vloge igrajo »osamljene ženske na misiji.« V *Veri* v osrednji vlogi najdemo Anno Mario, globoko verno katoličanko z Dunaja, ki svoj dopust posveča širjenju božje besede in iztrebljanju nečistosti. S kipcem device Marije pod pazduho obiskuje naključno izbrana stanovanja, kjer skuša spreobrniti »nečiste duše«. Marija je svojo ljubezen našla v Kristusu, čeprav je bila nekoč poročena z muslimanom Nabilom, ki se zdaj vrne v njeno življenje. Sledita ne le verska konfrontacija, temveč tudi družinski fevd, spopad tradicionalnih vrednot islama in krščanstva. Seidl se giblje na tanki črti med relevantnostjo in eksploatacijo; čeprav ni dvoma, da se je občutljive tematike lotil spoštljivo in s potrebno distanco, so nekateri prizori na meji *camp*; predvsem nekatera Marijina spoznanja, npr. ko med nočnim sprehodom skozi mestni park naleti na kopico postaranih *swingerjev*, ki se predajajo spolnim ekscesom, ali v prizorih privatnih seans, kjer s somišljeniki v improvizirani molilnici častijo Jezusa in obljubljaajo, da bodo »Avstrijo znova naredili katoliško«.

Zlati lev je šel v roke korejskega režiserja Kima Ki-duka, toda brez škandala ni šlo. Žirija, ki jo je vodil Michael Mann, je glavno nagrado želela podeliti težko pričakovanemu filmu *Gospodar* (The Master) Paula Thomasa Andersona, toda ker so mu želeli podeliti tudi leva za najboljšo režijo in moško vlogo (razdelila sta si jo Philip Seymour Hoffman in Joaquin Phoenix), jih je festivalska direkcija opozorila na pravilo, ki velevala, da posamezen film lahko prejme največ dva leva, kar je med žiranti sprožilo ostre zakulisne reakcije in negodovanje. Kako so se odločili o črtanju enega leva za *Gospodarja*, ni prišlo v javnost, vsekakor pa preseneča odločitev, da mu odvzamejo najvišjo nagrado in jo prepustijo Kimu za film *Pieta*.

Kim svoja dela praviloma zasnuje kot alegorijo določenega sodobnega problema ali ideje, nato v najbolj grobi in neobtesani maniri pove zgodbo posameznika in njegovega moralnega prebujanja. Tu je junak 25-letni izterjevalec dolgov, ki delo opravlja učinkovito, z brezčutno natančnostjo. Potem nekega





Harry Dean Stanton: Delna fikcija

dne na njegova vrata potrka ženska, ki trdi, da je mama, ki ga je zapustila takoj po rojstvu. Izterjevalec žensko sprva zavrača, postopoma pa kupi njeno zgodbo, kar pri Kimu pomeni, da se moralna preobrazba lahko prične, češ zdaj ima mamo, čustveno oporo, epicenter ljubezni itd. Konsistentnost pripovedi in slogovna enotnost nikoli nista bila Kimov *forte*, tule se najbolj očitno – in boleče – izključujeta tema in slog, svet malih, smrdljivih stanovanj in delavnic je namreč osvetljen in posnet kot reklama za parfum.

*Gospodar*, najbolj pričakovani film festivala, zgodba o genezi scientologije in njenem guruju Ronu Hubbard, se je izkazal za povprečno zgodbo o ustvarjanju verskega kulta in izkoriščanju malih, neodločnih, psihološko nestabilnih in zapitih ljudi, tipičnih ostankov kakofonije 2. svetovne vojne. Takšen ostanek pacifiške vojne je Freddie Coyle (Joaquin Phoenix), zapiti agresivnež, ki bolj po naključju kot zares pade v svet Lancastera Dodda (P. S. Hoffman) in njegovega vzhajajočega kroga alternativnih vernikov ... Hoffman v vlogi »gospodarja« je resda prepričljiv, toda ta lik nima ne karizme ne pravega sidrišča, predvsem pa se nikoli ne vzpostavi konkretno razmerje med njim in Freddiejem kot potencialnim apostolom. To je precej neinvolverana, dramsko komaj zanimiva alegorija ameriške odvisnosti od bodisi vere bodisi močne voditeljske figure.

Precej zanimivejši je bil nagajenec za scenarij, Francoz Olivier Assayas, čigar postrevolucionarni *Po maju* (Après mai) se bo lepo vrtel v dvojčku z režiserjevo *Mrzlo vodo* (L'Eau froide, 1994). Oba filma se odvijata v začetku 70. let, oba sta delno avtobiografska in oba se ukvarjata z obdobjem po maju '68, reakcijami mladine na prelomne dogodke. A če je bila Assayasova *Mrzla voda* docela apolitična, je novi film izrazito političen, predvsem v prikazovanju najstniške naivnosti in odnosu do revolucije in

levičarskih utopij, zblojene retorike in postopnega podiranja idealov, ki se bo sklenilo z razgradnjo uporniških frakcij, ločevanjem (tako kamaradov kot ljubimcev) ter s postopnim sestopom v konformizem. Assayasova skupina najstnikov iz pariških predmestij sprva oponira policiji, izdaja maoistične časopise, popisuje fasade liceja s parolami in se združuje z italijanskimi somišljeniki. No, tudi oni pričnejo postopoma razmišljati o »običajni« prihodnosti, predvsem umetniško navdahnjena peščica na čelu z osrednjim junakom Gillesom, ki mu ustvarjalno neambiciozna punca (»zgolj« revolucionarna deklina, ki se kasneje oprime feminizma) ne nudi zadostne satisfakcije.

Po daljšem času je spodoben film znova posnel Harmony Korine. *Spomladanske žurerke* (Spring Breakers) je simpatična, ravno dovolj odbita in vulgarna komedija o skupini najstnic, ki se med spomladanskimi počitnicami odpravijo na Florido – žurir. T.i. *spring break* za ameriško mularijo predstavlja tradicionalno orgijo pijančevanja, drogiranja in seksanja, nebrzdan izliv odvečne energije, ki v Korinovi interpretaciji dobi še kvaziuporniške elemente, v kolikor znotraj ameriške fasciniranosti s potro-



Speča lepota



šništvom in pehanjem za slavo ter denarjem sploh lahko govorimo o kakršnikoli obliki upora. Štiri najstnice med žuriranjem spoznajo lokalnega raperja, dilerja in gangsterja (neprepoznavi James Franco), prostovoljno sprejemajo *gangsta* ekscese, hedonistične užitke pa privedejo do ekstrema, ob tem, da staršem domov sporočajo, da je z njimi vse v redu ter da so spoznale raj na Zemlji. To je zelo kičasta in karikirana vizija novodobne najstniške ekscesne »kulture«, kjer ni ne zavor ne meja.

Italijanski maestro Marco Bellocchio v primerjavi s Korinom seveda izpade kot togi srednjeveški akademik, toda s *Spečo lepotico* (Bella addormentata) je znova v polni formi, zajedljivo kritičen, sarkastičen, duhovit, pa tudi univerzalno human, konkretno do vprašanja evtanazije, ki je v Italiji eskaliralo februarja 2009, ko so starši po sedemnajstih letih kome želeli izklopiti vegetativno Eluano Englaro. Zadeva je bila medijsko tako odmevna in histerična, da se je vmešal italijanski parlament, ki je želel po hitrem postopku izglasovati nov zakon. Bellocchio dogajanje znotraj šestih dni razkropi med številne protagoniste, »speče lepotic« so v filmu namreč kar tri, poleg Eluane še komatozno dekle iz aristokratske družine ter suicidalna zasvojenka z mamili. Bellocchio gre seveda onstran vprašanja o pravici do umiranja, skozi zgodbe parlamentarcev, senatorjev, zdravnikov in konservativcev izriše perverzni svet osebnih in strankarskih interesov. Bellocchiova tarča tokrat ni toliko krščanska elita – z njo opravi v

rokavicah – temveč predvsem rimski politični vrh, ki ne dopušča individualnega mišljenja in ki mu je posameznikova moralna integriteta zanemarljiva.

Za konec naj omenim še film, ki je letos v Benetkah nudil največ užitka. *Harry Dean Stanton: Delna fikcija* (Partly Fiction), švicarski dokumentarec režiserke Sophie Huber, je čudovit portret holivudskega obrobneža, igralca z vlogami v več kot dvesto filmih, večnega *sidekicka*, ki je navdihoval mnoge igralce in s svojo pogovorno molčečnostjo porajal številna ugibanja. Sophie Huber ni zrežirala standardnega portreta zvezdnika s kopico informacij ali z nešteto »govorečimi glavami«, ki bi Stantonu pele slavo. Nekaj tega smo v drugi polovici resda deležni (nastopajo David Lynch, Kris Kristofferson, Wim Wenders in Sam Shepard), toda to so prijatelji, ki so bili obenem Stantonovi ključni sodelavci. Prva polovica, ki je bolj asketska in abstraktna, je čista poezija. Huberjevi uspe ujeti kanček boemskega vsakdana, ki mu je Stanton, samotar in nikoli poročeni ikonoklast, pripadal od nekdanj, češnje na torti pa predstavljajo mnoge folk pesmi, ki jih Stanton ob spremljavi kitare in orglic žvrgoli tekom celotnega filma.



## Nočne ladje Nočni brodovi

Igor Mirković

Otvoritveni film Filmskih srečanj ob kavi! Premiera v prisotnosti režiserja in igralcev Radka Poliča in Ane Karić.

Na sporedu od  
10. oktobra.



Na sporedu od  
17. oktobra.

## Oslo, 31. avgusta Oslo, 31. august

Joachim Trier

Drugi celovečerec režiserja Reprize.



## Jaz sem Janez Janša

Janez Janša

Z LIFFa v Kinodvor! Premiera v prisotnosti Janeza Janše.

Na sporedu od  
19. novembra.



Na sporedu od  
19. novembra.

## Mlada noč Příliš mladá noc

Olmo Omerzu

Z LIFFa v Kinodvor! Premiera v prisotnosti filmske ekipe.





# Srečen za umret

Gorazd Trušnovec

Kaj bi v svojem osmem desetletju življenja počel Dizi iz filma *V Ieru* (1999, Janez Burger), je bila moja prva reakcija na film *Srečen za umret* (2012, Matevž Luzar). Je mogoče, da bi bil to rahlo mizantropski stari vdovec Ivan Gorišek (Evgen Car), življenja in lastnih monologov naveličan nergač, ki nekega dne zakupi parcelo na pokopališču, pospravi svoje življenje v škatle («*Dobro, da nisi imel zanimivega*, »zajedljivo komentira njegov brat Vinko [Ivo Ban]) in se preseli v dom upokoјencev dočakat konec? Gesta bi bila inverzna tisti finalni Dizijevi, ko ta le napravi premik v svojem življenju in se odpelje iz študentskega doma, pogojno rečeno domu upokoјencev »inverzne« institucije.

Če oba filma ustvarjata grenkosladki monument navidez pasivnemu liku, ki skozi film rahlja svojo lupino in šele proti koncu stori potezo opolnomočenja, pa je od iskanja nadaljnjih vzporednic med filmoma, ki jih pustimo zaenkrat ob strani, vendarle zanimivejša neka »zunajfilmska« paralela. Namreč tista, da je s filmom *V Ieru* najmočnejše zasijalo kratkotrajno

obdobje, ki danes predvsem v publicistiki velja za poosamosvojitveno filmsko pomlad. Takratna generacija je medtem pokazala svoj domet in na domače prizorišče v zadnjih dveh letih samozavestno stopa mlada garda filmskih ustvarjalcev. In če je imela tedanja generacija pri svojem vstopu prednost relativnih anonimusov, so bila pričakovanja glede letošnjih debutantov upravičeno visoka: tako Martin Turk kot Matevž Luzar sta še kot študenta posegala po zvezdah; prvi se je prebil v Cannes, drugi do oskarjevske nominacije.

Ta generacijski uvod je pomemben zato, ker je Luzar s celovečernim igranim prvcem marsikoga presenetil z izbiro teme, lika in obravnave pripovedi – in menim, da je v vsem tem obenem zrel in nekonvencionalen. Film *Srečen za umret* še zdaleč ni narejen na prvo žogo (ali prvi ogled). Ne trudi se, da bi protagonista naredil simpatičnega. Niti ni karikatura. Ne trudi se z »jasnim dramaturškim lokom« – stari zoprnež doživi transformacijo, a ne prodaja iluzije, da se ljudje spreminjajo. Ne bistveno in ne v tej starosti. Narejen

je z izjemno mero cinefilske občutljivosti (več pozneje), a v sijajnem spoju vsebine in oblike ne gre nikoli čez rob, da bi si čestital za domislice, ki so bolj ideje montaže in režije kot scenarija, torej temeljijo na tistih vrednotah, ki so jih zagovarjali novovalovci. In nikoli s postmodernističnim mežikanjem gledalcu ne namiguje na svojo inteligenco. Če se odvija z ležernim tempom, ki je predvsem organski odsev protagonistovega bitja, pa ne kaže spregledati vznemirljivih motivov, ki jih skozi tok pripovedi obravnava skoraj mimogrede – za to navidezno ležernostjo v izrazu pa se skriva izjemna mera premisleka in artikulacije.

Tu je glasbena plat filma, ki je pravzaprav zgodba zase. (Seveda ni nepomembno, da je bil Ivan v aktivnejšem delu življenja učitelj glasbene teorije). Od uporabe Rossinijevega Seviljskega brivca preko izvirne, minimalistične philipglassovske motivike in posrečenega posvetila Lojzetu Slaku v prelomnem trenutku, do Gustava Mahlerja in vizualno impresivne filmske kode, »poslednjega valčka« oziroma (krožnega) plesa življenja in smrti. Pri če-

mer Mahler ni zgolj »tisti poznoromantični skladatelj, ki je med drugim dirigiral tudi v Ljubljani,« ampak je ključna referenca za njegovo 5. simfonijo kajpak Viscontijeva *Smrt v benetkah* (Morte a Venezia, 1971), kar diskretno poudari tudi vsekozi odlična kamera Simona Tanška.

Že omenjeni referenci Slaka in Mahlerja kažeta na neko temeljno kakovost filma, ki bi jo lahko imenoval njegova notranja napetost (pri filmu, ki nosi naslov *Srečen za umret*, to seveda ne more biti posebno »odkritje« ...) oziroma dinamika med lokalnim in univerzalnim. Kar zopet vzpostavlja Luzarja kot povsem izoblikovanega avtorja, saj lahko podobno ugotovimo za njegova mednarodno najbolj odmevna kratka filma *Prezgodaj dva metra spodaj* (2006) in *Vučko* (2007). Oba delujeta kot mojstrska predpriprava na celovečerec: iz prvega si »sposodi« Janeza Škofa in posrečen spoj črnega humorja in družinske drame, iz drugega pa kar nadaljuje zgodbo osamljenega upokoјenca (Evgen Car), ki še ni povsem izgubil upanja po iskanju človeškega stika.

*Srečen za umret* se posrečeno loteva aktualne teme starosti in staranja – a če si je avtor za protagonista izbral starostnika, še ne pomeni, da je avtomatično aktualen in nasprotno, da govori o svetu, ki se (pretežno mlajše) publike ne tiče. Z nekoliko interpretativne svobode bi zapisal, da film v marsičem simbolizira prehod med analogno in digitalno dobo. Duhoviti so recimo prizori računalniškega tečaja oziroma učenja uporabe facebooka, pri čemer zlahka spregledamo, da postaja prav uporaba tega mladostniškega družbenega omrežja sinonim za osamljenost in odtujenost. Oboje pa sta motiva, ki zelo močno odzvanjata skozi film. Ivan je namreč moderen lik tudi v tem, da je tujec v tujem svetu, z bratom, ki naj bi poosebljal vitalizem, nimata prijateljskih stikov, čeprav ju veže, kot je videti, vseživljenjsko rivalstvo, meščansko-povzpetniški življenjski slog sinove družine se mu upira ... in tudi v domu upokoјencev se še zdaleč ne počuti domače. Komični vrhunec te obravnave tujosti doživi v čudovitem prizoru slovenske veselice v kitajski restavraciji, kar je zopet lep spoj lokalnega in univerzalnega. V prikazu tipičnih odnosov znotraj razširjene sodobne slovenske družine skozi detajle prikaže vrsto vsakdanjih patologij, od Ivanovega neprikritega šovinizma do vprašanja odnosa do lastnine, ki je prav tako eden od vizualno in vsebinsko ponavljajočih se motivov – od kovčkov in paketov preko vprašanja lastninjenja hiše do posestništva Ivanove domske simpatije Melite (Milena Zupančič).

Če se vrnem k univerzalni temi staranja bi omenil zanimivo naključje, da smo pred kakimi desetimi leti imeli skoraj istočasno možnost videti tri filme o starejših občanah, ki se jim nepričakovano spremeni življenje, in sicer so bili to *Gospod Schmidt* (About Schmidt, 2002, Alexander Payne), *Mož brez preteklosti* (Mies vailla mennessyüttä, 2002, Aki Kaurismäki) ter *Schultze dela blues* (Schultze Gets the Blues, 2003, Michael Schorr). Teh primerov ne bi izpostavljaj, če ne bi želel poudariti, da je s svojim filmskim izrazom *Srečen za umret* v istem kakovostnem razredu. Prav ob teh primerih pa bi si dovolil še manjšo digresijo. Slovenski film ne ustvarja ikon – jasno, pavšalna sodb, ki bi zahtevala daljše pojasnilo sociološke in psihološke analize. Ampak simptom so že sodobni

filmski plakati za domače filme, na katere je nenavadno pogosto umeščeno čimveč nastopajočih igralcev (da kdo ne bi bil užaljen?) v izrezu do prsi oziroma pasu (od »starejših« primerov bi navedel plakat za filma *Piran – Pirano* ali *Gremo mi po svoje*, od letošnjih so to *Pisma iz Egipta*, *Mlada noč*, *Šanghaj* ...). Seveda to ni lokalna posebnost, vrsto podobnih primerov najdemo tudi v komercialnem filmu, sploh pri tisti zvrsti, kjer gre za tako rekoč skupinskega junaka (na misel prihajajo komedije od *Prekrokane noči* do *Dekliščine*) in seveda to tudi ni pravilo. V mozaiku plakatov z letošnjega FSF v nasprotnem, torej ikoničnem smislu, izstopajo predvsem trije, tisti za dokumentarec *Wild One* in za igrane celovečerce *Hvala za Sunderland*, *Nahrani me z besedami* – in *Srečen za umret*.

To ni problem gledaliških igralcev ali »zolg« televizijskih zvezd – to je problem filmske senzibilnosti, ustreznega doje-manja kinematografske karizme in nepodrejanja pričakovanjem. Matevž Luzar iz Evgena Carja ustvari carja. Njegov lik je pretežno pasiven (toda ponovno velja opozoriti na njegovo bravurozno in komaj opazno iz prizora v prizor spreminjajočo se artikulacijo), in vendar iz njega naredi pravo ikono, samozavestno postavljeno v sredino plakata. Morda deluje nekoliko hecno, malce izgubljeno, toda to je v resnici avtonomen, osrednji, samostojen, mestoma celo uporniški lik (sposoben organiziranega pobega iz institucije v stilu Formanovega *Leta nad kukavičjim gnezd* [One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975]), ki nosi film na svojih ramenih samozavestno od začetka do konca. To je film, ki se v strahu pred močnim individuumom ne zateka k nekakšni množici protagonistov, ki jih potem najdemo na flikane na plakat in se sprašujemo, za kaj pri vsem skupaj sploh gre.

Tudi v tem pogledu je celovečerec *Srečen za umret* drugačen in izstopajoč. Nekonvencionalen! Njegovo univerzalno humanistično sporočilo, da ni nikoli prepozno za življenje, pa bi lahko kar lastnorčno apliciral na slovensko kinematografijo, da ni nikoli prepozno za nov začetek.



# Šanghaj in metafore brezmejnosti

Matic Majcen

Šanghaj (2012) Marka Naberšnika se bo kljub impresivni podobi moral spopasti s predsodki slovenskega občinstva do filmov, ki tresejo ustaljene koordinate slovenske nacionalne identitete.

Ko je leta 2004 Janez Burger predstavil film *Ruševine*, sta se strokovna in laična javnost znašli na nasprotnih bregovih. Kritiki so ga večinoma oboževali, občinstvo ne – uradni rezultat v kinih se je ustavil pri borih 4749 gledalcih. *Ruševine* so bile drugačne vrste film, takšen, kakršnega slovenski poosamosvojitveni film še ni videl. Osrednji lik je bil Hrvat, ki se mu ni ljubilo govoriti slovensko in se niti ni obremenjeval s političnimi trenji med državama. V filmu se je govorilo tudi angleško, avtor fiktivne igre v filmu je bil Islandec, uporabljena je bila vrsta referenc na skandinavski kulturni prostor. Fiasko filma v kinih pravzaprav ni bil presenečenje – v javni sferi, ki na velikem platnu množično sprejema le šaljive Bosance, Severine, *Outsiderje* in provincialne humoriste, je bilo težko pričakovati kaj drugega. Še vedno živimo v okolju, kjer je za množični

sprejem filma potrebna vsaj minimalna refleksija slovenske nacionalne identitete, po možnosti v navezavi na redefinicijo odnosa do (pop)kulturnega prostora bivših jugoslovanskih republik. S tega vidika so bile *Ruševine* v slovenskem poosamosvojitvenem prostoru prava »negacija nacionalnosti« – pionirski film, s katerim je Burger še pred odprtjem slovenskih meja schengenski Evropi predstavil transnacionalen tekst s senzibilnostjo za vse bolj globalna obzorja sodobnega bivanja. Film *Ruševine* je bil tudi eden prvih, ki so kršili predpis takratnega Filmskega sklada, da morajo biti filmi večinsko posneti v slovenskem jeziku, in ki ga dandanes v dokumentih Slovenskega filmskega centra ne najdemo več. Kar pa je še pomembneje – tisto, kar so takrat *Ruševine* zgolj napovedovale, se je kasneje skladno s političnoekonomskimi premiki države začelo dogajati množično. Začenši z letom 2007 se je število slovenskih filmov z zahodnimi koproducenti, tujimi lokacijami in mednarodno igralsko ekipo strmo povečalo. Dobili smo nacionalno razsređiščena filmska dela, kot so *L ... kot ljubezen* (2007, Janja Glogovac), *Noč* (En nat/

Let me sleep, 2007, Miha Knific), *Prehod* (2008, Boris Palčič), *Piran – Pirano* (2010, Goran Vojnović), *Circus Fantasticus* (2010, Janez Burger), *Arheo* (2011, Jan Cvitkovič), v kratkem, a vedno bolj intenzivnem popotovanju, ki je to nacionalno kinematografijo popeljalo vse do *Šanghaja*, njene najbolj oddaljene in ambiciozne postavke, z 2,5 milijona evrov proračuna, ki iz njega delajo najdražji slovenski film po osamosvojitvi. To, da se za namene filmske produkcije zgradijo cele lokacije, smo doslej od daleč občudovali predvsem pri holivudskih ali ambicioznejših evropskih produkcijah, s *Šanghajem* pa se je to zgodilo pred našim pragom. Obenem se je z njim potrdilo tudi tisto, kar je naznanil *Circus Fantasticus*: namreč, da smo tudi v Sloveniji začeli dobivati filme, ki so vsaj vizualno na nivoju filmov z A festivalske liste. In to ne izpod rok filmskih disidentov in emigrantov, ki so našli kapital v tujini, temveč iz srca finančnih sit Slovenskega filmskega centra, kar je kar manjši šok za sceno, ki v skladu s mentaliteto preferira majhnost in skromnost, ter predvsem vse pritoževanje, ki gre zraven.

Ne samo *Ruševine*, vsa omenjena »transnacionalna« linija v slovenskem filmu se sooča z istim problemom – občinstvo teh filmov noče gledati, ali bolje rečeno, noče videti, kot da to (še) ni njihova realnost, ali pa noče, da bi bila. Ko istemu občinstvu po drugi strani Branko Đurić v *Kajmaku in marmeladi* (2003) pokaže, da je v primerjavi z bosansko genetsko superiornostjo domala retardirano, mu bo le-to še vseeno jedlo z roke. V širši pop kulturi, v kateri prosperirajo *cover bandi*, rock veterani, balkanske turbozvezde in ki je izključeno iz glavnega toka evropskih kulturnih dogodkov, so ti filmi dejansko kot nekakšni tujki, ki lahko v svojem okolju upajo le na kakšen kritični poklon, v veliki meri pa so odvisni od mednarodne festivalske in distribucijske potrditve, brez česar ostajajo globoko v kategoriji »spregledanih« filmskih kuriozitet.

Letošnji Festival slovenskega filma je s kakovostno neupravičenim slavljenjem hribovskega humorja v Maksimovičevem *Hvala za Sunderland* (2012) nazorno pokazal tvegano pot, na katero se je odpravil Naberšnik, režiser, ki ga je ob uspehu *Pe-*

*telinjega zajtrka* (2007) vzljubila cela država. Če je *Šanghaj* spregledala že z vseh vetrov zbrana strokovna žirija, bo prav zanimivo videti, kako bo slovensko občinstvo pripravljeno sprejeti interpretacijo, da Romi niso materialno in kulturno podrejena etnična skupnost v tej državi, temveč so pravi preroki med nami, ljudje, ki so transnacionalne zakonitosti svobodnega trga privzeli, še preden so Slovenci sploh imeli nacijo, ki bi v čimerkoli lahko bila 'trans-'. Ali še dlje – ali bo ta isti nacionalni ego lahko sprejel, da je turška Nemka s pomočjo izvrstne maske in kostumografije v slovenskem filmu videti bolj osupljivo kot katera koli diva slovenskega filma v zadnjih nekaj desetletjih? In vsa ta razkošnost sredi maničnih varčevalnih ukrepov, kjer je vsako pretakanje javnega denarja v tuje roke skoraj povod za javni linč?

Takšni nezavedni predsodki bi vendarle lahko bili v veliko škodo. *Šanghaj* je namreč zelo soliden *mainstreamovski* izdelek v zgoščeni obliki večgeneracijske družinske pripovedi, ki je še bolj kot *Petelinji zajtrk* spravljiv na vseh nivojih, v precejšnji meri po zaslugi značilnega sladko-grenkega Lainščkovega pridiha. Spravljiv je tudi v smislu obeh tematsko-produkcijskih linij v slovenskem poosamosvojitvenem filmu, saj predstavlja zanimivo zmes osamosvojitvenega prehoda iz socializma v kapitalizem in transnacionalnih smernic preko Romov kot prisposodbo za vzhajajočo produkcijsko in tekstualno brezmejnostjo, ki jo izvrstno pričara mednarodna igralska zasedba. Film zaznamuje izvrstna scenografija, kostumografija, fotografija in režija – Maribor na velikem platnu pač še ni bil videti tako karizmatično in celo veličastno.

*Šanghaj* je film, ki ga lahko Slovenija brez sramu pošlje na katerikoli svetovni festival in je lahko nanj ponosna – a samo, če bo njenemu občinstvu medtem doma uspelo pozabiti svoje komplekse majhnosti ter patološko potrebo po izražanju »pristnega slovenstva« in bo dovolilo, da kakovost govori zase. *Šanghaj* hodi po tisti zahtevni poti, po kateri se je slovenski film odpravil, ker povsem legitimno in pogumno želi biti enakovreden na mednarodnem trgu. Če sta filma kot *Kruh in mleko* (2001) ter *Oča* (2010) to naredila za slovensko *art* oziroma avtorsko sceno, potem je *Šanghaj* film, ki to na rekordnem produkcijskem nivoju počne v *mainstreamovskem* diskurzu, in to z Markom Naberšnikom kot režiserjem, ki ob Mitji Okornu najbolj obvlada in razume njegovo sodobno globalno logiko. Naberšnik se je kljub visokemu vložku izkazal za človeka, pri katerem se zaradi njegovega treznega, neevforičnega in stroki zavezanega pogleda na svet vsaka investicija, še tako visoka, težko izkaže za zgrešeno.

In *Šanghaj* zgrešena investicija zagtovo ni. V marsikaterem pogledu – vizualnem, scenografskem, morda celo režijskem – ne gre samo za najbolj ambiciozen, ampak tudi za najboljši slovenski film po osamosvojitvi, kar pod pritiskom rekordnega proračuna še zdaleč ni enostavno doseči. Z znanjem, s katerim Naberšnik pritisk pretvarja v izziv, je pač veliko lažje. *Šanghaj* je v mednarodnih vodah morda res le eden izmed množice korektno realiziranih filmov, a eden sila redkih, ki prihaja iz produkcijsko majhne kinematografije na sončni strani Alp, ki se šele uči prvih korakov na poti do mednarodne enakosti na področju komercialnega filma.





# Nahrani me z besedami

Špela Barlič

Celovečerni prvenec Martina Turka, v Trstu rojenega režiserja mlajše generacije, je imel, še preden je sploh pristal na filmskem traku, za sabo že kar nekaj kilometrov. Osnutek scenarija in dober predhodni vtis – Turk je v Cannesu nase opozoril že s kratkim filmom *Vsaki dan ni vsak dan* (2008), ki je bil kot prvi slovenski film predvajan v tamkajšnjem programu Štirinajst dni režiserjev – sta režiserju prislужila podporo canske žirije, ki je pod vodstvom direktorja festivala Gillesa Jacoba med več kot dvesto prijavljenimi režiserji prvih in drugih filmov s celega sveta Turka skupaj s petimi drugimi perspektivnimi mladimi režiserji vzela pod svoje okrilje in mu omogočila nadaljnji razvoj scenarija v okviru pariške rezidence Cinefondation.

V tem kreativnem okolju je nastala kompleksna zgodba o raztrgani družini, ki jo nenadno izginotje sina Roberta prisili, da vsaj za čas iskanja pogrešanca stisne zobe, pozabi na svoja nesoglasja in se poveže z namenom doseganja skupnega cilja. Arhitekt Matej po desetih letih brez kakršnihkoli stikov prejme klic očeta, da je njegov rahlo čudaški brat Robert, ki se že dlje časa obsedeno trudi rekonstruirati Kristusovo pisavo, odpotoval v Italijo in

izginil neznanokam. Matej in njegov oče Janez se odpravita po njegovih sledih, medtem pa se Matejeva žena Ana in hči Veronika preselita na vas, k Matejevi mami Irini, ki boleha za demenco in potrebuje stalen nadzor.

Film *Nahrani me z besedami* (2012) od samega začetka prežema občutek nečesa skrivnostnega, grozljivega, zlovešnega. Zgodba o iskanju Roberta se giblje skozi kadre s suspensom in z atmosfero misterioznega trilerja. Skrivnostno ozračje v veliki meri določa že zadržano hladna barvna skala slike, še bolj pa natančno oblikovani, strateško umeščeni in nasploh močno poudarjeni elementi zvočne pokrajine filma – pomenljiv je že zvonec Matejevega mobitela, ki se oglašja z nervoznim tik-takanjem, kot da bi hotel dati dogajanje ritem in zven tempirane bombe.

Martin Turk je v svojem prvem celovečercu demonstriral dobro vajo v slogu – uporabil je logiko in estetiko žanra, toda če boste zgodbo gledali le skozi perspektivo misterioznega trilerja, vas bo, bolj kot bo šla h koncu, vedno bolj jezila z naivnostjo in neprepričljivim razvojem dogodkov. Matej in Janez Robertu sledita kot dva prekaljena detektiva, ki natanko

vesta, katerem indicu je vredno slediti in kateremu ne ter koga povprašati za nadaljnje smernice, če že ne kot dva lovka psa, ki lahko njegovo sled zavohata skozi kilometre goste podrasti. V filmu je tudi kup dogodkov, ki za razvoj zgodbe na prvi pogled nimajo posebnega pomena, pomagajo pa sintetizirati napetost in umetno ustvarjati občutek skrivnosti, groze in slutnje bližajoče se nesreče. Prvi tak prizor je postavljen že na začetek filma, kjer neznani moški brez razloga bolšči v Mateja, medtem ko ta sedi na klopci v parku in se pogovarja po telefonu; podobno velja za lažni preplah v mrtvašnici in lovljenje po tržaški tržnici. Smer »misteriozni triler« se korak za korakom izkaže za slepo ulico, toda nikjer ne piše, da je to smer, ki ji morate slediti. V resnici je edini način, da »rešite« film, to, da neke na sredini radikalno zasukate optiko in ga začnete gledati kot kompleksno družinsko dramo, v njeno središče pa namesto iskanja izgubljenega sina postavite razpiranje različnih dimenzij problematičnih odnosov med glavnimi liki.

Če na hitro preletimo Turkovo dose-danje delo, bomo videli, da so težavni družinski in nasploh medosebni odnosi osrednje zanimanje njegovega (za mla-



dega režiserja sploh ne skromnega) filmskega opusa. Filmi, kot so *Rezina življenja* (2006), *Vsakdan ni vsak dan*, *Robutanje koruze* (2009) in srednjemetražni *Soba 408* (2009), se vsi na tak ali drugačen način dotikajo tem odtujenosti, osamljenosti in kroničnega pomanjkanja pristne komunikacije. Kljub temu da so Turkovi filmi načeloma sila redkobesedni in da daje režiser, zavezan predvsem govoric vizualnega, prednost pomenljivim gestam in pogledom pred dialogi, njegovi protagonisti najbolj kličejo prav po tem, da bi jih nekdo »nahrnil z besedami«, da bi pretrgal molk, da bi prek praznine, ki zeva med njimi in okolico, naposled pljusknili zamolčani očitki, strahovi in trpke misli, ki prav s svojo neizrečenostjo najbolj nazirajo družbeno in družinsko tkivo.

*Nahrani me z besedami* nadaljuje pot, ki jo je Turk začrtal z zgodnejšimi filmi, le da naredi kar nekaj velikih korakov naprej v svoji vsebinski in formalni ambicioznosti. To je seveda povsem razumljivo, saj gre za režiserjev prvi celovečerec, a Turk sestavi zares izjemno kompleksno filmsko teksturo, ki komunicira na številnih različnih ravneh. Glavna tema je ponovno težavnost komunikacije, ki se simbolno zgodi že v zamegljeni uvodni podobi, kjer Robert svojemu odsevu v ogledalu meče besede, namenjene očetu. Motiv komunikacijskih šumov povzema tudi vrsta drugih detajlov, od naslova preko uporabe tujega jezika v filmu do tega, da med telefonskimi klici vedno slišimo le eno stran pogovora.

V tej luči postane jasnejša tudi tridelna struktura zgodbe. Film je namreč zastavljen kot triptih, kot mozaik treh zgodb, ki se odvijajo sočasno in tvorijo celoto, a so hkrati tudi ostro ločene (tudi formalno, s podnaslovi), imajo različne tonalitete in protagoniste, med njim pa so, večinoma preko telefonskih pogovorov, vzpostavljeni bežni vsebinski preliv, ki gledalcu omogočijo, da se časovno orientira in zapopade sočasnost dogajanja. Prvi del, ki nosi naslov *Iskanje preteklosti*, je postavljen v urbano okolje in v ospredje postavlja odnos med Matejem in njegovim očetom, v drugem delu, naslovljenem *Izguba sedanjosti*, se v vaškem okolju odvija druge vrste drama med liki treh generacij žensk (med Ano, njeno hčerko in Matejevo dementno mamo), v tretjem



delu, *Odkrivanje prihodnosti*, pa v tujem mestu Robert preigrava svojo igro z, najverjetneje fantazmatskim, italijanskim klošarjem.

Prvi del je realističen, s fokusom na preteklosti (v njem ponovno privre na dan skrhan odnos med očetom in sinom, ki ga je pred desetletjem dokončno pokopal usodni spor glede brata), v drugem delu, ki pripada sedanjosti (Ana, njena tašča in Veronika nimajo nobene prtljage iz preteklosti – njihovi kratki stiki so produkt situacije v realnem času), se realizem začne mešati z mistiko, tretji del pa povsem pripada mističnemu in dodobra zabriše mejo med resničnim in namišljenim, obenem pa s svojim odprtim koncem, ki pri naša možnost za nov začetek in ponovno vzpostavitev odnosov med očetom in njegovim sinovoma, že gleda v prihodnost.

Kot da niso stvari že dovolj zapletene, Turk dodaten pomenski sloj nanese še z izborom igralcev (v filmu imamo dva realna starševska para: Borisa Cavazzo in njegovega sina Sebastijana ter Mašo Derganc in njeno hči Izo Veselko) in z zrcaljenjem obeh starševskih parov v filmu – zaščitniško vedenje Ane do njene hčerke namreč zelo spominja na posesivno vedenje Janeza do obeh sinov. Ta pomenski vozel spet odpira nove možnosti za interpretacijo, a naj bo na tem mestu zaenkrat dovolj. *Nahrani me z besedami* morda ne bo največji hit letošnje domače filmske bere, zagotovo pa je eden najbolj intrigantnih filmov sezone, ki ponuja mnogo možnosti različnih branj in analitične kombinatorike.



# Vaje v objemu

Tina Poglajen

V svetu filmov Metoda Pevca se osebam ženskega spola ne piše nič dobrega, in to iz več razlogov. Kot po pravilu namreč razen romantičnih odnosov nimajo izrazitih ali očitnih motivacij (*Pod njenim oknom* [2003], *Lahko noč, gospodična* [2011])<sup>1</sup>, za doseganje svojih ciljev pa redko uberejo aktiven način delovanja: okoliščin, ki jih delajo nesrečne, ne spremenijo, ter na novosti v svojem življenju (vključno z ljubeznijo) skoraj izključno le reagirajo. Njihovo pasivnost najbolje ponazarja stalnica med prizori v avtorjevih filmih, zamišljeno postopanje okrog oken (*Pod njenim oknom*, *Estrellita* [2007], *Lahko noč, gospodična*), medtem ko se sicer redkejši tip ženskih likov v njegovih filmih za doseganje ciljev poslužuje svoje seksualnosti (Vanda v *Pod njenim oknom*, Mija v *Lahko noč, gospodična*).

Dogajanje proti njihovim pričakovanjem v obstoječem partnerskem odnosu ni nič boljše, ker romantična razmerja teh žensk (morda prav zaradi njihovih pričakovanj) nikoli niso zadovoljujoča:

njihovi moški partnerji so čustveno povsem hladni (*Pod njenim oknom*, *Lahko noč, gospodična*), jim lažejo ali/in jih varajo (*Estrellita*, *Lahko noč, gospodična*), včasih pa jih, še preden se ljubezenska zgodba sploh zares začne, zasledujejo in jim vdirajo v stanovanja (*Pod njenim oknom*). Ženske se na tako obnašanje odzovejo medlo, s postavljanjem očitajočih vprašanj s prekrizanimi rokami (brez kakršnih koli zahtev po spremembi) do padca v še hujšo pasivnost in melanholijo, ponavadi jo ponazarja sprehajanje po zimskem, včasih zasneženem mestu ali podeželski pokrajini.

Nič drugače ni niti v *Vajah v objemu* (2012), kjer so na svojem mestu vsi klasični elementi avtorjevih filmov: introvertirana, romantična in v tem razočarana svetlolaska s čustveno odmaknjenim in nepozornim partnerjem, ekstrovertirana in seksualna temnolaska, razočaranje v partnerskem odnosu, ljubosumje, sprehajanje po zimski Ljubljani in gledanje skozi okna. Sodnica za prekrške Tjaša (Jana Zupančič) in astrofizik Uroš (Uroš Fürst) sta utečen par brez kakršnekoli opazne medsebojne naklonjenosti, ki svoj skupni čas preživljata z zlaganjem nogavic, njegovo odsotnostjo in njenimi neizpolnjenimi

željami. Lena (Pia Zemljič) in Leon (Primož Pirnat) se poznata že od malega, njuno razmerje s poroko v Las Vegasu, »začinjenim« spolnim življenjem ter rekreativnim alkoholiziranjem in uporabo drog pa je postavljeno v kontrast z dolgočasnostjo in naveličanostjo prvega para.

Če je avtorja pri pisanju scenarija za lanski film (*Lahko noč, gospodična*) navdihnil grafit na zidu »Kaj lahko pričakuješ od seksa po poroki?«, v katerem je takoj prepoznal »feministični rokopolis« in katerega tematika se delno nadaljuje tudi v *Vajah v objemu*, pa mu je tokrat kot navdih služila predpostavka o temperamentnosti in prvobitnosti južne, latinskoameriške kulture v primerjavi s Slovenci, ki se »sramujejo vsakdanjega objema« in drug drugemu v pozdrav raje »ponudijo hladno roko«; pri čemer se ista predpostavka nadaljuje tako, da naj bi latinskoameriški temperament ob stiku s »severniki« tudi v njih prebudil nekaj prvinskega. Ko prej omenjena »običajna slovenska« para v *Vajah v objemu* tako prideta v stik s strastnim tangom, se življenja vseh štirih likov predvidljivo postavijo na glavo.

Pri tem *Vaje v objemu* operirajo z dvema koordinatama stereotipov, spolnih in

<sup>1</sup> Izjema je morda *Hit poletja* (2008), za katerega pa bil je scenarij napisan po predlogi Ferija Lainščka in ne originalen oz. napisan po njegovih predlogi, kot pri večini njegovih filmov.





kulturnih, pri čemer dogajanje iz nastale sheme ne izstopi niti za trenutek. Ko Tjaša (med obveznim gledanjem skozi okno) svojemu partnerju hrepeneče reče, da bi »rada plesala«, in se bolj iznajdljiva Lena v ta namen preobleče v Marilyn Monroe in ima s svojim možem spolni odnos, se oba moška ideji najprej upirata; prvobitnost in erotika sta namreč stereotipno bližje ženskemu kot moškemu značaju.

Pa vendar se nato vse spremeni: namesto ponujanja »hladnih rok« se vsi štirje objemajo, kot bi jim šlo za življenje, se smeji, plešejo po ulici, se sankajo, drogirajo in seksajo, skratka, v njih je tango »zanetil ogenj«. Vse skupaj se nadaljuje: ženski skupaj kupujeta čevlje, moška med čakanjem nanju skupaj pijeta pivo. Ženski se odločita, da bosta ceno čevljev pred svojima partnerjema zamolčali (tu dejstvo, da ima vsaka od njiju svoj dohodek, ni relevantno). Ko se začnejo med paroma prebujati »diagonalne« simpatije, Leno začne zanimati, kaj astrofiziki pravzaprav počnejo: »Kaj delajo astrofiziki, res me zanima [...], jaz poznam samo luno.« Pri tem Lena svoje vprašanje sama označi za »radovedno«, kar naj bi bil »ženski greh«, s čimer je postavljena na obžalovanja vredno mesto ženske, ki sodeluje v šovinistični percepciji ženskega spola z namenom ugajanja moškemu na drugačen način od ostalih žensk, kar vključuje tudi zasmehovanje feminilnosti.

Tjaša se, za razliko od nje, svojega ne-feminilnega poklica sramuje; ko ji Leon reče, da še nikoli ni plesal s sodnico za prekrške, mu ona zabrusi nazaj: »Ker to je tako, kot da bi plesal s čarovnico, ane?«, kasneje pa pomirjeno odkrije, da ima tudi njen poklic romantično bistvo (pri čemer je romantika seveda domena ženskosti): »Zakaj je šel slepec čez cesto? Zato, ker je bila na drugi strani ona ...«; kasneje tudi Leon pomirjujoče razloži, da se mu njen poklic zdi »seksi«, kar implicira, da je odstopanje od standardov feminilnosti mogoče le, če je to odstopanje mogoče fetišizirati. Moška presenetita s sposobnostjo likanja in nakupovanja svojih oblačil brez ženskega spremstva, kar je komično označeno za nekaj izrednega. Takšne in podobne življenjske ugotovitve in posploševanja, ki včasih funkcionirajo kot humoristični vložki, so zveneče ljudske resnice brez kakršnega koli preizpraševanja, poceni populizem, ki diskreditira en spol ter reproducira neenakost s pripisovanjem lažne moči ženskemu spolu, na primer plemenitosti romantičnega značaja,



gospodinskih spretnosti, iznajdljivosti pri prikrivanju ali zapeljevanju.

Tako na primer Lena, slovenska različica *manic pixie dream girl*, dotlej resnega in zadržanega znanstvenika Uroša napelje k skakljanju po Wolfovi ulici in ga očara z okušanjem slovenskih hribov in vonja morja v kuhanem vinu. Tjaša je bolj zadržana, četudi je Leon zanjo šel teč in se pred uro tanga napil, ker je »pridna punca« in si želi otrok (na kar »namiguje« držanje otroškega copata v roki in zamišljen pogled v daljavo). Želji po otrocih na koncu ne uide niti »svobodomiselnejša« od obeh žensk, pri kateri ta simbolizira normalizacijo in, kljub zatrevanju, da je še vedno otrok, vstop v odraslost.

Odraslost in/ali odrešitev, ki jo pri ženskah v *Vajah* v objemu simbolizira materinstvo, je kulminacija moških in ženskih značajev, ambicij in (ne)delovanj, določenih z esencialistično binarnostjo spolov. **Film je mešanica konzervativnosti in tradicionalizma, zapakiranega v prodajno embalažo poetično zvenceh stereotipiziran o čutnosti, prvinskosti in pristnosti eksotične kulture kot odmora od vsakodnevnega, domačega, rutinskega in, predvsem, »navadnega«, le da pri tem spregleda, da je vsa ta čutnost, prvinskost in pristnost pravzaprav proizvod oz. konstrukt njegove lastne kulture.**

Metod Pevec je zato, ker so v njegovih filmih (razen v prvencu *Vse je pod kontrolo* [1993]), protagoniste vedno ženskega spola, pogosto označen za »feminističnega režiserja«, »najbolj feminističnega režiserja v Sloveniji«, »režiserja, ki razume žensko dušo«, ali pa, kot se sam izrazi malo manj romantično, »filmskega ginekologa«. Pri tem pa ni povsem jasno, kaj naj bi bilo to »feministično« v njegovih filmih. Romantiziranje pasivnosti, občutljivosti, nemočnosti protagonistk; glorifikacija ženskosti, ki nikoli ničesar ne zahteva in si nikoli ničesar ne vzame, njeni cilji pa so v glavnini povezani z moškimi; ali ženske kot vzvišene žrtve, ki je prevarana, zanemarjana in neljubljena (ter v tem vztraja), to vsekakor ni.





Operna pevk Juliana Snapper, foto: Janez Janša, (c) Aksioma

Kdor je pričakoval, da bo v dokumentarnem filmu *Jaz sem Janez Janša* (Janez Janša, 2012) izvedel, kakšna je bila namera v ozadju preimenovanja treh umetnikov – Žige Kariža, Davideja Grassija in Emila Hrvatina – v ime takratnega (in tudi tokratnega) predsednika vlade leta 2007, kaj se torej skriva za »osebnimi razlogi«, ki jih umetniki vse od tedaj vztrajno navajajo kot razlog za preimenovanje – bo ob ogledu filma nemara razočaran. Prav tako bo seveda razočaran tisti, ki je po nedavni medijski senzaciji pričakoval kako »nespodobno« poveza-vo med homoerotično pornografijo in trenutnim ministrskim predsednikom. Za vse druge bo film nemara prijetno prese-čenje.

V dokumentarcu, sestavljenem iz kola-ža arhivskega materiala, dokumentacije performansov pa tudi na novo posnetih intervjujev z različnimi umetniki, znanstveniki, filozofi in mimoidočimi, vse te različne segmente povezujejo refleksije Dražena Dragojevića v filmskem studiu – o pravnih in birokratskih okoliščinah preimenovanja, o povezavi med osebnim imenom in identiteto, o doživljanju osebnega imena in preimenovanja. Film odli-kuje prav svojevrstna zvestoba celotnemu projektu preimenovanja treh umetnikov – to zvestobo pa gre iskati v eksplicitnem

zavračanju pojasnjevanja, interpretacije, torej hermenevtike pomena dogajanja in v osredotočanju na analizo razvoja in učinkov te geste – in pričujoči film lahko razumemo tudi kot enega od teh učinkov. Gre torej za pragmatični pristop (v nasprotju s hermenevtičnim osredo-točenjem na pomen in namen), ki ostaja zvest performativni naravi umetniškega projekta in ki tudi sam ostaja del tega projekta, nadaljuje kontinuirano logiko celotnega performansa. Film-performans torej: film, katerega namen je sodelovanje pri proizvajanju izvenumetniških učinkov projekta preimenovanja, vsaj toliko kot dokumentiranje tega istega projekta (in kar mu je, hote ali ne, z uvodoma omenje-no medijsko senzacijo uspelo, še preden je sploh bil premierno prikazan).

A vrnimo se na začetek. V kakšnem smi-slu je gesta preimenovanja performativ-na? Kot v filmu pravi Zdenka Badovinac, je akcija preimenovanja imenu »Janez Janša« podelila status pločevinke juhe Campbell iz znane Warhollove serije, tj. status *ready-made*, objekta iz vsakdanjega življenjskega sveta, ki ga umetnik z gesto rekontekstualizacije spremeni v umetniški objekt (npr. Duchampov pisoar). Že sam postopek *ready-made* lahko do neke mere označimo za »performativen« (v kolikor umetnik z golo gesto, lahko bi rekli izja-

vo, ustvari [umetniško] realnost, ne da bi dejansko nujno proizvedel nek novi objekt kot npr. pri klasičnem slikarstvu). V primerjavi s klasičnim *ready-madeom* pa je ime kot *ready-made* oz. preimenovanje še toliko bolj performativno, v kolikor dometi učinkov te geste ne ostajajo zaprti znotraj določene umetniške institucije oz. diskurza, temveč nujno posegajo v osebno in javno življenje izvajalcev. Objekt *ready-madea* je tu osebno ime, lokus pravnega subjekta sodobnosti (in torej tisto, kar je vselej vpleteno v dejanja performativnega izjavljanja v pravnih in birokratskih kontekstih, kot performative – »govorna dejanja« – opisuje ameriški filozof jezika John Langshaw Austin). Pri akciji preimenovanja ne gre za predstavitev osebnega imena v umetniški kontekst, temveč za neposredno zamenjavo oz. spremembo osebnega imena v kontekstu vsakdanjega življenja. Gre torej za gesto, ki ima neposredne, realne, pravno-formalne, medijske, diskurzivne učinke.

In v kakšnem smislu je konkretno per-formativen sam film, kako sodeluje v per-formativni gesti preimenovanja? Že nje-gov kolofon je, hote ali ne, konceptualna gesta, ki deluje kot odmev učinka preime-novanja. Pod režijo se podpisuje en Janez Janša, pod scenarij dva, pod zgodbo trije. Za katerega Janeza Janša gre v vsakem





Umetnik Vaginal Davis, foto: Miona Bogović, (c) Aksioma

primeru? Četudi lahko o njihovi identiteti sklepamo, kolofon ponovi erozijo funkcije osebnega imena kot nedvoumnega označevalca singularne instance nekega posameznika. Pri tem ni odveč pripomniti, da je znan postmodernistični topos o smrti avtorja na tem mestu nemara prekratek. Pravzaprav gre za rojstvo nekega novega (tipa) avtorstva, ki ni niti povsem kolektivno niti zgolj individualno; gre za »avtorsko funkcijo«, ki je prisotna ne s svojo odsotnostjo, kot bi dejal Foucault, temveč s svojo nejasnostjo, v kolikor je prav ta nejasnost sama vir njenega avtorstva, njen avtorski produkt. Ali drugače: preimenovanje je performativno dejanje tudi zato, ker z njim avtorji sami, njihove identitete, osebno in profesionalno življenje, javno in zasebno življenje postanejo material in učinek njihovega umetniškega projekta – in ta status dobi tudi »prvotni« nosilec imena. Obenem pa seveda ta performativna gesta preimenovanja poseže v sam status »prvotnosti« imena in v tem smislu deluje kot simulaker, kot ga po Deleuzu pojmuje Brian Massumi<sup>1</sup>: kot dozdevek, ki proizvede realno (tri dodatne subjekte s tem imenom) in s tem pokaže na arbitrarost tega, kar je objekt simulacije – na simulacijski, neesencialni status »originala« (tega ali pravzaprav kateregakoli imena kot označevalca) samega. Kot v filmu pravi Mladen Dolar: »Po preimenovanju noben Janez Janša ne more biti več on sam.«

Film torej sam s premišljeno dramaturgijo sodeluje, obenem pa zasleduje učinke (in ne motive, namene, pomene) tega preimenovanja in njihove filozofsko-politično-umetniške implikacije. Film razpre slavni prizor iz Kubrickovega *Spartaka* (Spartacus, 1960), ki preimenovanje že naveže na radikalno politično dejanje

(upora), ko se vsi sužnji poimenujejo z istim imenom, da bi rešili njegovega nosilca – referent s tem postane nejasen, pravni subjekt uide, ni ga moč več kaznovati. A to pomeni tudi obratno – pravni subjekt ne more več kaznovati za razžalitev lastnega imena, saj to ime lahko referira na kateregakoli njegovih nosilcev (kot je bilo moč l. 2007 brati v članku z zgovornim naslovom: »Janez Janša je kreten«). Preimenovanje tako poseže v dominantno afektivno politiko strahospoštovanja in zaneti možnost radikalne rabe svobode govora.

Film je v nekem smislu tudi sam del učinka tega razprtja, ki ga sproti detektira z esejističnimi meditacijami o pomenu imena in preimenovanja v obliki kolaža anketiranih mnenj; o povezavi med imenom in osebno identiteto, o razlogih za zamenjavo imena, o zgodovinskih preimenovanjih. Šele v drugem delu nas doleti novica o preimenovanju treh umetnikov kot golo dejstvo z »osebnimi razlogi« kot motivacijo, kar seveda spremlja dokumentacija odzivov javnosti, delovanja treh umetnikov znotraj stranke SDS, neodzivnosti stranke na njihove pozive k zamenjavi članske izkaznice, dokumentacija njihovih na preimenovanje vezanih projektov in nato nekaj refleksij različnih umetnikov in teoretikov (Mladen Dolar, Blaž Lukan, Rok Vevar, Franco Carrone, Miško Šuvaković, Eva in Franco Mattes ...), ki kontekstualizirajo učinke dejanja preimenovanja.

Predzadnja sekvenca, ki služi kot elegantni in humorni kontrapunkt uvodni *Spartakovi* – ko domala vsi intervjuvanci v filmu napolnijo vidno polje s ponavljanjem mantre »Jaz sem Janez Janša« dobesedno izpolni programsko izjavo stranke SDS, ki so si jo umetniki (kot preberemo v njihovem pismu Ivanu Janši ob preimenovanju) prisvojili za moto »Več nas bo,

prej bomo na cilju«. In kakršnekoli že so lahko vsebinske asociacije in implikacije te geste v navezavi na to geslo (npr. ali gre za svojevrstno subverzivno nadidentifikacijo z določeno totalizacijsko logiko idejno-identitetnega poenotenja?), vselej to ostajajo – implikacije. V filmu, kot tudi sicer v projektih treh umetnikov, nikoli ne more biti artikuliran eksplicitni pomen, interpretacija, vsebina tega umetniškega projekta, saj pri projektu in filmu ravno ne gre za vsebino neke izjave o slovenski politiki, temveč vselej prav za proizvajanje parcialnih učinkov, odvodov, ki nastanejo na presečišču dejanj treh umetnikov in množstva manjših ali večjih dejanskih učinkov njihove geste.

Tako v njihovem projektu v celoti kot tudi v pričujočem filmu lahko nemara – in pri tem gre spet zgolj za enega od parcialnih učinkov, nastalih na križišču med obravnavano gesto in spodaj podpisano in ne za eksplicitno izraženo namero umetnikov – zasledimo specifično obliko mikropolitičnega delovanja, ki si prizadeva ustvarjati drobne afektivne modulacije na ravni posameznih dejanj, oseb, dogodkov, s katerimi od spodaj prebada dominantne strukture in razpira polje za dogoditev nepredvidljivih učinkov (v nasprotju s klasično logiko politične akcije, ki si prizadeva za neposredno konfrontacijo med že izgotovljenimi pozicijami). Kot najbolj vizualno eksplicitno nakazuje dinamika naraščanja Janezov v sklepni sekvenci, lahko to mikropolitično delovanje nemara razumemo kot obliko upora, ki jo Noah Brehmer in Sidney Hart imenujeta »kronična patologija disenza«: »Kronična bolezen, v nasprotju z epizodno boleznijo, ostaja v telesu za daljše časovno obdobje /.../ omogoča lebdeče ekologije, ki strateško zabrišejo ontološke, epistemološke, ekonomske idr. razlike med gostom in gostiteljem. Delno simbiotični odnos med kronično boleznijo in obolelim telesom otežuje dominantnemu telesu, da bi zaznalo, kaj šele se rešilo neznanega okupatorja, ki se je naselil v njegovem telesu.«<sup>2</sup> Film sodeluje v projektu preimenovanja, ki proizvaja nejasnosti in briše razlike. Kdo je okupator in kdo okupirani? Kdo koga zajeda?

1 Massumi, Brian: *Realer than the Real – the Simulacrum After Deleuze and Guattari*. Izvirno izdano v Copyright no. 1, 1987. Dostopno na spletni strani Australian National University (<http://bit.ly/1Dn3HX>).

2 Brehmer, Noah in Sidney Hart: *Pathologies of Dissent – from Subsumption of Integration to Recuperation of the Subsumed*. [Online.] Dostopno na spletni strani Art & Education (<http://bit.ly/KSXNjh>).



# Dobrodošli v deželi medvedov!

Katja Čičigoj

## Kakšna je dežela medvedov?

»Krasna je Slovenija, prekrasna – videl sem jo na televiziji,« pravi Jagoda v filmu Nike Autor *V deželi medvedov* (2012). Film si za naslov sposodi geslo, ki pozdravlja turiste ob vstopu v Kočevje, kjer je tudi sedež enega od zloglasnih vampirskih podjetij, ki delujejo na račun pod- ali neplačanih delavcev migrantov. Večina teh delavcev, ki so prišli v Slovenijo z upanjem na preživetje in kljub trdemu fizičnemu delu v gradbeništvu ostali praznih rok in praznih želodcev, bi verjetno o Sloveniji vedeli povedali podobno.

## Kakšna je dežela medvedov?

Deželo medvedov namreč gradijo delavci, ki se po 12-urnem delavniku (7 dni na teden, tudi med prazniki) vračajo v zasilna bivališča, za katera jim od plače odštevajo najemnino, enako ceni sobe v spodobnem ljubljanskem stanovanju

– t. j. od plače, ki je največkrat sploh ne vidijo. »Če nimam časa, da bi si odpočil, in denarja, da bi preživel – kje naj najdem čas in denar za izlet po Sloveniji?« se sprašuje Jagoda.

## Kakšna je dežela medvedov?

»Če bi 70 tisoč ljudi za sedem dni odšlo iz Slovenije in bi rekli, dovolj nam je, bi ta država propadla!« Deželo medvedov gradi množstvo nenehno menjavajočih se delavcev migrantov: oni ne rabijo mene, oni rabijo moje delo, pravi Jagoda. Od mene vzamejo, kar rabijo – in nato dobijo druge. To je tudi vir njegovega poimenovanja: ker se je toliko ljudi menjavalo in si nismo mogli zapomniti imen, smo izbrali neko sadje, s katerim smo poimenovali vse, ki so prihajali in odhajali, v filmu pravi Armin, nekdanji delavec migrant, sedaj stalno prebivajoč v Sloveniji, aktivist za pravice nevidnih delavcev.

## Kakšna je dežela medvedov?

V deželi medvedov je možno tudi preživeti. Armin in Aigul, v pričujočem filmu »vodiča« po tej deželi, aktivista za pravice nevidnih delavcev, pričata o tem. Večina ljudi, ki doseže nek cilj, pozabi na tiste, ki jih pustijo za seboj, pravi Jagoda. Armin ne. Vrača se v Bosno, sodeluje pri aktivni organizaciji shodov in demonstracij za priznanje pravic delavcev migrantov in za njihovo izplačilo. Ni pozabil na tiste, ki še živijo v »faraonskih razmerah«, kot pravi Jagoda.

## Kakšna je dežela medvedov?

Domala staroegipčanska, torej. Prekerna delovna sila, ki gradi Slovenijo, živi v pogojih, ki se zdijo predkapitalistični, če ne celo predfevdalni: sužnjelastniški. Kakor da njihova delovna sila ni več blago, ki ga prodajajo na trgu dela, temveč blago



postane celotno njihovo življenje, v kolikor sestoji zgolj iz tega: dela in minimalnega časa za reprodukcijo življenjskih sil, ki omogoča nadaljnje delo. Prekarizacija, ki prav tako rezultira v totalno subsumpcijo življenja pod kapital in je druga plat tiste na polju t. i. »nematerialnega« dela: v pričujočem primeru življenje ni delo zato, ker bi kapital črpal vrednost iz vseh segmentov vsakdanjega življenja, temveč zato, ker celotno življenje poteka v obliki fizičnega dela, ki ni nikoli poplačano, temveč zgolj minimalno vzdrževano, da se ohranja nespremenjeni dotok delovne sile. Dokaz, da tudi čas in zgodovina, pojmovana v materialističnem smislu (kot sosledje produkcijskih režimov), nista enaka za vse: kakor da družba poznega oz. post-industrijskega kapitalizma sloni na vzdrževanju segmenta prebivalstva v tisočletja starih delovnih pogojih.

### Kakšna je dežela medvedov?

Nemara je to dežela sužnjev, a nikoli dežela žrtev. Četudi želi pričujoči film biti testament nečloveškega ravnanja z ljudmi, s čimer nujno stopa po spolzkem terenu, se nenehno skrbno ogiba viktimizaciji nevidnih delavcev, ki bi prvotno eksploatacijo njihovega življenja in dela zgolj ponovila z naknadno medijsko eksploatacijo (katere je bilo v kratkem času izbruha afer na pretek). Pričujoči film ne želi biti nikakršno pravičniško moraliziranje, temveč dokument nekega boja – posameznih delnih zmag in porazov znotraj tega boja – ki je boj za življenje samo.

### Kakšna je dežela medvedov?

V filmu vidimo, da je to lahko tudi dežela solidarnosti in upora, prijateljstva, ljubezni, družabnosti, veselja; dežela, kjer se družijo, kuha, jé, ribari, dela radijske oddaje, obiskuje prijatelje – a vselej z mislijo na tiste, ki niso imeli sreče, da bi v tej deželi vse to doživeli. Dežela, iz katere prihajajo delavci v deželo medvedov z upanjem na boljši jutri, pa tudi ni »dežela krvi in medu«, ni dežela množičnih grobnic in bombardiranih domov. V pričujočem filmu je to država s skromnim, a gostoljubnim bivalnim okoljem teh delavcev, s sodobno prestolnico (Sarajevo) in nadvse filmsko lokacijo srednjeveške trdnjave in njenih ostankov.



### Kakšna je dežela medvedov?

V nasprotju s tem so bivališča, ki delavce čakajo po prihodu v Slovenijo, vse kaj drugega kot gostoljubna. Ko se kamera zavoljo potrebe po dokumentaciji »izrednega stanja« suženjstva, o katerem je govora, vendarle odloči v objektiv ujeti tudi neznosne razmere v teh »samskih domovih«, se pazljivo ogiba nepotrebemu patosu viktimizacije. Odsotnost zvoka, ki spremlja radovedno beleženje interierjev kontejnerjev, deluje tudi kot poudarjena odsotnost sentimentalne ali bombastične glasbe, ki bi jo pričakovali v klišejskih humanitarnih dokumentarcih; obenem pa tudi kot izjava, da so prikazane podobe same več kot dovolj zgovorne, da ne potrebujejo komentarja. Hkrati je to tudi poudarjena zgoštev način razumevanja statusa oz. funkcije filmske podobe v obravnavanem filmu: ta ni ilustrativna, ni nikoli zgolj-informativna, ni reprezentacijska, temveč je samolastni asociativni doživljaj – npr. pri pogosto uporabljeni strategiji disociacije vizualnega in avditivnega, ki omogoča vsebinsko neodvisnost obeh, pa vendar spretno tke njune niti v kompleksnejše pomenske in afektivne vozele.

### Kakšna je dežela medvedov?

Dežele medvedov ne moremo videti v lepo zapakiranih, spoliranih podobah s sentimentalno glasbeno podlago. Filmske podobe so grobe in ostre, kot je groba in ostra realnost, ki jo dokumentirajo – in prav s tem tvorijo samolastno poetiko. Avtorske intervencije na ravni montaže

– kot je npr. uvodno izjemno učinkovita sinkopirana izmenjava mednapisov s pesmijo Bertolta Brechta in sekvenc protesta nevidnih delavcev pred slovenskih parlamentom – filma tudi ne pretvorijo v esejistično formo, ki bi podajala eksplicitni avtorčin komentar oz. analizo dogajanja, ki bi torej s pomočjo avdiovizualnih sredstev oblikovala ekspliciten diskurz. Namesto podajanja verbalnih avtorskih sentenc, film dopusti delavcem, da spregovorijo sami. Kar pa seveda ne pomeni, da se skuša prisotnost in nenehna intervencija snemalne in montažerske instance zbrisati. Kamera je zgolj na videz povsem izključena iz dogajanja – pravzaprav pa je prav kot opazovalec, ki botruje dogajanju opazovanja, tudi nujno in neprikrito eden od udeležencev tega dogajanja, ena od udeleženk delanja filma in aktivističnega delovanja, katerega del je pravzaprav tudi nastajajoči film. Namesto individualnih avtorskih sentenc torej kolektivno delo; namesto narcistične dokumentacije lastne prisotnosti delovanje z opazovanjem. Dokumentiranje, ki samo že tudi je politično delovanje.

### Kakšna je dežela medvedov?

Armin poantira sklepno sekvenco filma, vožnjo iz Bosne nazaj v deželo medvedov: »To ni več država, o kateri so govorili moji strici.«



# Deklica in drevo

Tereza Tomažič

**R**ežiser Vlado Škafar je o filmu *Deklica in drevo* (2012) dejal, da je zanj »kot filmska pesem, posoda za dve bitji, ki se mi zdita dragoceni«. Ti dve bitji, deklici, sta igralki Štefka Drolc in Ivanka Mežan – film se vrti okoli njunih izpovedi in pripovedi, spominjanj, razmišljanj, zapazanj in dvogovorov, pa tudi premolkov, zamišljenosti, vzdihov in zaziranj. In če je sprva film res videti kot neke vrste filmska pesem, ob bližnjem pogledu vidimo, da gre pravzaprav za pesnitev, za zbirko pesmi, ki se sčasoma odrekajo besedam ter postajajo vse krajše in krajše ter prehajajo od bolj pripovednega značaja k liričnemu, ki se končno dopolni v tišini. To pa je vidno predvsem v dolgih belih *fade-in in fade-out* prelivih, ki postajajo vedno pogostejši in delujejo kakor belina lista v knjigi, preden ga obrnemo in se lotimo branja naslednjega drobca poezije. Obenem pa je skozi vse premene časa in minevanj prisoten močan simbol hrasta, mogočnega in stanovitnega drevesa iz naslova. Film namreč v svoji ritmičnosti sugerira predvsem te menjave, potekanje časa in njegovo tiho, skoraj neslišno, a vendar vztrajno minevanje. V tem nas ta čas napotuje na naravo, na njene obraze, ki se spreminjajo vzajemno z njim. In tu se skozi simbolnost hrasta in otipljivost časa kaže osrednji pomenski vozle tega filma: zvezanost narave in človeka – zvezanost, ki je zaradi človeške brezbriznosti do narave in sočloveka problematična. V tem preskoku med človeškim in naravnim

se vedno znova nekje zatakne, prehod in povezovanje sta neuspela. In vendar ostaja upanje v to, da bo narava že za vse poskrbela. Zanimiv simbol človeške prisotnosti v naravi je stol, ki po koncu prve izpovedi sam ostane sredi v vetru upogibajočih se travnih bilk in čričkanja, človeški glasovi, ki prihajajo do nas, pa so izven dosega kamere. Kamera, kakor da obsedi, se zagleda v obkrožujočo naravo in se zatopi v svoja razmišljanja. In ta kontemplativni ton ostaja vodilo rokovanja s kamero skozi ves film, vzporedno z njim pa se stopnjuje tudi lirizacija filmske pripovedi. Potrebno pa je poudariti, da poetičnost tiči predvsem v fotografiji in že poprej omenjenemu ritmu in ne toliko v besedah. Oziroma v nekakšnem prepletu – kajti če se sprva še zdi, da posneto naglašuje izrečene besede, pa sčasoma besede postanejo s pomenskim poljem bolj nekakšne ubeseditve neba in sonca, dreves, narave in tako one naglašujejo videno in slišano. Z eno izjemo namreč film nima glasbene podlage in še takrat, ko se stopnjuje in sčasoma preglaši igralkina glasova, kakor da bi hotela zgolj opozoriti in pokazati na vizualno: da gre tu za pesem obraza, pogledov, gub, rok, las, vej, trav, listja, ljubja ... v vetru. Zdi se, da se lahko človek z naravo poveže predvsem s tem, da v njej je – da je kot hrast, ki vedno tukaj in zdaj biva, kljubuje, je. Iz tega izvira tudi preprostost v odnosu do življenja in sveta okoli sebe, ki ga strne Ivanka Mežan: »Sreča, da sva.« Skozi premišljevanja

o naravi, odnosih in minevanju časa film namreč načne tudi vprašanje človeškosti in človečnosti, kako pravzaprav postati, biti in ostati človek. Štefka Drolc izpove, da se mora sama vedno znova in znova naučiti živeti, vedno znova in znova naučiti zopet hoditi. In vendar kaj je vse to nasproti širni modrini neba ... Kot že omenjeno se film počasi odreka besedam in se stopnjuje v vizualno meditacijo opazovanja, raziskovanja, beleženja narave. V tem postopku spominja na modernističnega pesnika Stéphana Mallarméja, ki je eno svojih pesmi označil za »radiranko iz sanj in praznine«; gre za poskus redukcije na bistveno, na popolno in v sebi zaključeno. Mallarméjevo poezijo so za razliko od Baudelairove opisali predvsem kot implozijo jezika, sam pa je za idealno pesem imenoval »molčečo pesem iz same beline«. Torej, poezija kot izbrušen kristal, v katerega izčiščevanju pesnik spozna, da so besede odveč. In vse, kar ostane, je bel list papirja; tišina. Tudi kadri, ki sem jih poimenovala pesmi, se počasi izčiščujejo ter se vedno bolj osredotočajo na drevo, skozi jesen v zimo, kjer je v obkrožujoči belini zapadlega snega njegovo lubje raskavo in rjavo. Zadnji posnetek počasi izganja še zadnjo vejico hrasta iz svojega dometa in vse, kar nam še ostane, je samo še belina platna, ki pa je za razliko od tiste papirnatega lista pravzaprav čista svetloba.





# Hvala za Sunderland

Ana Jurc, foto: Žiga Gašperin

Potem, ko je strokovna žirija 15. Festivala slovenskega filma septembra, tako Mitja Okorn, z bolečino v srcu ugotovila, da med sedmimi igranimi celovečerci v tekmovalnem programu še celo favoriti kotirajo tam okrog kilave povprečne ocene 6,5, ter da vsem po vrsti manjka »energije, moči in emocij«, so za presenečenje očitno sklenili poskrbeti vsaj sami. Pri izbiri dobitnika vesne za najboljši film je šla štafeta tako mimo Marka Naberšnika in njegovega *Šanghaja* (zgodba v tujini nagrajevane, na FSF pa popolnoma spregledane *Slovenke* [2009] Damjana Kozoleta bi se tu znala ponoviti) kot tudi mimo filma *Srečen za umret* Matevža Luzarja, ki je bil najbolj pri srcu občinstvu, ter se ustavila pri »temnem konju iz ozadja«, Slobodanu Maksimoviču, in njegovi socialni satiri *Hvala za Sunderland*.

Gonilna sila Maksimovičevega celovečernega prvenca je Johan (Gregor Baković), ki bi kljub germanski različici imena težko bil bolj tipično slovenski filmski Janez (vsaj tak, kakršnega si ga najbrž predstavlja povprečen gledalec s prav tako povprečno stopnjo averzije do domače produkcije): preprost možak dobrega srca in poštenih namenov, ki se nič hudega sluteč zaplete v mahinacije pretkanega »južnjaka«, iz katerih pa ga nekakšna kozmična pravičnost na koncu tudi reši. Tipičen *luzer*, skratka.

Johan, ki se kot tovarniški delavec komajda prebija iz meseca v mesec, svojo veliko priložnost vidi v Zlatku (Branko Đurić), sumljivo vsestranskem poslovnem s permanentno v uho zaraščenim Bluetoothom, ki mu z »vezavo delnic v, no, državni sklad« napoveduje sanjsko množenje prihrankov. (Ne toliko prihrankov kot denarja, ki ga je naš protagonist izmaknil svoji senilni, nepokretni tašči [Štefka Drolc].) Da se mu bodo načrti na vseh frontah zrušili hkrati, je najbrž jasno: najprej prekipi ženi Sabini (Tanja Ribič), ki ima tega, da Johan vedno vse zamoči, dovolj, do te mere, da gre raje živeti k svojemu zalezovalcu z voajerskimi nagnjenji (Martin Srebotnjak) in njegovemu očetu (poslednja filmska vloga Poldeta Bibiča). Zlatka se na telefon seveda ne da več priklicati – se pa zato oglasi Johanov šef, ki ga ima sicer »rad, tako kot palme, a ne enega ne drugega zaradi trenutne klime ne more obdržati«, in ga precej neceremonialno postavi na cesto. Parada nesreč, ki se Johanu zgrinjajo nad glavo, je tako vseobsegajoča, da se mu poleg vsega ponesreči še samomor.

Za to, da kolobocija z zvonjenjem na vratih, ki dvakrat prekine Johanovo posiljanje od življenja, izpade vsaj do neke mere tragično, in ne zgolj kot ponesrečena situacijska komika, gre bolj kot predvidljivemu scenariju zahvala Bakoviću,

ki morda bolj kot kateri koli drug igralec svoje generacije obvlada poklapani, ranjeni pogled globoko melanholične slovanske duše. Prav tako idealno izbrana za svoji vlogi se zdita Jernej Kuntner kot Johanov edini prijatelj Janez, ki se mora še odločiti, ali ga bo v gnoj potisnil ali ga iz njega vlekli, in Tanja Ribič, ki so ji vloge nad moškim že skoraj resignirane, a lojalne žene pisane na kožo (*Kajmak in marmelada*, 2003).

V nasprotni smeri od Johanovega zdrsa po družbeni lestvici vzporedno pleza kariera mlade pevke Viktorije, alias Viki Liks (Eva Derganc), rahlo topoumne blondinke, katere lik bi za osebno žalitev lahko najbrž vzela prenekatera slovenska estradnica. Viki, ki ima na izbiro le, ali se bo na lovu za »slavo« pustila prostituirati svojemu očetu (Primož Petkovšek), ki jo pošilja nastopat na odprtja trgovin, ali našemu znancu Zlatku, ki bo za snemanje plošče zahteval plačilo v naturalijah, Maksimoviču služi kot simbol za vse, kar je z družbo narobe: komu mar, da tonemo vse globlje v propad, če pa se lahko anestetiziramo z dnevno dozo tabloidne krme o tem, kaj je Viki jedla za zajtrk, in katera je njena najljubša barva ...

Da ob tej recesijski karikaturi Slehernikove usode le ne bi koga pretirano stisnilo pri srcu, v maniri grške tragedije poskrbi *deus ex machina*, tu v obliki odpisanega nogometnega kluba Sunderland, na katerega svoj zadnji denar po Johanovem sarkastičnem nasvetu stavi vendarle ne tako zelo senilna Sabinina mati. Zanj se peripetija tako konča s koktejli na poljubni tropski plaži, za nesojenega samomorilca pa s spoznanjem, da je vse, kar potrebuješ, ljubezen, in kar je še podobnih visokoletečih krilatic.

In za nas, gledalce? Če – vesni navkljub – *Hvala za Sunderland* morda ni najboljši film, ki ga domača produkcija premore, pa je očitno film, ki si ga po presoji žirije FSF Slovenci zaslužimo in ga v zagatnih časih tudi potrebujemo. Kaj drugega kot upanje na srečen razplet, ki nagradi že samo dobre namene, marsikomu tako ali tako niti ne preostane.



# Mlada noč ali subtilen izraz filmske topologije

Nina Cvar

Ognjeni zublji objemajo brezimno kočo, obdano s trdoto noči. Rez. Kamera, zazrta v mlad speči moški obraz. Pogled, raztopljen v zvokih enakomernega tleskanja podvozja potniškega vlaka. Precizno odmerjena gesta obrazne mišice, zavihki emocij, privihani na drobne premike teles. Naraščanje napetosti med žensko in drugim moškim. Izgovorjenih besed ni veliko. Rez. Premik v drug svet, v svet otroškega vsakdana, toda tudi tu ostaja zatrdlina priokusa nečesa tujega, drugega, ki je vraščena v mizansceno, njena prisotnost pa z odtokanjem filmskega časa ne pojenja. Prav nasprotno. Postaja vse otipljivejša in ob takti dramaturgiji kulminira ob naključnem stiku teh dveh svetov.

Celovečerni film *Mlada noč* (Příliš mladá noc, 2012), s katerim je Olmo Omerzu zaključil študij na praški FAMU, je film o prehajanjih. Med gledalcem in avdiovizualizacijo prehajanj je vzpostavljen specifičen odnos, ki ne temelji na administraciji filmske skopofilije in narcizma kot temeljnih strukturnih vidikov klasičnega holivudskega pripovednega filma, zlasti rabljenih v t. i. psihološkem filmu, temveč gre za razmerje, ki temelji na inovativni modulaciji gledalčeve distance do osre-

dnjih likov, s katerimi nikoli ne vzpostavi identifikacijskega transferja.

Četudi se zdi, da so v *Mladi noči* situacije potisnjene v prvi plan, je ta teza lahko nekoliko preuranjena. Filmsko vezenje letih se namreč tke iz aktivne gledalčeve navzočnosti, ki je navzočnost distance. Ne gre za hipnotično gledanje, ampak prej za preiskovanje vidnega, ki skozi prefinjeno odzemanje vsega, kar bi lahko bilo razumljeno kot balast, oživi v stiku z gledalčevo notranjostjo, zaradi česar bi *Mlada noč* lahko označili za izraz čiste filmske topologije natančnega prehajanja med filmsko in intimno gledalčevo podobo.

Vsi premiki so premišljeni, igra svetlobe in interier, v katerem se znajdejo protagonisti, delujejo kot znak – znak za minimalizem in realistično miniaturnost raznovrstnih čustvenih situacij, nanizanih v relativno kratkem času, ki sugestivno rastejo iz pripovedne elipse. Pa vendar ta kirurška premišljenost še zdaleč ne gre na škodo avtentičnosti. Četudi se gledalec vseskozi zaveda, da je priča konstruiranosti, filmska realnost deluje povsem naravno, kar gre pripisati režiserjevi metodi odvzemanja in pa osredotočenosti na situacije, ki so odraz vsakdanjosti in obenem brezča-

snosti, simbolizirani v dogajalnem času in prostoru – film se namreč odvija dan po novem letu, na dan, ko se staro še ni dobro izteklo, novo pa šele prihaja. Pričujoče razpotje, ki mestoma preide v nadrealističnost, vizualizirano v opitosti in omami, a tudi v slabosti in nekakšnem vročinem polsnu, uteleša križišče možnosti, ki je zgoščeno v osrednji narativni siže filma, v zgodbo o dveh dvanajstletnikih, ki se nepričakovano znajdeti v stanovanju treh odraslih.

Stanovanje je svet odraslih v malem, je otrokoma nepoznan svet. Je svet, v katerem vladajo čustveno izsiljevanje, igrakanja z močjo in nenehno izmenjevanje nadvlade ter podrejenosti. Spričo tega prisotnost otrok v stanovanju deluje skorajda kot motnja, madež. Toda prav ta je materializacija pogleda, ki pa je ravno to vmesno stanje – univerzalno stanje prehajanja, ki v vsakdanjem življenju ostaja prikrito, v *Mladi noči* pa se utelesi, a brez melodramatične katarze, temveč kot spoznavajoča potujitev.

K učinku pripomore vrsta sprejetih ustvarjalčevih odločitev, na primer objektiviziranje likov in odsotnost osrednjega protagonista, oblikovanje specifičnega odnosa med gledalcem in situacijami, ne nazadnje tudi mizanscenski prijemi, s čimer Olmo Omerzu odločno razvija vizijo avtorskega podpisa, katerega koordinate zariše vsaj že v *Drugem dejanju* (Druhé dějství, 2008), za katerega je prejel priznanje za režijo na FSF 2009. V *Drugem dejanju*, kjer sta poleg čeških igralcev nastopili še Nataša Burger in Nataša Matjašec, smo priča nevsiljivi, a natančni in prepričljivi upodobitvi dinamike ljubezenskega para, ki ne zmore več najti skupnega jezika. Podobno kot v *Mladi noči* imata tudi v *Drugem dejanju* izredno pomembno vlogo elipsa in večša raba filmskega jezika, ki je podpisana s povsem jasno izraženim zavedanjem sugestivne moči filmske podobe. Poleg pogumnega oblikovanja avtorskega sistema, v katerega je vpisana močna težnja po raziskovanju filmskega jezika, pa avtorski pečat Olma Omerzuja odlikuje tudi uporaba filmskega medija, ki vseskozi stremi k demonstriranju disrepance med tistim, kar v resnici živimo, in tistim, kar nam skuša prodati filmska tovarna.



**39.010**

udeležb filmskih  
producentov

**122** članov skupščine producentov

471 kinematografskih filmov

**1.171** televizijskih filmov

**4.900** udeležb piscev scenarija

**6.554**

udeležb režiserjev

**80.000** udeležencev na AV delih

**43.409** avdiovizualnih del

**174** članov skupščine soavtorjev

**1.049**

igralcev

**3.906** udeležb direktorjev fotografije

423 reklamnih filmov

**28.517** kratkih glasbenih videofilmov

**120** članov skupščine izvajalcev

**5.500**

evidentiranih  
upravičencev



Zavod za uveljavljanje pravic  
avtorjev, izvajalcev in producentov  
avdiovizualnih del Slovenije





The Raspberry Reich

Ob programu  
»Who killed  
Barbie?«  
letošnjega festivala  
v Motovunu

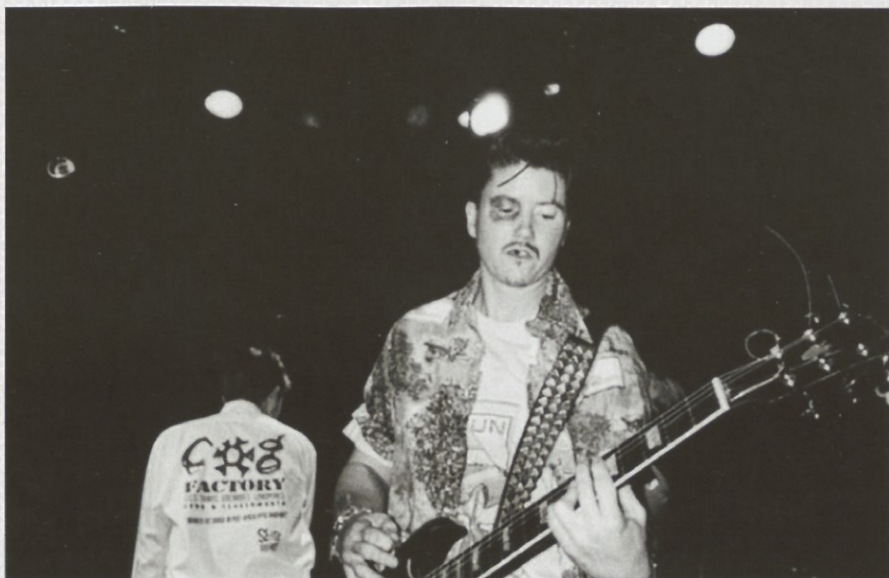
Katja Čičigoj



Nemara je že filozofinja in utemeljiteljica sodobne feministične teorije Simone de Beauvoir zaslutila, da bo kdaj težko govoriti o enotnem »feminističnem gibanju«, ko je v svojem epohalnem delu *Drugi spol* (1949) zapisala, da identifikacija žensk s skupnim bojem za redefinicijo lastnega mesta onemogoča prostorsko-časovna in eksistencialna primarnost drugačnih mehanizmov identifikacije, kot so razredna, kulturna, verska, etnična ... pripadnost. Pogled na sodobno heterogeno polje diskurzov, ki se razglašajo za feministične, potrjuje njeno razmišljanje. Po eni strani se zdi, da je določen konsenz o spoštovanju t. i. »ženskih pravic« vstopil v večinsko kulturo (vsaj, a ne zgolj) pozno-kapitalističnega Zahoda, da so torej danes zahteve »feminizma« v obliki pravne prakse in jezikovne politične korektnosti asimilirane v dominantni diskurz. Po drugi strani pa to ne pomeni, da je vsakršen feminizem povsem izgubil subverzivni potencial – v podtalju alternativnih subkultur, delno pa tudi v določenih akademskih sferah, le-ta »pajdaši« z radikalnimi političnimi ter gejevsko-lezbičnimi gibanji in svoje osti obrača ne zgolj proti dominantnemu »heteropatriarhatu«, temveč tudi proti dominantnim oblikam večinskega, komodificiranega feminizma.

Ta druga oblika feminizma tvori neizmerljivo živahno teoretsko in umetniško okolje, ki je proizvedlo tudi peščico dokumentarcev in igranih filmov, zbranih pod letošnjo spremljevalno sekcijo Motovunskega festivala pod humornim naslovom »Who killed Barbie?«. Ta sekcija je bila iz filmskega zornega kota zanimiva iz vsaj dveh vidikov: prvič, kot deviacija od sodobnih medijskih diskurzov o seksualnosti; in drugič, z vidika »revolucionarne« deviacije same filmske forme.

Pri tem je indikativna premestitev naslovne figure Barbike kot večne tarče feminističnih kritik. V tem kontekstu slavna lutka ni več toliko razumljena kot upodobitev telesnega ideala kalifornijske misice in torej komodifikacije ženskega telesa, spremenjenega v spolni objekt. Tovrstnim moralnim sodbam obravnavana podveja *queer-punk* feminizma zoperstavlja svojo žolčno, a lucidno analizo premene političnoekonomskih moči v družbi: Barbika tako ni več eksploatirana



Rise Above: The Tribe 8 Documentary

naivna misica, temveč bolj predstavnica večinskega »seks v mestu« feminizma, v kolikor slednji posrka primarno revolucionarni naboj seksualne emancipacije v tok kapitala in ga spremeni v profitabilno modno znamko. Ali drugače: Barbika, ki jo *queer-punk* feminizem in kinematografija ubijata, je sodobna emancipirana potrošnica, ekonomsko neodvisna ženska, ki lahko svojo svobodo izkazuje z nakupom vsakovrstnega blaga, uslug, dogodkov, izkustev. Kot taka postane tarča napada s strani radikalnega feminizma, ob čemer je možno to gibanje razumeti kot poskus svojevrstne reappropriacije tega, kar je nekdaj bilo radikalno in je danes povsem podvrženo »mehanizmom zajetja« – ob čemer ne bo odveč, če spomnimo na Deleuze-Guattarijevo tezo, da je revolucionarnost »manjšinskih praks« primarna, njihovo zajetje pod sisteme organizacije in kontrole pa sekundarno, in da torej pri političnih bojih ne gre toliko za kritično reakcijo na stanje, kolikor afirmacijo in izvitje praks, ki nosijo revolucionarni potencial, iz primežev dominantnih teritorializacij.

V obravnavanem primeru se v tem boju osti kopij torej lomijo predvsem okoli vprašanja seksualnosti, za katero bi lahko rekli, da danes zaseda paradoksalno pozicijo v družbi. Po eni strani je seksualnost vseprežemajoči modus prodajanja kakršnihkoli dobrin, torej vehikel kroženja kapitala, ob čemer so dobrodošle tudi

najbolj (od večinske hetero-patriarhalne norme) »deviantne« prakse (»kolonizacija deviantnih afektov«, o kateri govori Brian Massumi, ali »dobičkonosne strasti« v istoimenski knjigi Petra Klepca) in hkrati postaja potrošni objekt *par excellence* (masovni dobički večinske, hetero-patriarhalne porno industrije). Po drugi strani pa se glede seksualnosti pojavljajo reakcionarni, tudi moralistični diskurzi (simptomatičen je nemara McQueenov film *Sramota* [Shame, 2011] o »spolni odvisnosti«), ki jih uporabljajo celo večinski »feminizmi«, ko določenim oblikam odnosov do seksualnosti zatiskajo povodec z obsodbami degradacije žensk. Obravnavani feminsitični filmi tako delujejo na obeh frontah, ko skušajo seksualnost izviti tako iz teritorializacijskega primeža kapitala, kot iz moralističnih sodb pravičnejšev, da bi odkrili, ali je na njej še kaj »subverzivnega«.

Dva od obravnavanih filmov sicer v formalnem smislu ne prinašata ničesar potencialno »revolucionarnega«, četudi je njuno estetiko mogoče nedvomno brati tudi kot politično izjavo: gverilška dokumentarca v garažnem, skorajda DIY slogu analizirata dva momenta ali dva heterogena kraka te razvejane usmeritve feminističnega in queer gibanja: **Rise Above: The Tribe 8 Documentary** (2004, Tracy Flannigan) film o tej danes že legendarni lezbični punk skupini, ki je ob





Romanca

izteku prejšnjega stoletja pretresla punk kulturo še veliko preden je *riot grrrl* gibanje postalo popularno. Observacijski dokumentarec prepričljivo poda atmosfero neukrotljivih živih nastopov skupine, ki je svoja eksplicitna sado-mazo besedila rada pospremila s performativnimi menjavami spolnih vlog, mimikrijami spolnih aktov in kastracij, ter s tem spodbudila žgoče debate tudi med feministi in feministkami ter znotraj same gejevske in lezbične scene. Drugi dokumentarec nekoliko širše zajame gibanje, ki radikalne politične akcije ne želi misliti zunaj povezave z radikalno seksualno osvoboditvijo. **Mutantes: Punk Porn Feminism** (2009, Virginie Despentes) nudi informativno sliko delovanja nekaj ključnih figur pro-porn gibanja iz 80. let (režiserka Catherine Breillat, porno zvezdnica Annie Sprinkle, glasbena ikona newyorškega undergrounda Lydia Lunch, prostitutka in pisateljica Norma Jean Almodovar idr.), ki so se zavzemale za osvoboditev seksualnega dela in pornografskega žanra tako izpod jarma hetero-patriarhalnih dominantnih imaginarijev, kot tudi izpod apriorne delegitimacije in

viktimizacije teh delavk s strani določenih feminističnih gibanj (zlasti v ZDA), ter naposled za afirmacijo njihovih delavskih pravic.

S filmom **Romanca** (Romance, 1999, Catherine Breillat) se premikamo na območje narativne avtorske kinematografije. Zgodba o osamljeni učiteljici, ki se zaradi zavračanja s strani partnerja zateče v raziskovanje drugačnih, »rob-nih« seksualnih praks, ni zgolj klasična erotična melodrama. Gre za inavguralno delo gibanja t.i. *cinéma du corps* (filma telesa), ki se odreka žanrskim klišejskim olupšavam, elipsam in estetizacijam, in nasprotno prisega na bolj performativne podobe telesnosti in seksualnosti. Film, ki pionirsko presadi prizore nesimuliranih spolnih aktov iz porno produkcije v srčiko avtorskega filma, tako izvede zgoraj omenjeni poskus reafirmacije seksualnosti kot revolucionarne prakse (zgodovinsko blizu npr. idejam nekaterih nadrealistov, zlasti Georges Batailla): seksualnost v filmu je tako z odpovedjo simulacije in estetizacije, hkrati pa z izvitjem iz druženo spre-

jetih oblik in vzorcev, odvzeta svoji vlogi katalizatorja kroženja kapitala, ki jo ima v večinski kulturi.

Bruce LaBruce gre v zvezi seksualnosti in revolucije še korak dlje, predvsem pa to zvezo naredi povsem eksplicitno. Njegov **The Raspberry Reich** (2004) je satirična slika urbane gverilske skupine, ki se ima za naslednico radikalne levičarske teroristične organizacije iz Zahodne Nemčije RAF, pa tudi za naslednico teoretikov seksualne osvoboditve – marksističnega psihoanalitika Wilhelma Reicha (aluzija v naslovu), kritičnega teoretika gibanja 68 Herberta Marcuseja, situacionista Raoula Vaneigema ... LaBruce superponira citate ene in druge struje tako v obliki govorov gverilcev (zlasti voditeljice in idejne vodje skupin – domala edinega ženskega lika, s čimer LaBruce spreverča tudi ustaljene hierarhije med spoloma), kot tudi tipografskih neposrednih intervencij znotraj posameznih kadrov. Te intervencije aktivno posegajo v narativni tok dogajanja, ki po vsebini skorajda sledi žanrskim vzorcem sorodnih filmov o radikalnih



gverilskih organizacijah (ugrabitev, izsiljevanje, urjenje, načrtovanje); obenem pa ta tok sekajo tudi digresije v obliki eksplicitnih pornografskih prizorov. Z notranjo premeno in medsebojno hibridizacijo topik žanrskega filma, pornografije in filmskega eseja, nam LaBruce servira lucidno in hkrati ironično refleksijo o zvezi med seksualnostjo in revolucijo, humorno študijo notranje dinamike gverilske organizacije. Z rabo dvoumnih brechtovskih prijemov – vsak lik je bolj tip, izraz nekega družbenega gestusa, kot pa polna psihološka oseba iz večinske kinematografije – LaBruce uspe obenem zastavljeno tematiko obravnavati s potrebno resnostjo angažmaja in hkrati na humoren način nakazati dvoumje dinamike trendovskega radikalizma, ki se je ob soočanju z realnimi danostmi primoran spustiti na raven kompromisov. Na obeh ravneh – resnosti političnega naboja in obenem humorne ironizacije pompa, delujejo tudi gesla skupine (za poslastico: »Revolucija je moj partner«, »Lz spalnic na ulice«, »Koruzni kosmiči so protirevolucionarni«, »Heteroseksualnost je opij za ljudstvo«), pripravna za nadaljnjo komodifikacijo v podobi napisov na trendovskih majčkah (ki jih, mimogrede, LaBruce z obilico samoironije v nekem intervjuju celo oglašuje).

Dvoumna pozicija »radical chic« stila, ki ga vzame LaBruce pod drobnogled, nas tako povrne k uvodoma zastavljenemu razkolu znotraj feminističnega gibanja, ki je po LaBruceu soroden tistemu, ki preči tudi gejevsko gibanje. Medtem ko je slednje v določenem medijskem in akademskem diskurzu postalo domala sinonim politične radikalnosti, je obenem s tem postalo bolj trendovska modna znamka kot pa resnično radikalno gibanje: »Postala je lahka, potrošniška identiteta brez vsakršne substance, zgolj dekorativna in nepremična, in na čuden način kastrirana /.../ postali so poslednji potrošniki, fetišisti blagovne forme. So najbolj pohlevni, zgleddni državljani ki si jih pozni kapitalizem lahko želi.«<sup>1</sup>

Ti stavki bi lahko veljali tudi za uvo-domo omenjeni večinski »seks v mestu«



Mutantes: Punk Porn Feminism



The Raspberry Reich

feminizem, kateremu se s ponovitvijo uboja (drugačne) Barbike zoperstavlja tukaj obravnavani bolj radikalni odvod tega gibanja. V tem smislu to gibanje, kot ga utelešajo obravnavani filmi, lahko razumemo torej kot poskus refleksije problematičnih odvodov teh nekdanj revolucionarnih gibanj (v deleuzovski dikciji, njihovih teritorializacij in stratifikacij) z nmero afirmacij deteritorializacijskega ali revolucionarnega značaja, ki so ga nekdanj imela. V tem smislu, in v kolikor ta politična agenda na filmu ni ločljiva od iskanja novega filmskega jezika z notranjo, imamentno premeno obstoječih kinematografskih vzorcev in klišejev kolektivnega imaginarija, gre za »manjšinske prakse« v Deleuze-Guattarijevem pomenu – seveda ne manjšinske po številu ali marginaliziranosti, temveč v kolikor je manjšinska praksa revolucionarni pogoj vsake umetniške prakse, kot za literaturo zapišeta v svoji monografiji o Franzu Kafki. In da bi mislili

pomen, ki ga imajo tovrstne umetniške prakse tako za samo politično misel, kot tudi za filmsko prakso, jih lahko za zaključek povežemo s tem, kar Brian Massumi v svoji modulaciji Deleuzove misli poime-nuje »atipične ekspresije«: »Kako lahko deteritorializiramo usedli sistem – da preide v 'vmesno stanje' med ustaljenimi vsebinami in njihovimi zapovedanimi ekspresijami? /.../ Se lahko ponovno intenzivira? To je povsem pragmatično vprašanje kako izvesti atipično ekspresijo, ki je zmožna diverzije procesa v ponovno postajanje. Oddajanje katerih eksperimentalnih 'delcev' ekspresije bo nabilo kreativno polje?«<sup>2</sup>

1 Pasolini, Antonio: *A Quick Chat With Bruce LaBruce*. Dostopno na spletni strani Kamera (<http://bit.ly/muk2uu>).

2 Massumi, Brian: »Like a Thought. Introduction.« V: *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari* (ur. Massumi, Brian). Verso, London, 2002. Stran XXVI.



# ZBIRKA POSEBNIH LESTVIC

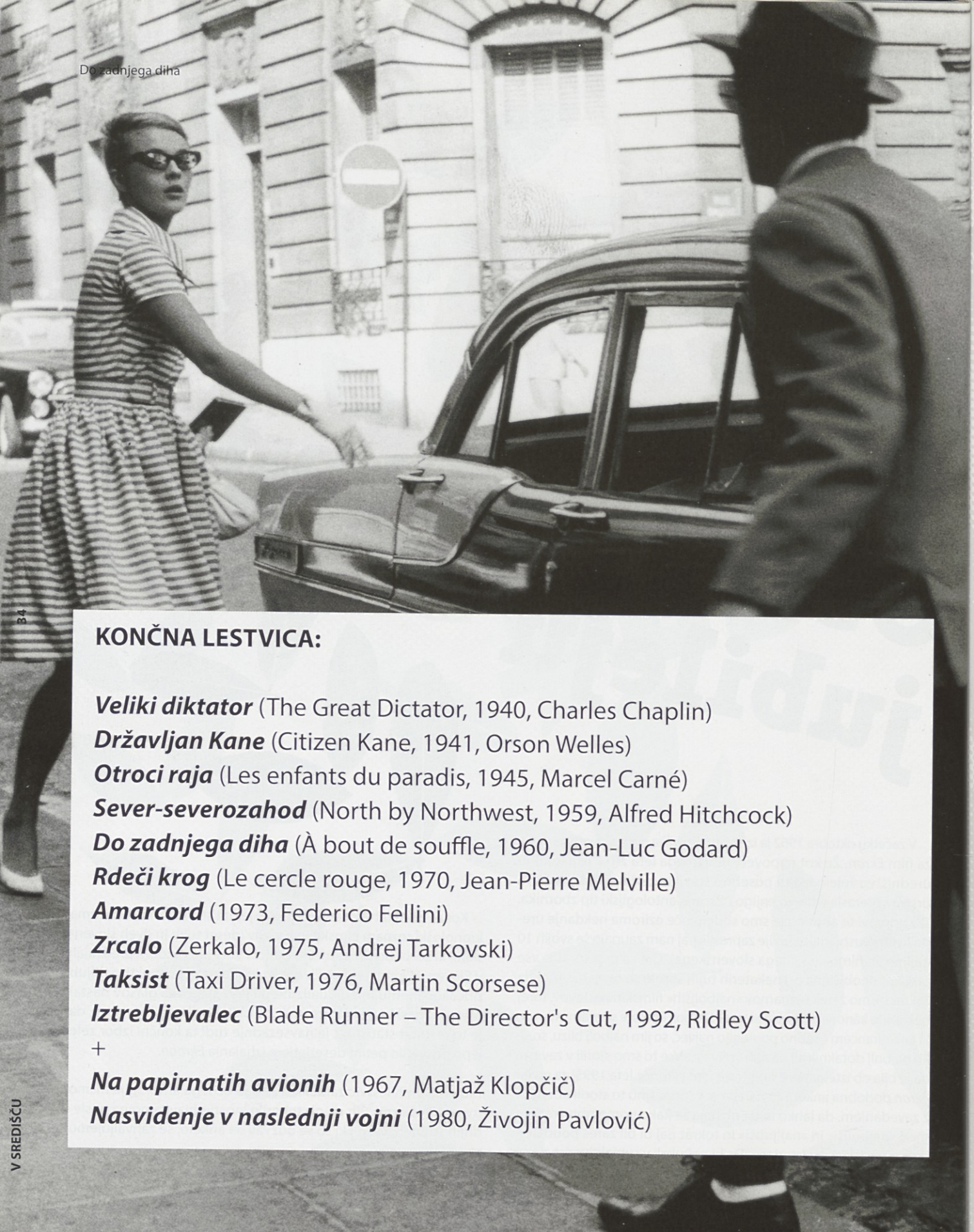
## Ob Ekranovem jubileju

V začetku oktobra 1962 je izšla prva številka nove slovenske revije za film *Ekran*. Že kot napoved jubilejnega leta 2012 je aktualno uredništvo želelo izdati posebno številko revije, ki pa je tekom priprav prerasla v pravo knjigo oziroma antologijski tip zbornika. Ob pripravi te antologije smo sodelujoče oziroma nekdanje urednike in soustvarjalce revije zaprosili, naj nam zaupajo še svojih 10 najljubših filmov (in enega slovenskega). Gre za prakso, ki je vse prej kot neobičajna pri nekaterih tujih sorodnih revijah, s tem da tokrat nismo želeli seznamov »najboljših« filmskih naslovov, torej nekakšne kánonске zbirke, ampak čimbolj osebne seznáme filmov, ki anketirancem osebno pomenijo največ, so jim najbolj blizu, so se jih najbolj dotaknili ali na njih vplivali ... Vse to smo storili v zavesti, da je bila ob izteku prve stoletnice filma (konec leta 1995) za revijo *Ekran* podobna anketa že narejena, vendar smo to storili obenem z zavedanjem, da lahko in da obstaja še kako pomembna razlika med »najboljši« in »najljubši« in tokrat naj bi bil zares poudarek na osebni izbiri enajsterice ... Da bi pokukali v subjektivnost zunaj splošno sprejetih norm in predvidljivosti.

Končni rezultat te *Ekranove* ankete je statistični seštevek oziroma kronološki seznam filmskih naslovov (deset tujih in dveh slovenskih), ki se bodo ob petdesetletnici v začetku oktobra predvajali v Slovenski kinoteki kot *Ekranova* jubilejna retrospektiva. Kljub pričakovanemu individualizmu pa je iz seštevka glasov nastal precej kánoski nabor nesmrtnih filmskih klasik. In kljub temu, da je to rezultat statistike, je navsezadnje tudi ta končni izbor zelo lepo posvetilo petim desetletjem izhajanja *Ekran*a.

Individualnih lestvic zaradi končnega obsega antologije nismo uvrstili v zbornik, jih pa ob tej priložnosti objavljamo na naslednjih straneh. Vsem, ki so se odzvali na anketo, se zahvaljujemo za sodelovanje!





## KONČNA LESTVICA:

**Veliki diktator** (The Great Dictator, 1940, Charles Chaplin)

**Državljan Kane** (Citizen Kane, 1941, Orson Welles)

**Otroci raja** (Les enfants du paradis, 1945, Marcel Carné)

**Sever-severozahod** (North by Northwest, 1959, Alfred Hitchcock)

**Do zadnjega diha** (À bout de souffle, 1960, Jean-Luc Godard)

**Rdeči krog** (Le cercle rouge, 1970, Jean-Pierre Melville)

**Amarcord** (1973, Federico Fellini)

**Zrcalo** (Zerkalo, 1975, Andrej Tarkovski)

**Taksist** (Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese)

**Iztrebljevalec** (Blade Runner – The Director's Cut, 1992, Ridley Scott)

+

**Na papirnatih avionih** (1967, Matjaž Klopčič)

**Nasvidenje v naslednji vojni** (1980, Živojin Pavlović)



## ALEŠ BLATNIK

*Zla smrt* (The Evil Dead, 1981, Sam Raimi)

*Smrtonosna dvojčka* (Dead Ringers, 1988, David Cronenberg)

*Zadnja kino predstava* (The Last Picture Show, 1971, Peter Bogdanovich)

*Noč živih mrtvecev* (Night of the Living Dead, 1968, George A. Romero)

John Carpenter/Kurt Russell dvojček: *New York 1997* (Escape from New York, 1981, John Carpenter), *Stvor* (The Thing, 1982, John Carpenter)

*Barska mušica* (Barfly, 1987, Barbet Schroeder)

*Dan velikih valov* (Big Wednesday, 1978, John Milius)

*Millerjevo križišče* (Miller's Crossing, 1990, Joel in Ethan Coen)

*Vročina* (Heat, 1995, Michael Mann)

*Angelsko srce* (Angel Heart, 1987, Alan Parker, 1987)

+

*V petek zvečer* (2000, Danijel Sraka)

## MLADEN DOLAR

*Biti ali ne biti* (To Be or Not to Be, 1942, Ernst Lubitsch)

*Nekateri so za vroče* (Some Like It Hot, 1959, Billy Wilder)

*Veliki diktator* (The Great Dictator, 1940, Charles Chaplin)

*Sullivanova potovanja* (Sullivan's Travels, 1941, Preston Sturges)

*Senca dvoma* (Shadow of a Doubt, 1943, Alfred Hitchcock)

*Potovanje v Tokio* (Tôkyô monogatari, 1953, Yasujiro Ozu)

*Do zadnjega diha* (À bout de souffle, 1960, Jean-Luc Godard)

*Otroci raja* (Les enfants du paradis, 1945, Marcel Carné)

*Praznovanje* (Festen, 1998, Thomas Vinterberg)

*Ivan Grozni* (Ivan Groznij, 1944, Sergej M. Ejzenštejn)

*Cabirijine noči* (Le notti di Cabiria, 1957, Federico Fellini)

*Okus po češnji* (Ta'm e guilass, 1997, Abbas Kiarostami)

*Klub golih pesti* (Fight Club, 1999, David Fincher)

+

*Ne čakaj na maj* (1957, František Čap) in *Ruševine* (2004, Janez Burger)

## JOŽE DOLMARK

*Pohlep* (Greed, 1924, Erich von Stroheim)

*Zora* (Sunrise, 1927, F. W. Murnau)

*Zemlja* (Zemlya, 1930, Aleksandr Dovženko)

*Atalanta* (L'Atalante, 1934, Jean Vigo)

*Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941, Orson Welles)

*Tatovi koles* (Ladri di biciclette, 1948, Vittorio De Sica)

*Štiristo udarcev* (Les quatre cents coups, 1959, François Truffaut)

*Duh panja* (El espíritu de la colmena, 1973, Víctor Erice)

*Zrcalo* (Zerkalo, 1975, Andrej Tarkovski)

*Mama in kurba* (Le maman et la putain, 1973, Jean Eustache)

+

*Na papirnatih avionih* (1967, Matjaž Klopčič)

## ŽIVA EMERŠIČ

*Sedmi pečat* (Det sjunde inseglet, 1957, Ingmar Bergman)

*Andrej Rubljov* (Andrej Rublev, 1966, Andrej Tarkovski)

*Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941, Orson Welles)

*Taksist* (Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese)

*20. stoletje* (Novecento, 1976, Bernardo Bertolucci)

*Bulvar somraka* (Sunset Boulevard, 1950, Billy Wilder)



Veliki diktator



Državljan Kane



Otroci raja

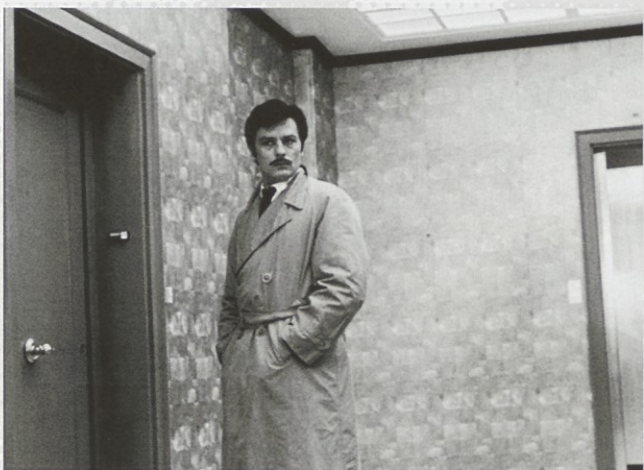




Sever-severozahod



Do zadnjega diha



Rdeči krog

*Amarcord* (1973, Federico Fellini)

*Oče na službeni poti* (Otac na službenom putu, 1985, Emir Kusturica)

*Boter 2* (The Godfather: Part II, 1974, Francis Ford Coppola)

*Mefisto* (Mephisto, 1981, István Szabó)

+

*Nasvidenje v naslednji vojni* (1980, Živojin Pavlović)

#### MARKO GOLJA

*Brazil* (1985, Terry Gilliam)

*Let nad kukavičjim gnezdrom* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975, Miloš Forman)

*Zrcalo* (Zerkalo, 1975, Andrej Tarkovski)

*Boter* (The Godfather, 1972, Francis Ford Coppola)

*Pravzaprav ljubezen* (Love Actually, 2003, Richard Curtis)

*Rašomon* (Rashômon, 1950, Akira Kurosawa)

*Poslednji Mohikanec* (The Last of the Mohicans, 1992, Michael Mann)

*Neskončen dan* (Groundhog Day, 1993, Harold Ramis)

*Kraljev govor* (The King's Speech, 2010, Tom Hooper)

*Pogumno srce* (Braveheart, 1995, Mel Gibson)

+

*Socializacija bika?* (1998, Zvonko Čoh, Milan Erič)

#### ANDREJ GUSTINČIČ

*Izlet* (Partie de campagne, 1936, Jean Renoir)

*Njegovo nezvesto dekle* (His Girl Friday, 1940, Howard Hawks)

*Tatovi koles* (Ladri di biciclette, 1948, Vittorio De Sica)

*Iskalca* (The Searchers, 1956, John Ford)

*Falstaff/Polnočni zvonovi* (Falstaff/Chimes at Midnight, 1965, Orson Welles)

*Pet lahkih komadov* (Five Easy Pieces, 1970, Bob Rafelson)

*Peklenska pomaranča* (A Clockwork Orange, 1971, Stanley Kubrick)

*Sito mesto* (Fat City, 1972, John Huston)

*Pasqualino lepoteč* (Pasqualino Settebellezze, 1975, Lina Wertmüller)

*Casanova* (Il Casanova di Federico Fellini, 1976, Federico Fellini)

*Otroci raja* (Les enfants du paradis, 1945, Marcel Carné)

#### BOJAN KAVČIČ

*Zlata mrzlica* (The Gold Rush, 1925, Charles Chaplin)

*General* (The General, 1927, Buster Keaton)

*Biti ali ne biti* (To Be or Not to Be, 1942, Ernst Lubitsch)

*Sever-severozahod* (North by Northwest, 1959, Alfred Hitchcock)

*Dober, grd, hudoben* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966, Sergio Leone)

*Playtime* (1967, Jacques Tati)

*M. A. S. H.* (1970, Robert Altman)

*Amarcord* (1973, Federico Fellini)

*Fantom svobode* (Le fantôme de la liberté, 1974, Luis Buñuel)

*Amadeus* (1984, Miloš Forman)

+

*Tistega lepega dne* (1962, France Štiglic)

#### NERINA KOCJANČIČ

Filmi so razvrščeni po letnicah nastanka.

*Jules in Jim* (Jules et Jim, 1962, François Truffaut)



**Goli v sedlu** (Easy Rider, 1969, Dennis Hopper)  
**Amarcord** (1973, Federico Fellini)  
**Pariz, Teksas** (Paris, Texas, 1984, Wim Wenders)  
**Bolj čudno kot raj** (Stranger Than Paradise, 1984, Jim Jarmusch)  
**Bilo je nekoč v Ameriki** (Once Upon a Time in America, 1984, Sergio Leone)  
**Modri žamet** (Blue Velvet, 1986, David Lynch)  
**Najini mostovi** (The Bridges of Madison County, 1995, Clint Eastwood)  
**Lom valov** (Breaking the Waves, 1996, Lars von Trier)  
**Nepovratno** (Irréversible, 2002, Gaspar Noé)

#### LEON MAGDALENC

Seznam mojih filmov – brez vrednotenja – padli na pamet.  
**Rebecca** (1940, Alfred Hitchcock)  
**20. stoletje** (Novecento, 1976, Bernardo Bertolucci)  
**Za dolar več** (For a Few Dollars More, 1965, Sergio Leone)  
**Apokalipsa danes** (Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola)  
**Iztrebljevalec** (Blade Runner, 1982, Ridley Scott)  
**Smisel življenja** (The Meaning of Life, 1983, Terry Jones)  
**Razpoložena za ljubezen** (In the Mood for Love, 2000, Wong Kar Wai)  
**Leon** (Léon, 1994, Luc Besson)  
**Plesalka v temi** (Dancer in the Dark, 2000, Lars von Trier)  
**Kuhar, tat, njegova žena in njen ljubimec** (The Cook the Thief His Wife & Her Lover, 1989, Peter Greenaway)  
 +  
**Ples v dežju** (1961, Boštjan Hladnik)

#### MATIC MAJČEN

**2001: Odiseja v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick)  
**Bližnja srečanja tretje vrste** (Close Encounters of the Third Kind, 1977, Steven Spielberg)  
**Ed Wood** (1994, Tim Burton)  
**Fitzcarraldo** (1982, Werner Herzog)  
**Guniji** (The Goonies, 1985, Richard Donner)  
**Nagli obrat** (Quick Change, 1990, Howard Franklin in Bill Murray)  
**Smrt v Benetkah** (Morte a Venezia, 1971, Luchino Visconti)  
**Tanka rdeča črta** (The Thin Red Line, 1998, Terrence Malick)  
**To so Spinal Tap** (This is Spinal Tap, 1984, Rob Reiner)  
**Vrnitev v prihodnost** (Back To The Future, 1985, Robert Zemeckis)  
 +  
**Ekspres, ekspres** (1997, Igor Šterk)

#### JURIJ MEDEN

**79 pomladi** (79 primaveras, 1969, Santiago Álvarez)  
**Arnulf Rainer** (1960, Peter Kubelka)  
**Črni film** (Crni film, 1971, Želimir Žilnik)  
**Origins of the 21st Century** (De l'origine du XXle siècle, 2000, Jean-Luc Godard)  
**Deček** (The Kid, 1921, Charles Chaplin)  
**Moja draga Klementina** (My Darling Clementine, 1946, John Ford)  
**Naš vek** (Mer dare, 1983, Artavazd Pelešjan)

**Rekreacija** (Recreation, 1956, Robert Breer)  
**Peklenski asfalt** (Two-Lane Blacktop, 1971, Monte Hellman)  
**Kdo je ubil Cocka Robina?** (Who Killed Cock Robin?, 2005, Travis Wilkerson)  
 +  
**Dislocated Third Eye Series: Bismillah** (1984, Sulejman Ferenčak)

#### NEVA MUŽIČ

**Sence** (Shadows, 1959, John Cassavetes)  
**Rocco in njegovi bratje** (Rocco e i suoi fratelli, 1960, Luchino Visconti)  
**Noč** (La notte, 1961, Michelangelo Antonioni)  
**Nedelje v mestecu Avrayu** (Les dimanches de ville d'Avray, 1962, Serge Bourguignon)  
**Ogledalo** (Zerkalo, 1975, Andrej Tarkovski)  
**Zvezda je rojena** (A Star is Born, 1976, Frank Pierson)  
**Tri ženske** (3 Women, 1977, Robert Altman)  
**Zadnji valček** (The Last Waltz, 1978, Martin Scorsese)  
**Salvador** (1986, Oliver Stone)  
**2046** (2004, Wong Kar-wai)  
 +  
**Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica** (1982, Karpo Godina)

#### IRENA OSTROUŠKA

**Veliki diktator** (The Great Dictator, 1940, Charles Chaplin)  
**Sever-severozahod** (North by Northwest, 1959, Alfred Hitchcock)  
**Hannah in njene sestre** (Hannah and Her Sisters, 1986, Woody Allen)  
**Ameriška noč** (La nuit américaine, 1973, François Truffaut)  
**Amarcord** (1973, Federico Fellini)  
**M.A.S.H.** (1970, Robert Altman)  
**Butch Cassidy in Sundance Kid** (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969, George Roy Hill)  
**Nasvidenje v naslednji vojni** (1980, Živojin Pavlović)  
**Vrtoglavi ptič** (1996, Sašo Podgoršek)  
**Somrak bogov** (La caduta degli dei, 1969, Luchino Visconti)

#### SIMON POPEK

Odločil sem se za filme režiserjev, ki so že pokojni, in tiste filme, ki jih nisem vključil na svoj spisek najljubših iz leta 1995; preveč jih je, da bi se ponavljal. Razvrščeni so po letnicah nastanka, brez vrednotenja.  
**Veličastni Ambersonovi** (The Magnificent Ambersons, 1942, Orson Welles)  
**Dvojno zavarovanje** (Double Indemnity, 1944, Billy Wilder)  
**Moč zla** (Force of Evil, 1948, Abraham Polonsky)  
**Sovražnik** (Neprijatelj, 1965, Živojin Pavlović)  
**Rdeči krog** (Le cercle rouge, 1970, Jean-Pierre Melville)  
**Preiskava o neoporečnem državljanu** (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, 1970, Elio Petri)  
**Črna serija** (Serie noire, 1979, Alain Corneau)  
**Wundkanal** (1984, Thomas Harlan)  
**Pojdi in glej** (Idi i smotri, 1985, Elem Klimov)  
**En, dva** (Yi Yi, 2000, Edward Yang)  
 +  
**Na domačen vrtu** (1905, Karol Grossmann)



## JANEZ RAKUŠČEK

*Bilo je nekoč v Ameriki* (Once Upon a Time in America, 1984, Sergio Leone)

*Iztreljevalec* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott)

*2001: Odiseja v vesolju* (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick)

*Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941, Orson Welles)

*Zrcalo* (Zerkalo, 1975, Andrej Tarkovski)

*Sedmi pečat* (Det sjunde inseglet, 1957, Ingmar Bergman)

*Tretji človek* (The Third Man, 1949, Carol Reed)

*Ptiči* (The Birds, 1963, Alfred Hitchcock)

*Dr. Strangelove: kako sem se nehal bati in vzljubil bombo* (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964, Stanley Kubrick)

*Osem in pol* (8 ½, 1963, Federico Fellini)

+

*V Jeru* (1999, Janez Burger)

## ZORAN SMILJANIČ

*Divja banda* (The Wild Bunch, 1969, Sam Peckinpah)

*Kockar in prostitutka* (McCabe & Mrs. Miller, 1971, Robert Altman)

*Slamnati psi* (Straw Dogs, 1971, Sam Peckinpah)

*Odrešitev* (Deliverance, 1972, John Boorman)

*Taksist* (Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese)

*Carrie* (1976, Brian De Palma)

*Izganjalec hudiča* (The Exorcist, 1973, William Friedkin)

*Demoni* (The Devils, 1971, Ken Russell)

*Billy Kid je bil capin* (Dirty Little Billy, 1972, Stan Dragoti)

*Čaj v Sahari* (The Sheltering Sky, 1990, Bernardo Bertolucci)

+ večno niham med *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980, Živojin Pavlović) in *Splav Meduze* (1980, Karpo Godina)

## BRANKO ŠÖMEN

*Amarcord* (1973, Federico Fellini)

*Boter* (The Godfather, 1972, Francis Ford Coppola)

*Amadeus* (1984, Miloš Forman)

*Casablanca* (1942, Michael Curtiz)

*Nekateri so za vroče* (Some Like It Hot, 1959, Billy Wilder)

*400 udarcev* (Les quatre cents coups, 1959, François Truffaut)

*Andrej Rubljov* (Andrej Rublev, 1966, Andrej Tarkovski)

*Sedem samurajev* (Shichinin no samurai, 1954, Akira Kurosawa)

*Lovec na jelene* (The Deer Hunter, 1978, Michael Cimino)

*Pianist* (The Pianist, 2002, Roman Polanski)

+

*Ples v dežju* (1961, Boštjan Hladnik)

## MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

*Peklenski asfalt* (Two-Lane Blacktop, 1971, Monte Hellman)

*Custer z zahoda* (Custer of the West, 1967, Robert Siodmak)

*Detour* (1945, Edgar G. Ulmer)

*Pobeg* (The Getaway, 1972, Sam Peckinpah)

*Sever-severozahod* (North by Northwest, 1959, Alfred Hitchcock)

*Lov za izgubljenim zakladom* (Raiders of the Lost Ark, 1981, Steven Spielberg)

*Rdeči krog* (Le cercle rouge, 1970, Jean-Pierre Melville)

*Orlovsko gnezdo* (Where Eagles Dare, 1968, Brian G. Hutton)



Amarkord



Zrcalo



Taksist



**Dober, grd, hudoben** (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966, Sergio Leone)

**Osumljenih pet** (The Usual Suspects, 1995, Bryan Singer)

+

**Na svoji zemlji** (1948, France Štiglic)

#### DARKO ŠTRAJN

**Plavi angel** (Der blaue Engel, 1930, Josef von Sternberg)

**Državljan Kane** (Citizen Kane, 1941, Orson Welles)

**Omadeževani angeli** (The Tarnished Angels, 1957, Douglas Sirk)

**Nedolžni čarovniki** (Niewinni czarodzieje, 1960, Andrzej Wajda)

**Jules in Jim** (Jules et Jim, 1962, François Truffaut)

**Nori Pierrot** (Pierrot le fou, 1965, Jean-Luc Godard)

**Osem in pol** (8 ½, 1963, Federico Fellini)

**Mrk** (L'eclisse, 1962, Michelangelo Antonioni)

**Persona** (1966, Ingmar Bergman)

**Lili Marleen** (1981, Rainer Werner Fassbinder)

+

**Pešчени grad** (1962, Boštjan Hladnik)

#### GORAZD TRUŠNOVEC

**Bledolični ubijalec** (Le samourai, 1967, Jean-Pierre Melville)

**Bilo je nekoč na Divjem zahodu** (C'era una volta il West, 1968, Sergio Leone)

**Kockar in prostitutka** (McCabe & Mrs. Miller, 1971, Robert Altman)

**Boter 2** (The Godfather: Part II, 1974, Francis Ford Coppola)

**Taksist** (Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese)

**Eraserhead** (1977, David Lynch)

**Apokalipsa danes** (Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola)

**Vročina** (Heat, 1995, Michael Mann)

**Sam proti vsem** (Seul contre tous, 1998, Gaspar Noé)

**Veliki Lebowski** (The Big Lebowski, 1998, brata Coen)

+

**Nasvidenje v naslednji vojni** (1980, Živojin Pavlović)

#### MATEJA VALENTINČIČ

**Andaluzijski pes** (Un chien andalou, 1929, Luis Buñuel)

**Do zadnjega diha** (À bout de souffle, 1960, Jean-Luc Godard)

**Potovanje v Tokio** (Tôkyô monogatari, 1953, Yasujirô Ozu)

**Prisluškovanje** (The Conversation, 1974, Francis Ford Coppola)

**Salò ali 120 dni Sodome** (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975, Pier Paolo Pasolini)

**Idioti** (Idioterne, 1998, Lars von Trier)

**Izkoristek časa** (L'emploi du temps, 2001, Laurent Cantet)

**Smrt gospoda Lazarescuja** (Moartea domnului Lăzărescu, 2005, Cristi Puiu)

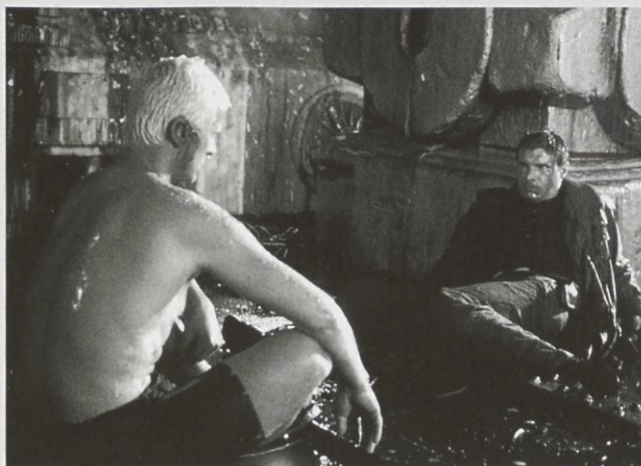
**Mullholand Dr.** (2001, David Lynch)

**2001: Odiseja v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick)

**Otroci raja** (Les enfants du paradis, 1945, Marcel Carné)

+

**Na papirnatih avionih** (1967, Matjaž Klopčič)



Iztrebljevalec



Na papirnatih avionih



Nasvidenje v naslednji vojni



#### MELITA ZAJC

*Jaz, črnc* (Moi un noir 1958, Jean Rouch)

*Srečno, Baltazar* (Au hasard Balthazar, 1966, Robert Bresson)

*O sonce* (Soleil O, 1967, Med Hondo)

*Bandit z rdečo svetilko* (O Bandido da Luz Vermelha, 1968, Rogério Sganzerla)

*Peklenski asfalt* (Two Lane Blacktop, 1971, Monte Hellman)

*Touki Bouki* (1973, Djibril Diop Mambéty)

*India Song* (1975, Marguerite Duras)

*Iztrebljevalec* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott)

*Chungking Express* (1994, Wong Kar Wai)

*Romanca na poziv* (The Girlfriend Experience, 2009, Steven Soderbergh)

+

*Kruh in mleko* (2001, Jan Cvitkovič)

#### MATJAŽ ZAJEC

*Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941, Orson Welles)

*Veliki diktator* (The Great Dictator, 1940, Charles Chaplin)

*Casablanca* (1942, Michael Curtiz)

*Čudež v Milanu* (Miracolo a Milano, 1951, Vittorio De Sica)

*Rašomon* (Rashōmon, 1950, Akira Kurosawa)

*Afriška kraljica* (The African Queen, 1951, John Huston)

*Nekateri so za vroče* (Some Like It Hot, 1959, Billy Wilder)

*Do zadnjega diha* (À bout de souffle, 1960, Jean-Luc Godard)

*Lepotica dneva* (Belle de jour, 1967, Luis Buñuel)

*Amarcord* (1973, Federico Fellini)

+

*Na papirnatih avionih* (1967, Matjaž Klopčič)

#### ALENKA ZUPANČIČ

*Trpljenje Device Orleanske* (La passion de Jeanne d'Arc, 1928, Carl Theodor Dreyer)

*Veliki diktator* (The Great Dictator, 1940, Charles Chaplin)

*Biti ali ne biti* (To Be or Not to Be, 1942, Ernst Lubitsch)

*Tretji človek* (The Third Man, 1949, Carol Reed)

*Sever-severozahod* (North by Northwest, 1959, Alfred Hitchcock)

*Mesto slovesa* (La jetée, 1962, Chris Marker)

*Bilo je nekoč na Divjem zahodu* (C'era una volta il West, 1968, Sergio Leone)

*Kdo neki tam poje* (Ko to tamo peva, 1980, Slobodan Šijan)

*Iztrebljevalec* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott)

*Tekla bo kri* (There Will Be Blood, 2007, Paul Thomas Anderson)

+

*Ne čakaj na maj* (1957, František Čap)

#### TADEJ ZUPANČIČ

*Bulvar somraka* (Sunset Boulevard, 1950, Billy Wilder)

*Ubijte Carterja* (Get Carter, 1971, Mike Hodges)

*Bledolični ubijalec* (Le samouraï, 1967, Jean-Pierre Melville)

*Mary Poppins* (1964, Robert Stevenson)

*Satirikon* (Satyricon, 1969, Federico Fellini)

*Funny Games* (Michael Haneke, 1997)

*Kaj sem naredila, da sem si to zaslužila?* (¿Qué he hecho yo para merecer esto!!, 1984, Pedro Almodóvar)

*Tiho, tiho, Charlotta* (Hush... Hush, Sweet Charlotte, 1964, Ro-

bert Aldrich)

*Hladne kaplje na vroče kamne* (Gouttes d'eau sur pierres brûlantes, 2000, François Ozon)

*Rožnati plamenci* (Pink Flamingos, 1972, John Waters)

+

*Ples v dežju* (1961, Boštjan Hladnik)

#### SLAVOJ ŽIŽEK

*Vrtoglavica* (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock)

*Psiho* (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock)

*Dune – puščavski planet* (Dune, 1984, David Lynch)

*Ivan Grozni* (Ivan Groznij, 1944, Sergej Ejzenštejn)

*Upornik* (The Fountainhead, 1949, King Vidor)

*3.10 do Yume* (3:10 to Yuma, 1957, Delmer Daves)

*The Great Sacrifice* (Opfergang, 1944, Veit Harlan)

*Moje pesmi, moje sanje* (The Sound of Music, 1965, Robert Wise)

*Kratke zgodbe* (Short Cuts, 1993, Robert Altman)

*Odrske luči* (Limelight, 1952, Charles Chaplin)

# BOJAN ADAMIČ in filmska glasba

Mitja Reichenberg



Bojan Adamić





The image shows a handwritten musical score for the film *Vesna*. The score is written on multiple staves, with various instruments and voices indicated by handwritten labels on the left: *ti* (voice), *bb* (bassoon), *clars* (clarinet), *trg* (trumpet), *lars* (horn), *up* (upright bass), *abr* (alto saxophone), *Umin* (violin), *vg* (viola), *Vo* (cello), *el* (double bass), *1. P.* (piano), and *2. P.* (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). There are also handwritten annotations and markings, including a circled '60' at the top left, a circled '46' at the top right, and a circled '2' in the middle. A section of the score is marked with a circled 'ZBOR ZEMSK' (Chorus Earthly). The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and additions visible.

Partitura za film Vesna

LAHKO BI REKLI, DA SE JE BOJAN ADAMIČ RODIL OB SAMEM ZAČETKU ROJSTVA FILMSKE GLASBE. LETOS, NATANČNEJE 9. AVGUSTA, BI PRAZNOVAL 100 LET. DAVNEGA LETA 1912 JE BILA FILMSKA GLASBA VSEKAKOR ŠE V POVOJIH. BOJAN ADAMIČ JO JE PRIČEL KOMPONIRATI LETA 1946, VEDNO PA JE BIL NEKAKO RAZPET MED FOTOGRAFIJO TER MED ZABAVNO, POPULARNO IN FILMSKO GLASBO. UMRL JE 3. NOVEMBRA 1995, STAR 83 LET.

Po drugi svetovni vojni je bil že izkušen glasbenik, izredno pomemben za razvoj slovenske zabavne glasbene scene, seveda popevke in šansona – le kdo ne pozna napevov, kot so *Čao Ljubljana*, *Ko boš prišla na Bled*, *Prelepa si bela Ljubljana*, *Proda jalka cvetja*, *Starec in morje*, *Školjka*, *Stari Mercedes*, *Ti si mi vse*, pa šansone, med katerimi še pomnimo naslove *Balada o človeku*, *Človek na sredi*, *Romanca o delu ...* Omeniti velja še njegovo scensko glasbo za gledališče: *Bela krizantema* (I. Cankar), *Krčmarica Mirandolina* (C. Goldoni), pa *Šola za žene* (J.-B. Molière) ter kar nekaj glasbe za drame Shakespeara – *Romeo in Julija*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Sen kresne noči* in *Richard III.* Napisal je tudi tri balette (*Moje ljubljeno mesto*, *Bela Ljubljana* in *Plesalka*) ter en muzikal (*Sneguljčica*). Slovenski zbori poznajo njegovo ime po skladbah *V Gorjah zvoni*, *Domov bom šel*, precej partizanskih pesmi za zbor in orkester ter po ponarodeli *Druže Tito mi ti se kunemo*. Ustvarjal je glasbo za radijske igre, med katerimi sta legendarni *Brkonja Čeljustnik* in *Zvezdica zaspanka* – za svoj revijski oz. plesni orkester pa jih je napisal več kot 200! Tista »resna« glasbena publika se ga spomni po komornih delih (*Mesečina na Travni gori* za violino in klavir, *Preludij* za kitaro, *Suita* za harmoniko ...) in skladbah za simfonični orkester (*dva klavirska koncerta*, *Rapsodija*, *Suita* za klarinet in godala, *Sedem preludijev* za klavir in orkester ...). Skratka – izjemen opus.

S filmsko glasbo se je zapisal tako v slovensko kot jugoslovansko filmsko zgodovino, pisal pa je tudi glasbo za filmske studije v ZDA, v Švici, na Madžarskem, v Nemčiji, nekdanji Sovjetski zvezi, Franciji, Veliki Britaniji in celo Braziliji ter na Norveškem. Njegov opus obsega preko 200 partitur za celovečerne in kratkometražne filme, ob tem pa še za televizijske obzornike, TV-

-drame in filmske serije. Kot prvo filmsko glasbo za kratkometražec se smatra *Maščujmo in kaznujmo* (1946, Dušan Povh), film o zločinah belogardističnega generala Leona Rupnika, njegova prva partitura za celovečerec pa je bila za film *Vsi na morje* (Svi na more, 1952, Sava Popović).

#### 1950–1960

Bojan Adamič je 50. leta prišel s filmsko glasbo kratkih dokumentarnih filmov, med katerimi so *Sportovi na vodi* (1951, Ljubiša Popović), *Na obalama Kvarnera* (1952, Marijan Vajda), *Slike iz Slovenije* (1952, Marijan Vajda), *Jedan naš dan* (1952, Miodrag Nikolić), temu pa so sledili že omenjeni celovečerec *Vsi na morje*, pa *Biser Jadrana – Dubrovnik* (1953, Marijan Vajda) ter *Jara gospoda* (1953, Bojan Stupica) in končno film vseh slovenskih filmov – *Vesna* (1953, František).

Iz tega obdobja velja omeniti še filme *Trenutki odločitve* (1955, František Čap), *Otok galebov* (1956, Ernest Adamič), *V mreži* (U mreži, 1956, Bojan Stupica), vojni film *Zasledovanje* (Potraga, 1956, Žorž Skrigin) ter *Veliki in mali* (Veliki i mali, 1956, Vladimir Pogačič), tu je še nespregledana drama *Okrvavljena srajca* (Krvava košulja, 1957, Žorž Skrigin), pretresljivi celovečerec *Ne obračaj se, sine* (Ne okreči se sine, 1956, Branko Bauer), za oddih pa so sledili kratek, a učinkovit film o Miheličevih grafikah *Fantastična balada* (1957, Boštjan Hladnik) in še hudomušno kratek *Najlepši cvet* (1957, Saša Dobrila) ter *Tuja zemlja* (1957, Jože Gale). Zagotovo je naslednja velika zadeva v tem času film *Tri četrtine sonca* (1959, Jože Babič), nato partitura za film *X-25 javlja* (1960, František Čap) ter *Ljubezen in moda* (Ljubav i moda, 1960, Ljubomir Radičević).

#### Vesna (1953, František Čap)

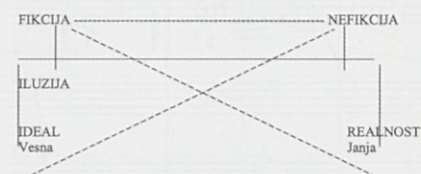
V tem filmu gre brez dvoma najprej za diskurz ženske/dekleta, nato njene besede in neprisotnosti, glede tega pa se lahko dotaknemo še kakšnih ključnih topik filmsko zvočnega koda – predvsem pa je zanimiva Adamičeva partitura, ki sooblikuje sekvenco pisma. *Vesna* sodi brez dvoma v slovensko filmsko »klasiko« in ga je potrebno z vsem spoštovanjem tako tudi obravnavati. V osnovi je v njem





Vesna

čeprav ona (Vesna/Janja) sploh ne ve, kdo je njen oboževalec. Napaka? Kje pa. Pri filmu je pomembna identifikacija. Toda ne junaka/junakinje po šabloni Holivuda, temveč gledalca, ki je tukaj ujet v past zvoka. Samov glas je past, ki se je razprla v hipu, ko je Janja odprla pismo. Zapre pa se takoj s preskokom v realnost, ko Janjo pokliče oče po »pravem« imenu in se njen »sanjski« svet, svet glasovnega privida, popolnoma podre. In z njim se podre glasba in izgine glas oboževalca. Vesna postane mit, ki ga mora izpeljati filmska Janja in privoliti v zmenek. Vse skupaj je mogoče izraziti tudi s shemo, ki nam jo sicer ponudi prav Močnik pri Juliji<sup>3</sup>. naša modifikacija pa bo le neznatna. Torej.



### Tri četrtine sonca (1959, Jože Babič)

Po koncu druge svetovne vojne se skupina taboriščnikov različnih nacionalnosti znajde na Češkem, kjer jih naključje primora k skupnemu življenju v železniškem vagonu. Porajajo se prijateljstva in sovraštva, priča smo požrtvovalnosti in odrekanju, sumljivemu taboriščniku, ki je v resnici predstavnik nemške vojske. Eden izmed »prebivalcev« vagona se domov odpravi peš, drugi hrepenijo po prihodu vlaka, ki jih bo odpeljal naprej, ki jih bo odpeljal domov. Jim bo uspelo?<sup>4</sup>

Filmska partitura, ki jo Adamič ponudi v tem filmu, je sestavljena skoraj epizodno. Lahko bi celo rekli, da se v bistvu ukvarja s filmskimi liki in z njihovimi notranjimi svetovi in strahovi, veliko manj pa s tisto »klasično« filmsko-glasbeno pripovedjo, ki je bila tedaj najbolj razširjena. Partitura vsebuje elemente večjih in daljših melodičnih zamahov, vsekakor pa tudi nekaj intimnega premišljevanja in situacijske problematike. Adamič se, lahko bi rekli,

3 *Ibid.*, str. 68; shema in učinki so seveda prirojeni naši interpretaciji.

4 Citirano po spletni strani Slovenskega filmskega centra (SFC).

na različne načine nagovorjen slovenski ženski (filmski) lik tedanjega časa – ženska/dekle je namreč bistveno odsotna: manjkata ji podoba in ime, čeprav pride pismo na pravi naslov in pravemu dekletu v roke. Vendar se pripoved usodno obrne prav zaradi pisma. Ta je (kljub današnjim elektronskim različicam) še vedno posebno mesto diskurzivnega nagovarjanja osebe, ki je vedno »na drugi strani« zrcala, kot bi rekla Alice.

Besede, ki jih na papirju izreka Samo (Franek Trefalt), so polne skušnjav in zmešnjav. Filmski suspenz, s katerim se tukaj na velikem platnu ukvarja Čap, je eviden-ten: besede bere Janja (Metka Gabrijel-čič), fiktivna Vesna, za katero Samo meni, da je Hiperbola (Olga Bedjanič) – hči mojstra profesorja Slaparja (Stane Sever), ki ga vsi kličejo Kozinus. Značilno za komedijo zmešnjav. Imamo le pismo, v katerem je izpoved v prvi vrsti. Kakor je bila Julija Prešernu. Toda Julija je mit in Vesna prav tako – kakor nas opominja Močnik, ki pravi, da je mit pripoved, ki organizira svet. Svoj organizacijski učinek najpo-gosteje dosega s tem, da pripoveduje o

začetkih ali, natančneje, o izvirih.<sup>1</sup> Če je mit pripoved o organizaciji sveta, potem je seveda filmska pripoved v tem primeru organizacija sveta, v katerem živi in deluje filmska junakinja. Zunaj tega sveta ni mita in zunaj tega mita (pripovedi) seveda njen svet razpade. Zakaj? Junak Samo ne pozna njenega pravega videza, ali še bolje rečeno, prepričan je, da je njen videz drugačen, kot bo spoznal. Zato so njegove besede pravzaprav hinavske, polne besednih leporečij in trikov. So pripoved o nastanku navidezne ljubezni, virtualne resnice, v katero pa se današnji svet tako ali tako spreminja. Tudi Julijin mit se ne začne kot pripoved, temveč kot formula,<sup>2</sup> pravi Močnik. To poudarjamo zaradi stavka v pismu, ki pravi: »In vi niti ne slutite, da odmeva gori koprneča pesem o vaših očeh.« Adamičeva glasba se kot tretji glas pridruži popolni zmešnjavi. »Pesem« spremeni v »skladbo«, igrano na violino (kakor da bi Samo igral ta inštrument, čeprav vemo, da ga ne), akuzmatični glas, ki pa prebira pismo v Vesnini »glavi«, je Samov,

1 Močnik, Rastko: *Julija Primic v slovenski književni vedi*. Sophia, Ljubljana 2006, str. 47.

2 *Ibid.*, str. 48.





Ljubezen in moda

ukvarja s *filmskim pomenom*. Toda *pomen* je vedno trdno jedro simptoma, je torej ujeta enigma, je izjavljanje brez izjave, če pa je filmska podoba enako kot *Drugi* hkrati tudi sama presežek, nas to nape-ljuje do nedvornega sklepa, da je jedro filmskega subjekta tako rekoč le formalno in da je subjekt v odnosu do podobe temeljni pogoj za fantazmo, edina mogoča pot razveza, pa je njen radikalni razcep izražen kot nevroza, kot osamljenost sredi množice. Film *Tri četrtine sonca* je tudi pri-poved o tem.

Verjamemo, da je postala filmska glasba dober tržni izdelek tudi zato, ker je na svetu čedalje več osamljenih ljudi, čedalje več nevrotičnih kupcev in čedalje več hipermarketov. In osamljeni ljudje se srečujejo brez srečevanj, pogovarjajo brez pogovorov in ljubijo brez ljubezni. Isti lju-dje tudi izjavljajo, da je najboljša filmska glasba prav tista, ki je ne slišimo. Zato jo kupujejo, odnašajo v svoje domove in se tam, končno, intimno srečajo z nečim, kar bi se moralo zgoditi drugje. Toda današnji kibernetični človek je postal že tako digi-taliziran in matričen, da ne zmore slediti belemu zajcu, kot je to še zmoгла Alica v literarnih ugankah Carrolla Lewisa. Bojan Adamič je v tem filmu tudi liričen, vendar na svoj način. Vedno se ukvarja s priso-tnostjo glasbe v trenutkih, ko je potrebno komentirati čustveno plat neke sekvence, ko se pojavijo dvom, pričakovanje, želje, upi in obupi – in ne nazadnje hrepenenje.

### Ljubezen in moda (Ljubav i moda, 1960, Ljubomir Radičević)

Skupina študentov organizira modne revije za podjetje Jugošik, da bi zaslužili

denar za organizacijo letalske revije. Pri tem se poslužujejo tudi majhnih prevar. Cilj je plemeniti, revija uspe, škode ni za nikogar, niti za študentko Sonjo niti za mladega modnega kreatorja Bora, ki na koncu rešita svoja nesoglasja. V fontani.<sup>5</sup>

Dvojnost filmske partiture tega sim-patičnega glasbenega jugoslovanskega filma je pravzaprav ujeta že v naslovu – ljubezen in moda. Na prvi pogled lahko razumemo, da gre za par, vendar lahko skozi film razberemo, da sta lahko obe zadevi tudi v kontrapoziciji in bi lahko celo napisali med njima »ali«, čeprav bi bil smiselno nastavljen tudi »kot«: torej *lju-bezen kot moda*. Adamič se ukvarja v tem filmu z bistveno zabavnejšimi ritmi, se pravi točno s tem, kar pač ponujata ideja in svet mode, ljubezen pa se (mu) v glasbi zazdi kot spremljevalka procesa, ki je tako ali tako nekaj »vzporednega«.

Film kot tudi druge oblike umetnosti usmerja posameznika in posameznico ter jima razkazuje njuno vlogo v družbi in njuno socialno vrednost – ter ne nazadnje njuno pozicijo. Posameznik in posamezni-ca na temelju svojih potreb prevzameta iz filma vedno tisto, kar ocenita, da je po-membno zanj, za njuno vlogo v družbi in življenju. Psihološko gledano posame-znik in posameznica v film nenehno pro-jicirata sebe in tako prevzemata različne fiktivne statuse in vloge. Po mnenju teda-njega časa (v mislih imamo čas povojnega »ozaveščanja« z modernimi idejami, torej čas in prostor nastanka prav tega filma) film ni le del oblike zabave, temveč del razumevanja in prepoznavanja sveta ter videnja svoje vloge v njem. Vsekakor bi veljalo posebej govoriti o propagandnem in izobraževalnem filmu, vendar to tukaj ni namen. Številni sociologi so bili od nek-daj okupirani s težavo, kako film učinkuje na otroke in mladoletnike, na njihovo delikventnost, emocije in druga socialna vprašanja vzgoje in medosebnih odnosov ter rasnih nestrpnosti, ideologij in spolnih navad (Alfred Adler, Sylvia Payne, Louis Leon Thurstone, Siegfried Kracauer). Po-sebno sociološko vprašanje filma je tudi *ljubezen*.

Veliko stvari povezujemo z ljubeznijo: do človeka, do narave, do življenja ... Tudi filmska glasba je pripomogla k idejam precej nesmrtnih zapletov, napevov, zvokov, intimnih harmonij in drugih sozvočij. Skoraj ni filma, v katerem ne bi srečali takšne ali drugačne oblike ljubezni. Ljubezen ima tisoč obrazov in tisoč oblik, neskončno načinov izpovedi in neskonč-no možnosti, da se izrazi. Ljubezen je kot zajčje poti, le-te pa so pomladi dobro vidne, toda zamotane,<sup>6</sup> bi lahko rekli. Tako zamotane, da na koncu zasledovanja več ne vemo, ali zasledujemo zajca ali že kar sebe. Ali kakor zapiše Rotar in pravi, da ni drugega diskurza, razen diskurza manka. Prav zato ima relacija med zunaj in notri v humanističnem diskurzu nenavaden po-men.<sup>7</sup> Seveda hočemo razumeti filmsko glasbo in filmsko podobo kot nekaj, kar se dogodi navidezno zunaj subjekta, torej v njegovem *opazovalnem* in *slušnem* polju, kakor hočemo razumeti film (le) v pome-nu filmske podobe. Tisto *notri* pa je kakor nevidno, nevidljivo, skrito očem, vendar *slišno*, torej najbolj subtilno. In *sled*, ki jo pušča zunanji svet v notranjem in jo no-tranji manifestira v zunanjem, je temeljna magija filmske umetnosti. Je njegov *habi-tus*, njegov *ego*. Kakor ljubezen, ki spaja. A težava pri ljubezni je vedno v tem, da jo je treba izgovoriti. Treba jo je pripovedo-vati – tako ali drugače. K temu prištevamo tudi glasbo Bojana Adamiča – točno iz tega filma.

### 1961–1970

To obdobje je Adamič pričel pravza-prav nekoliko lirično. Prvi takšen je bil film *Košček modrega neba* (Parče plavog neba, 1961, Svetomir Janić), kakor bi se pripravljaj na veliki zamah, ki je nastal še istega leta s filmom *Ples v dežju* (1961, Boštjan Hladnik). Sledijo filmske partiture za celovečerce *Peščeni grad* (1962, Boštjan Hladnik), *Operacija Tizian* (Operacija Tici-jan, 1963, Radoš Novaković), izredno art-provokativni *Erotikon* (1963, Boštjan Hla-

6 Ksenofan (Xenophanes): *Umetnost lova*. V, 5-6 v: Guthrie, William Keith Chambers: *A History of Greek Philosophy. Volume 1: The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*. Cambridge University Press, Cambridge 1962.

7 Rotar, Braco: *Govoreče figure*. Analecta, Ljubljana 1981, str. 40.



dnik), v odgovor pa *Samorastniki* (1963, Igor Pretnar), sledita družbena drama *Lažnivka* (1965, Igor Pretnar) in ponovno vojna drama *Srečni umirajo dvakrat* (Sretni umiru dvaput, 1966, Gojko Šipovac). Sreča se tudi z mladinsko tematiko in naredi simpatično partituro za *Kekčeve ukane* (1968, Jože Gale), leto za tem pa še glasbo za film *Most* (1969, Hajrudin Krvavac).

### Ples v dežju (1961, Boštjan Hladnik)

Slikar Peter pooseblja moško hrepeneje po sreči: rad bi srečal idealno žensko, popolno življenjsko sopotnico. Gledališka igralka Maruša, s katero ima Peter stalno razmerje že sedem let, bi rada živela z njim in si z njim tudi vse delila. Toda Peter se je Maruše že rahlo naveličal. Ponoči Maruša začuti, da jo je Peter zapustil. Tudi ona se odloči, da je konec njenega razmerja mogoče najboljša rešitev. Toda na koncu oba ugotovita, da sta izgubila nekaj zelo pomembnega. Medtem dva mlada zaljubljenca plešeta v dežju, na ulici. Mogoče bosta dosegla srečo, ki sta jo Peter in Maruša zaman iskala.<sup>8</sup>

*Ples v dežju* je velik film, poročevalec časa svojega nastanka in hkrati njegov pomnik. Adamičeva partitura pa drzna, sodobna in domišljena. Podpira in razpira Hladnikovo idejo *filmskega suspenza*. Mnogi, ki poudarjajo splošni izrek, da je bil režiser Alfred Hitchcock mojster *suspenza*, in to suvereno ponujajo kot teorijo filma, si pod idejo *suspenz* ne predstavljajo veliko. Izvorna latinska beseda je *suspensus*, kar pomeni, da nekaj *visi* ali da je še *neodločeno*. Torej, da gre za nekakšen odlog, premaknitev – morda je zanimiva tudi uporaba besede *suspenzija*, ki nastane, kadar je neka snov v obliki najmanjših možnih delcev enakomerno porazdeljena v redkejši snovi. In še nekaj je *suspenz*: je pripovedna filmska tehnika, s katero se vodi filmsko pripoved v dveh smereh. Gledalec tako enako verjame, da je mogoča opcija A ali opcija B, odvisno od kombinacije. Ali pa, da poznamo možnost A, vsi filmski indici pa nas hočejo prepričati, da je edina možnost B. Ta dvojnost, dvotirnost, obojemožnost in hkrati umanjkanje ene, je filmski *suspenz*. Premaknitev, celo zatajitev ali *suspenzija*, v kateri je veliko



Ples v dežju

manjših delcev filmskega zvoka in glasbe porazdeljenih po celotnem filmu.

Ko gledamo in poslušamo filmski odlomek, v katerem glavni junak nenehno teče mimo krst in hiti proti oknu, za katerim je vidna silhueta ženske (filmske *femme fatale*), ne moremo mimo tega, kar pravi Derrida, ko bere Kafka. Pravi namreč, da identiteta teksta ni dosežena znotraj zagotovljene zrcalne refleksije, temveč v neberljivosti teksta, sploh če pod tem razumemo nemogućnost, da bi prišli do njegovega pravega pomena.<sup>9</sup> Tako se vse začne in konča v nekakšnem *suspenzu* vednosti, bodisi o tem, kar je pričakovano, bodisi o/v tem, kar je zamolčano, prikrito, umaknjeno prvemu pogledu. Ne pa tudi mislim. Za komunikacijo zvok–glasba–gledalec ni nujno, da je vedno in samo zvočna. Lahko je postavljena kot *suspenzija* v film, torej nekakšna razredčina, ki jo moramo znati precediti. Če je bil torej Hitchcock mojster slikovnega *suspenza*, tistega, ki je vezan na filmsko podobo in naracijo, potem je tedaj stal ob njem drug mojster zvočnega *suspenza*: Bernard Herrmann. Kakor v tem času pri Hladniku Adamič.

Morda je bila to največja Adamičeva glasbena vloga v slovenskem filmu. Kontinuiteta zvočnih elementov te sekvence se namreč preoblikuje v svojevrstno zvočno pripoved, za katero pa mora biti poslušalec vsaj dovolj občutljiv in podkovan. A vendar gre v povedanem tudi za poseben paradoks – ali ne bi mogli gledati filma tudi brez vse te teoretske navlake? Bi nam bil film zato nesmiselno prikazovanje

sličic, blebetanje brez notranje povezave in misli? Kajti, brez slehernega znanja ali izrecnega napotka lahko stopimo do kakšne najpomembnejših stvaritev (kipa, slike), pa bomo kljub temu postali pozorni na nekatere posebnosti,<sup>10</sup> pravi Morelli. Torej gre za moč kreatorja umetnine, tistega, ki nagovarja z nebesednimi elementi, vendar moramo pri tem upoštevati vsaj minimalen skupen kulturni kod med avtorjem in opazovalcem. Toda razumevanje pomena *suspenza* filmske glasbe in zvoka bi morali absolutno razumeti tudi kot izjavljanje (izrekanje) o nečem, kar je tako rekoč neizrekljivo. Ker vznikne kot nekakšna notranja transformacija misli in idej, kot opozicija sliki, zgodbi, podobi, vsebini, kot nekakšna ontogeneza, kot izjava zunaj vsakršne časovne ali druge modalne določitve.<sup>11</sup> Lahko bi tudi rekli, da gre za nekakšen premik v prostor, kjer je prostorskost izrazito navidezna, *suspendiran* zvok, glas, glasba pa fantazma, ki pomaga pri subjektovi želji, da preživi filmski dogodek. Ali pa ga ne.

### Kekčeve ukane (1968, Jože Gale)

Pogumni Kekec se s pomočjo svojih starih prijateljev Mojce, Briclja in Rožleta ponovno upre krutemu in zlobnemu divjemu lovcu Bedancu. V tretjem filmu o Kekcu se glavni junak spopada z najhujšimi težavami, saj Bedanec obenem ujame Briclja in Rožleta. Kekec ju reši, ob tem mora izkoristiti vse ukane in prevare, Bedanec pa se ob koncu zaradi svoje lakomnosti ujame v lastno past. Kekec s prijatelji usliši njegove prošnje, a Bedanca ne izuči prav nič. Bo mir in spokojnost v gorske kraje lahko spet prinesel spoštovani modrec Vitranc?<sup>12</sup>

Pripovedovanje je tisto, ki je ustvarilo človeštvo,<sup>13</sup> in ni ga junaka, ki bi to lahko zanimal. In to ni *metafora*. V sodobnih Atenah imenujejo javna prevozna sredstva *metaphorai*. Tam se ljudje srečujejo, se dotikajo drug drugega, si gledajo v oči in so,

10 Morelli, Giovanni: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei, Die Galerien zu München und Dresden*. Leipzig 1891, str. 288.

11 Prim. Benveniste, Emile: *Problèmes de linguistique générale*. Pariz 1966, str. 159–160.

12 Citirano po spletni strani SFC.

13 Janet, Pierre: *L'Évolution de la notion de temps*. Paris, 1928, str. 261.

9 Derrida, Jacques: *Before the Law*. v: *Acts of Literature*. Routledge, New York 1992, str. 211.





Kekčeve ukane

če to hočejo ali ne, v kontaktu, v razmerju, v odnosu. In ko gredo na delo, v mesto ali domov, se spet družijo v teh *metaforah*, prečkajo življenje drugih ljudi in se morda celo (za)ljubijo. Tako imajo strukture prevoza funkcijo prostorskih sintaks – seveda s celotno paletto kodov, urejenih načinov ravnanja in nadzorovanja. A vendar so. So *metafore*, so intimne zgodbe srečevanj, potovanj, so ljudje. Vsaka pripoved je pripoved o potovanju – je torej tudi prostorska in časovna praksa.

Adamičeva partitura ni »otročka« ali pa »kekčevska« ali pa »mladinska«. Ne, z glasbo se postavi na mesto filmskega sooblikovalca, kjer je njegova govorica zvok. Ujame idejo zgodbe in jo spremeni v glasbeno metaforo – v spretnega Kekca, nesrečnega Briclja, boječega Rožleta, divjega Bedanca ... Adamič ne pozabi, da je glasba umetnost časa in da se glasbena pripoved zgodi v filmskem prostoru prav tako realno, kot se filmski junaki premikajo po časovni premici filmske pripovedi atenskega javnega prevoza prek in skozi *metafore* prostorov in krajev. Filmska glasba se jim pridruži na tem potovanju in, kaj je lepšega, odkriva najrazličnejše oblike

ljubezni. Projicira jih v temo kinodvorane in nagovarja občinstvo. A ker *prostor* ni kraj, je treba razumeti to razliko, ki je morda bolj ontološke kot geografske narave, razumeti jo moramo kot poudarek, ki nam ga ponuja film. Za obrat od dejanske filmske glasbe nekako stran od njene pripovedi, ki je *onkraj* vidnega sveta, *onkraj* čiste *filmske podobe* – se moramo ozreti v film kot v nekaj, kar nam ponuja lahko le umetnost. To je *imaginarij*. Je prostor in *ne* kraj, v katerem se odigravajo dejansko naše želje, je prostor naše osebne ontogeneze, prerojenja, je erotiziran prostor samote, poln ljubezenskega hrepenenja in neskončnih točk, ločenih kot prazni prostori, ki jih polnimo z osebnimi pogledi in izkušnjami,<sup>14</sup> bi lahko ob tem rekel Merleau-Ponty.

#### 1971–1980

To desetletje pričanja »mojster« Bojan Adamič s partituro za skoraj kultni film *Maškarada* (1971, Boštjan Hladnik), na-

daljuje pa z glasbo za legendarno partizansko dramo *Valter brani Sarajevo* (1972, Hajrudin Krvavac). Sledi morda najbolj jugoslovanski mladinski film z naslovom *Volk samotar* (Vuk samotnjak, 1972, Obrad Gluščević), v katerem se Adamičeva glasba pojavlja kot spretna interpretatorka odnosa med dečkom in volkom – prav kot obrnjena glasbena zgodba Peter in volk, ki jo je leta 1936 napisal Sergej Prokofjev. Sledi popularna filmska partitura za nadaljevanko *Kapelski kresovi* (1976–1976, Ivan Hetrich), potem in vmes *Dekliški most* (Devojački most, 1976, Miomir Stamenković) in skoraj večno citiran *Idealist* (1976, Igor Pretnar), za konec tega obdobja pa kar trpka vojna drama *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980, Živojin Pavlović).

#### Maškarada (1971, Boštjan Hladnik)

Dina je v zakonu z direktorjem Gantarjem zadovoljna, a jo srce in telo vlečeta k mlademu in postavnemu Luki. S pretvezo, da bo mladenič inštruiral njenega sina, omogoči pogostejša srečanja, ki pa jih Gantar zasluti. Na praznovanju sinovega rojstnega dneva, kjer je tudi Luka z deklico Petro, od žene izsili priznanje. Gantar v besu posili Dino, Luka pa ne stoji križem rok, ampak se spravi na Gantarja, zatem pa z dekletom odpotuje. Po njegovi vrnitvi se dogodki zapletejo, klopčič starševske, prijateljske in erotične ljubezni postaja vedno bolj zamotan. Bo Luki uspelo krmariti med Dino in Petro? Gre za kultni film slovenske hipijske generacije, ki je na integralno, necenzurirano verzijo z najdrznejšimi erotičnimi prizori čakal več kot deset let.<sup>15</sup>

Adamič se s svojo partituro postavi na stran vprašanja družbene vloge glasbe – tudi skozi filmski pogled. Družbeni razkoli, ljubezensko-erotični elementi niso neizrekljivi v glasbenem jeziku, zato se jim skladatelj približa z idejo problematiziranja. V Hladnikovih drznih prizorih se v glasbi ne odzove emocionalnost, ki bi naj (ali lahko) gledalca pasivizirala – filmska partitura ga postavi v nasproten položaj: ga aktivira. Glasba ni del filmskega dogodka, temveč njegova zadržana komentatorka, mesto-ma celo izzove ekshibicionistično oko kamere, da se poigra s tišino. Prav zaradi

14 Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologija zaznave*. Študentska založba, Ljubljana 2006, str. 293–310.

15 Citirano po spletni strani SFC.



tega lahko rečemo, da sta bila Hladnik in Adamič v tem času pomemben tandem za razvoj slovenske filmske zgodovine. Materija filmske resnice je namreč vedno tudi družbena. Filmski medij ne more obstajati brez nje. Če se njegova pozicija ne realizira v družbenem imaginariju, se sploh ne manifestira. Ne obstaja. Ne more obstajati zunaj teh meja.

### **Volk samotar (Vuk samotnjak, 1972, Obrad Gluščević)**

Fant najde na gori velikega psu podobnega volka in se z njim spoprijatelji. Lokalni kmetje so prepričani, da je prav ta volk odgovoren za smrt mnogih ovac. Odločeni so, da bodo volka ubili, a fant je seveda proti. Volka skriva in mu na skrivaj nosi hrano. Gre za mladinski film, dialog med otrokom in živaljo, ki velja za divjo, kruto in nevarno. Morda pa je le osamljena.

Adamič postavlja v tem filmu odlično razmerje med izrečenimi besedami in svojo filmsko partituro. Torej se je postavil z glasbo na točko, kjer se le-ta sreča z glasom. Če se ozremo po zgodovini daleč nazaj, ne le do prvega vogala, najdemo eno najstarejših besedil – avtorstvo se pripisuje kitajskemu cesarju z imenom Chun in izhaja iz obdobja 2200 pr. n. š. Vsebuje pa misel: naj glasba vedno sledi smislu besed. Ohraniti jo je treba preprosti in pristno, obsoditi pa je treba pretenciozno glasbo, ki ji manjka smisel.<sup>16</sup> Gre za povsem preprost nasvet, toda, ker je dan od cesarja, je zapoved, zakon, kanon, je predpis in pika. Že tako požene vprašanje med glasbo in oblastjo ter njenim vplivom. Še več – prav to razmerje (ideološko, strokovno ...) se je nadaljevalo vso zgodovino in boj je bil nenehno prisoten. Včasih morda nekoliko latentno umaknjen, vendar stalen. Predpis pa ne govori le o glasbi, temveč tudi o glasu, o besedi. Prav tukaj ima oblast še kako kaj povedati. Vendar ne gre prezreti razmerja med glasom in glasbo: glas glasbo podpira in oblikuje, glas daje glasbi strukturo in vsebino. Oboje je pravzaprav kovanec, glasba na eni strani, glas na drugi, srečevanje glasbe in glasu pa je robni moment, kjer se spajata in ustvarjata umetnost združitev.

Kdor nadzoruje glas in glasbo, nadzoruje skoraj celotno cesarstvo. Besede dajejo smisel, glasba daje red. Tako tudi Platon: novosti v glasbi se je treba varovati, sicer je ogrožen celotni red v državi. Nikjer ne spreminjajo zakonov v glasbi, ne da bi hkrati omajali tudi najpomembnejših političnih zakonov.<sup>17</sup> Filmska glasba je torej samo še korak naprej od tega, kar Platon in Chun sicer že vesta – je morda glavni element filma, skozi katerega interpretacijo postavljamo verigo odnosov, nastalih v filmski pripovedi.

### **Idealist (1976, Igor Pretnar)**

V filmski obdelavi klasičnega slovenskega romana sledimo učitelju Martinu Kačurju, kako se spopada s konservativnim okoljem, a je zaradi svojih naprednih idej premeščen v majhno vasico. Vaško okolje je še bolj moreče, vpliv cerkvene in posvetne oblasti pa še večji. Čeprav Kačur spozna Tončko in se z njo poroči, postaja zagrenjen in razočaran. Ko se družbeno okolje omili, Kačurja premestijo v prijaznejše okolje, a so se rane časa, ki so jih povzročile vse krivice, zažrle pregloboko. V nasprotju z ženo Kačur ne more razumeti sprememb. Umre mu še sin. Bo zmogel ohraniti svoj elan in voljo ter nadaljeval z izobraževanjem neukih množic? Ga bo prekril sneg in za vedno pokopal njegove ideale?<sup>18</sup>

Vsaka dekadenco se začne z glasbeno dekadenco. To trdimo predvsem zato, ker si s filmsko glasbo dekadentni akademiki ne morejo pomagati prav veliko. Brž ko je ugodje postavljeno kot merilo, zagrešimo tako rekoč svetoskrunstvo. Pravijo, da je *merilo pravega* v glasbi pravzaprav v njenem učinku ugodja. Toda to je nevzdržno mnenje, pravi Platon.<sup>19</sup> Vse to poudarjamo z razlogom. Zavedamo se, da lahko (in morda je prav to pomembno) filmsko glasbo poslušamo ločeno od filmskih podob ter se zagledamo v njeno kompozicijsko strukturo in glasbeno idejo kot analitiki, ki opazujemo zvok z očmi dogodka glasbe. Kot umetnosti, ki ji je kljub vsemu treba posvetiti nekaj vzgoje, saj drugače



Idealist

nima pomena. Zato se naslanjamo na Platona in ga sprašujemo po nekaterih odgovorih – in prav ti so zelo zanimivi. Recimo: vzgoja, ki jo daje glasba, je zelo pomembna – pri njej namreč prodreta najgloblje v dušo ritem in harmonija, jo najmočnejše prevzameta in človeka naučita plemenitega vedenja – tako postane plemenit vsakdo, ki je pravilno vzgojen, kakor velja nasprotno za vsakogar, ki ni tako vzgojen.<sup>20</sup>

Adamičeva filmska glasba je ločena od filma in hkrati njegova zaveznica. Njen pomen je v tem, da daje filmu dodaten ritem in interpretacijo na tistih mestih, kjer morda zmanjka besed ali pa so popolnoma nepotrebne. Filmska glasba *Idealista* postane s tem nekakšna zaveznica v svetu nevidnih sil, s katerimi je imel človek v svoji zgodovini vedno dobre odnose. Sprašujemo se lahko, zakaj bi se zdaj, v svetu norega kapitalističnega vrveža, to spremenilo. Pravzaprav ni razloga, da bi se – in se prav zaradi tega tudi ne bo. Še vedno je mogoče namreč sanjati, upadi, idealizirati. Vendar imajo tudi sanje dve plati – samo vedeti moramo, na kateri strani smo v tem trenutku. Dobro je, da vemo. Ni pa nujno.

### **1981–1995**

Težko bi rekli, katero obdobje je bilo za Bojana Adamiča izrazitejše. Vsekakor pa se njegove filmske partiture vedno bolj ogibajo popularnim tonom in postajajo zrelejše, močnejše, bolj prepoznavno. To desetletje je pričel z glasbo za TV-film *Manj strašna noč* (1981, Andrej Stojan).

20 Platon: *Država*. DZS, Ljubljana 1976, knjiga III, 401d-e, str. 118–119.

17 Platon: *Država*. DZS, Ljubljana 1976, knjiga IV, 424c-e, str. 141.

18 Citirano po spletni strani SFC.

19 Platon: *Zakoni*. Založba Obzorja, Maribor 1982, knjiga II., 655d.

16 V: Poizat, Michel: *Le vox du diable*. Éditions Métalié, Pariz 1991, str. 197–198.





Butnskala

Sledi glasba za film *Boj na požiralniku* (1982, Janez Drozg). Zanesljivo pa to obdobje zaznamuje *Butnskala* (1985, Franci Slak), tako učinkovita parodija in satira na prepoznavne družbeno-politične trenutke tedanjega (in sedanjega) časa, da lahko temu filmu in izredno domiselni partituri pripišemo kar vsečasnost in odlično komedijantstvo. Adamič je bil sploh mojster humorne glasbene plati, kar je pravzaprav izredno redko. Omeniti moramo še filmsko partituro za zgodovinsko dramo *Christophoros* (1985, Andrej Mlakar) – film, ki sloni na naravnih, življenjskih, političnih in ideoloških nasprotjih. Je pa v tem času nastala pomembna glasba še za film *Kavarna Astoria* (1989, Jože Pogačnik) in prav res zadnja partitura, ki jo je Bojan Adamič napisal za 23-minutni kratki dokumentarni film z naslovom *Nemepodobne slovenskega filma* (1995, Damjan Kozole), kjer gre dejansko za arhivsko-dokumentarno gradivo, ki se prične skorajda na točki nič – torej v zibelki slovenske kinematografije: v Ljutomeru davnega

leta 1905. Film je nekakšen hommage ob 90-letnici nastanke teh prvih podob, sicer pa gre za preglednik ključnih filmskih fragmentov iz obdobja slovenskega nemega filma tja do leta 1938.

#### **Butnskala (1985, Franci Slak)**

Morda je to najbolj svojevrsten film, h kateremu je pristopil Adamič. V vsej zgodovini njegovih partitur ni primera, kjer bi ponudil tako heterogeno glasbeno misel. Ker gre za komedijo, je jasno, da so v partituri komični elementi. Vendar je šel Adamič še nekoliko dlje – v glasbeni jezik je ujel tudi enigmatičnost in grotesknost filmskih likov, ki se gibljejo (živijo, delujejo) v popolnoma »drugem« svetu, kakor bi pričakovali. Filmska glasba tako ne more biti interpretatorka dogajanja (čeprav bi lahko rekli, da mestoma prav to je), temveč mora vsebovati tiste druge elemente, ki jih slika ne izpolnjuje – recimo misel gledalca ob določenem prizoru ali pa komentar poanti, ki je bila izrečena

kot na primer *namig*. Prav slednje je vsekako v filmu *Butnskala* nekaj, kar deluje skoraj nenehno – predvsem v besedilnem svetu filma. Z nekakšno montypythonsko držo, zmedeno dinamiko in s skrajno absurdnimi kombinacijami, se Adamič spopada v dialogu s svojo glasbo in filmskim dogajanjem. Je zaletavanje z glavo v skalo šport ali pa le manever tistih, ki morajo (in želijo) poskusiti še kaj novega? Filmska partitura pospremi pravzaprav vsak »skok« z drugačno idejo, vse pa lepo pospravi v šopek ironije, s katero nenehno zabava, izpolnjuje vrzeli in poganja cirkus »butnskale« naprej.

Objavljeno slikovno gradivo hrani Slovenska kinoteka in je bilo do konca septembra na ogled na razstavi v dvorani Kinoteke (ob retrospektivi filmov z glasbo mojstra Adamiča).



Združenje filmskih snemalcev predstavlja

# Ivan Marinček



Ivan Marinček, direktor fotografije, snemalec in montažer, prejemnik Badjurove nagrade za življenjsko delo, je pionir slovenskega povojnega filma. Soustvarjal je zgodovino slovenske kinematografije in se je vanjo zapisal tudi kot direktor fotografije prvega slovenskega celovečernega filma (*Na svoji zemlji*, 1948, France Štiglic), prvega slovenskega dokumentarnega filma v cinemascope formatu (*Štehanje*, 1959, Ernest Adamič), prvega slovenskega kratkega barvnega filma (*Ob žici okupirane Ljubljane*, 1959, Dušan Povh), prvega slovenskega celovečernega barvnega filma (*Srečno, Kekec!*, 1963, Jože Gale) in prvega slovenskega barvnega filma v cinemascope formatu (*Amandus*, 1966, France Štiglic).

Ob praznovanju njegove devetdesetletnice se bomo Ivanu Marinčku pridružili na filmskem večeru 22. oktobra ob 19. uri v Slovenski kinoteki, ki je poklon pripravila v sodelovanju z Združenjem filmskih snemalcev Slovenije, Slovenskim filmskim arhivom pri Arhivu RS in Slovenskim filmskim centrom.

## NA SVOJI ZEMLJI

Dokumentarne fotografije s snemanja filma *Na svoji zemlji* nudijo redko viden pogled na ta, za zgodovino in razvoj slovenske kinematografije, tako pomemben film. Ivan Marinček je pri filmu sodeloval kot direktor fotografije, snemalec in montažer. Z režiserjem Štiglicem sta izbrala realističen prikaz zgodbe, kar je določilo tudi vizualne smernice za scenografijo in kostumografijo filma. Čeprav je bila tehnična oprema slaba ali zastarela in se je večina filmskih ustvarjalcev sprti učila svojega bodočega poklica, je nastal film, ki so ga gledalci vzeli za svojega. Do današnjega dne pa so ga v spominu ohranili tudi domačini Baške grape, kjer se je film snemal, saj so mu posvetili oktobra letos odprto tematsko pot *Na svoji zemlji*.

Avtor objavljenih fotografij ni potrjen, predvideva pa se, da je to Erminio del Fabbro, ki je bil scenski fotograf na snemanju filma. Fotografije so iz arhiva Slovenske kinoteke in so objavljene neretuširane.

Pripravila: Metka Dariš in Martin Podrzavnik









# Rebecca Horn - od performansov do celovečernih filmov

Taja Toplak

Rebecca Horn (1944) je svetovno znana, izjemna in vsestranska nemška ustvarjalka, ki je svojo umetniško pot začela v 70. letih prejšnjega stoletja in je v štirih desetletjih ustvarila ogromen opus kiparskih del, risb, fotografij, kinetičnih objektov, prostorskih instalacij, performansev, poezije in filma. Njena najbolj znana dela, ki so bila razstavljena v številnih vodilnih muzejih in galerijah po svetu in je zanje prejela pomembna priznanja in nagrade, so prvič na ogled tudi v Sloveniji, in sicer v Umetnostni galeriji Maribor. Glavna tema razstave je vsebinski, materialni, formalni in zvočni dialog med umetniškimi deli Rebecce Horn ter deli gostujočih umetnikov, ki jih je umetnica po lastnem izboru uvrstila v razstavo.

V zgodnjih performativnih delih je Rebecca Horn raziskovala ravnesje med prostorom in človeškim telesom, ki ga je v poznejših zamenjala s kinetičnimi objekti, sestavljenimi iz najdenih in samostojno izdelanih predmetov, kot so ventilatorji iz peres, metronomi, klavirji in violine s posebnimi mehanizmi, ki jim omogočajo, da igrajo same nase. Njena dela, ki jih odlikuje izjemna tehnična, funkcionalna in estetska dovršenost, najpogosteje zadevajo čustveno, psihološko ter seksualno izkustvo posameznika.

Rebecca Horn se je začela ukvarjati s filmom v 70. letih, in sicer je sprva s pomočjo kamere le dokumentirala svoje performanse. Tako je nastala serija kratkih dokumentarnih posnetkov z naslovom *Performances 1* (1970-1972) in *Performances 2* (1973), v katerih je raziskovala možnosti, kako preoblikovati in izpostaviti posamezne dele človeškega telesa s pomočjo skrbno izdelanih nastavkov za podaljšanje telesnih okončin in različnih barv. V UGM so razstavljene fotografije teh performansov, na primer *Einhorn* (1970) in *Handschuhfinger* (1972). Pri slednjem so bistvene posebne rokavice, ki podaljšajo dolžino prstov do te mere,

da se lahko z njimi med hojo dotikamo stene, stropa in tal. V začetku 80. let se je zaključilo njeno začetno obdobje fascinacije nad človeškim telesom, saj se je v tem času začela posvečati kinetičnim skulpturam in snemanju celovečernih filmov. Njeni najbolj poznani filmi, za katere je umetnica sama napisala scenarije, so zanesljivo *Der Eintänzer* (1978), *La ferdinanda: Sonate für eine Medici-Villa* (1981) in *Buster's Bedroom* (1990), ki smo si ga lahko ogledali v okviru razstave v UGM. Rebecca Horn v svojih avtorskih umetniških filmih zgodbe ne niza linearno, temveč je pripoved sestavljena iz odlomkov izrazito čustveno obarvanega besedila,

ki ga v filmu interpretira pripovedovalec. Ključnega pomena so posebni kinetični objekti, ki jih je naredila sama iz različnih že obstoječih predmetov. Slednji imajo v filmih dvojno vlogo, saj zgodbo neposredno zrcalijo in jo hkrati tudi interpretirajo ter jo s tem dopolnjujejo. Značilnost njenih filmov je med drugim tudi ta, da so uprizorjeni v strogo zamejenih prostorih: v *Der Eintänzer* je to atelje na Manhattanu, v *La ferdinandi* toskanska vila in v *Buster's Bedroom* Nirvana House – sanatorij za duševno obolele. Glavni liki so osebe, ki so bodisi duševno bolne bodisi imajo kakšno fizično telesno poškodbo, zaradi česar jim je bila odvzeta sposobnost neomejenega gibanja ali so se zanj same prikrajšale. Vendar ne smemo pozabiti, da večinoma le ti preživijo težke konfliktna situacije v filmu.

Scenarij za film *Buster's Bedroom*, v katerem nastopijo igralci kot Donald Sutherland, Geraldine Chaplin in Valentina Cortese, je Rebecca Horn napisala skupaj z Martinom Mosebachom. Film, pri katerem je bil za kamero Bergmanov snemalec Sven Nykvist, govori o mladi ženski Mischi, ki zaradi obsedenosti z naslovno zvezdo nemega filma pristane v sanatoriju za duševno bolne, v katerem je zaradi alkoholizma nekaj časa prebival tudi ta igralec. Že ime sanatorija, Nirvana House, namiguje na osrednji motiv filma. Beseda nirvana izvira iz sanskrt, z njo pa je Buda opisoval popolno umiritev uma, osvobojenega pohlepa, jeze in drugih stanj, ki povzročajo trpljenje. Prebivalci sanatorija so nenavadna skupina različnih karakterjev, ki živijo v hermetično zaprtem svetu iluzij, kjer so se zabrisale vse meje med sanjami in resničnostjo, razumom in norostjo ter prisilo in svobodo. Rebecca Horn v filmskem liku Busterja Keatona ni videla zgolj komičnosti, temveč je v njegovi značilni obrazni grimasi prej kot humor opazila izraz smrtnega strahu in panike, zaradi česar je postal njen navdih ne samo za film *Buster's Bedroom*, ampak tudi za druga dela. Po pripovedi Keatonovega biografa naj bi igralca med zdravljenjem v sanatoriju zaradi delirija oblekli v prisilni jopič, kar je poudarila tudi Hornova, poleg tega pa še invalidski voziček, kar je oboje sinonim za odvzem svobode gibanja. Umetnično navdušenje nad zaprtimi prostori in predmeti, ki nam



omejujejo premikanje, lahko pripišemo dejstvu, da je na lastni koži izkusila, kako je biti izoliran od zunanjega sveta. Skoraj leto dni je bila tudi sama zaprta za štirimi stenami bolnišnice, kjer se je zdravila zaradi infekcije s poliestrom.

Dela Rebecce Horn so svojevrstne vizionarske markacije na poti v nove dimenzije časa in prostora, ki morda obstajajo na kakšnem drugem planetu v našem širnem in skrivnostnem vesolju. Rebecca Horn je nekoč dejala: »Umetnost je anarhija ... anarhija je svoboda – svoboda pa se skriva na obrobju, v ranljivosti, ko prestopimo mejo.« Liki v njenih filmih zmeraj prestopijo določene meje in najdejo zavetišče šele v zaporih, prisilnih jopičih, sanatorijih za duševno bolne, za maskami in na invalidskih vozičkih. Komaj tu najdejo svobodo.

Vse fotografije: Rebecca Horn, *Buster's Bedroom* (posnetek iz filma), 1990 © Rebecca Horn & VG Bild-Kunst, Bonn



# Sovjetski montažni film: zbornik

Nina Cvar

Sergej Ejzenštejn

Po letu 1925 in odločitvi politbiroja, da se država ne bo vmešavala v vprašanja oblik in sloga v umetnostnih in filmski industriji, je novi sovjetski film ne le doživel večjo estetsko neodvisnost, temveč se je pričelo eno najvznemirljivejših obdobjev v svetovni filmski zgodovini, podpisano z izjemno inovativnostjo<sup>1</sup> tako v intenzivnem raziskovanju filmskega medija kot v osupljivem izumljanju novih filmskih konceptov in teorij.

Prav na tej sledi izjemnega vibriranja filmske prakse in teorije v specifičnem družbeno-političnem obdobju, ki je bil med drugim oplojen s pestrim dogajanjem v drugih umetnostih in teoretskih delovanjih, je urejen tudi pričujoči zbornik, izdan pri založbi Studia humanitatis, z odličnima spremnima besedama.

Zbornik sestavljajo besedila »praktikov«, ki so svoje preiskovanje mej filmske forme skušali tudi teoretsko opredeliti, ga sistematizirati oziroma podvreči lastni refleksiji – spomnimo se samo znamenitega Vertovovega *Moža s kamero* (Chelovek s kino-apparatom, 1929), ki dvojno kodiran »sprevid«<sup>2</sup> vzpostavi prav na podlagi distanciranja v okviru avtoreferencialnosti. A poleg izjemnih teoretskih zapisov cineastov, kot sta Vsevolod Pudovkin in Sergej Ejzenštejn, čigar neverjetno luciden tekst *Dickens, Griffith in mi*, v katerem na podlagi difference med tempom in ritmom predoči razliko med Griffithovo koncepcijo montaže in montažo novega sovjetskega filma, manifestnih intervencij Vertova in nekaterih drugih njegovih zapisov, ki zajemajo daljši zgodovinski interval njegovega delovanja, so v zbornik vključena še besedila legendarne trojice, Borisa Ejhenbauma, Jurija Tinjanova in Viktorja Šklovskega. Gre za formaliste iz leningrajskega lingvističnega krožka, natančneje iz *Društva za raziskovanje pesniškega jezika*, katerih spoznanja o filmski govorici so imela po besedah Andreja Špraha pomemben domet tako za filmsko semiologijo s Christianom Metzom na čelu kot za moderno strukturalno lingvistiko.<sup>2</sup>

1 Kuhn, Annette: »Sovjetski film«. V: *Knjiga o filmu*. Str. 245. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka, 2007.

2 Šprah, Andrej: »Sovjetski revolucionarni film in njegova teorija. Spremna beseda«. V: *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 298. Ljubljana: Studia hu-

manitatis, 2011.

V obširnem zborniku, katerega gradivo sta izbrala Andrej Šprah in Jernej Habjan, tako najdemo besedila, ki večinoma datirajo v drugo polovico 20. let, v čas inovativnega filmskega ustvarjanja in spreminjanja koordinat vizualnega, s pomembnim zavedanjem o njegovi relaciji ali še bolje njegovi poziciji do kapitala, v katerega je vgrajena težnja po nenehni kolonizaciji prav tega istega vizualnega.<sup>3</sup> Se pa v izboru najdeti tudi dve časovni izjemi, datirajoči v 40. leta prejšnjega stoletja, in sicer že omenjen Ejzenštejnov tekst in pa še eno Ejzenštejnov besedilo, *Centrifuga in gral*. V slednjem ta izjemni režiser in teoretik, ki v enem od svojih zapisov zapiše, da je umetnina (film) najprej in predvsem traktor, ki orje čez gledalčevo psiho,<sup>4</sup> skozi nadrobno eksplikacijo montaže, koncipirano kot »doseganje enotnosti višjega reda«,<sup>5</sup> objasni t. i. patetično kompozicijo, in sicer na primeru znamenitega *Potemkina*.

Uvod v zbornik pripada besedilu *Filmski režiser in filmsko gradivo* Vsevoloda Pudovkina, ki se v filmsko zgodovino ni zapisal le kot režiser filma *Mati* (Mat, 1926), temveč – kot opozarja Šprah – tudi kot tisti, ki je imel izjemno pomembno vlogo za t. i. družbeno učinkovanje sovjetske filmske misli, hkrati pa mu gre pripisati celo vrsto razdelav, ki so igrale izjemno pomembno vlogo v oblikovanju sovjetske teorije filma.<sup>6</sup> Ena bistvenih značilnosti Pudovkinovega podvzetja je nedvomno težnja, da se nova umetnost razmeji od ostalih, že etabiliranih umetnosti, vzpostavljenih v njihovi specifični diskurzivni (re)produkciji. Slednje bi sicer lahko označili kot nekakšno rdečo nit, ki se vleče skozi celoten zbornik. Tako je neverjetno veliko napora vloženega prav v iskanje temeljnih določil filma kot umetnosti, zlasti v odnosu do gledališča in literature. Izbrano Pudovkinovo besedilo je zaradi tega več kot

manitatis, 2011.

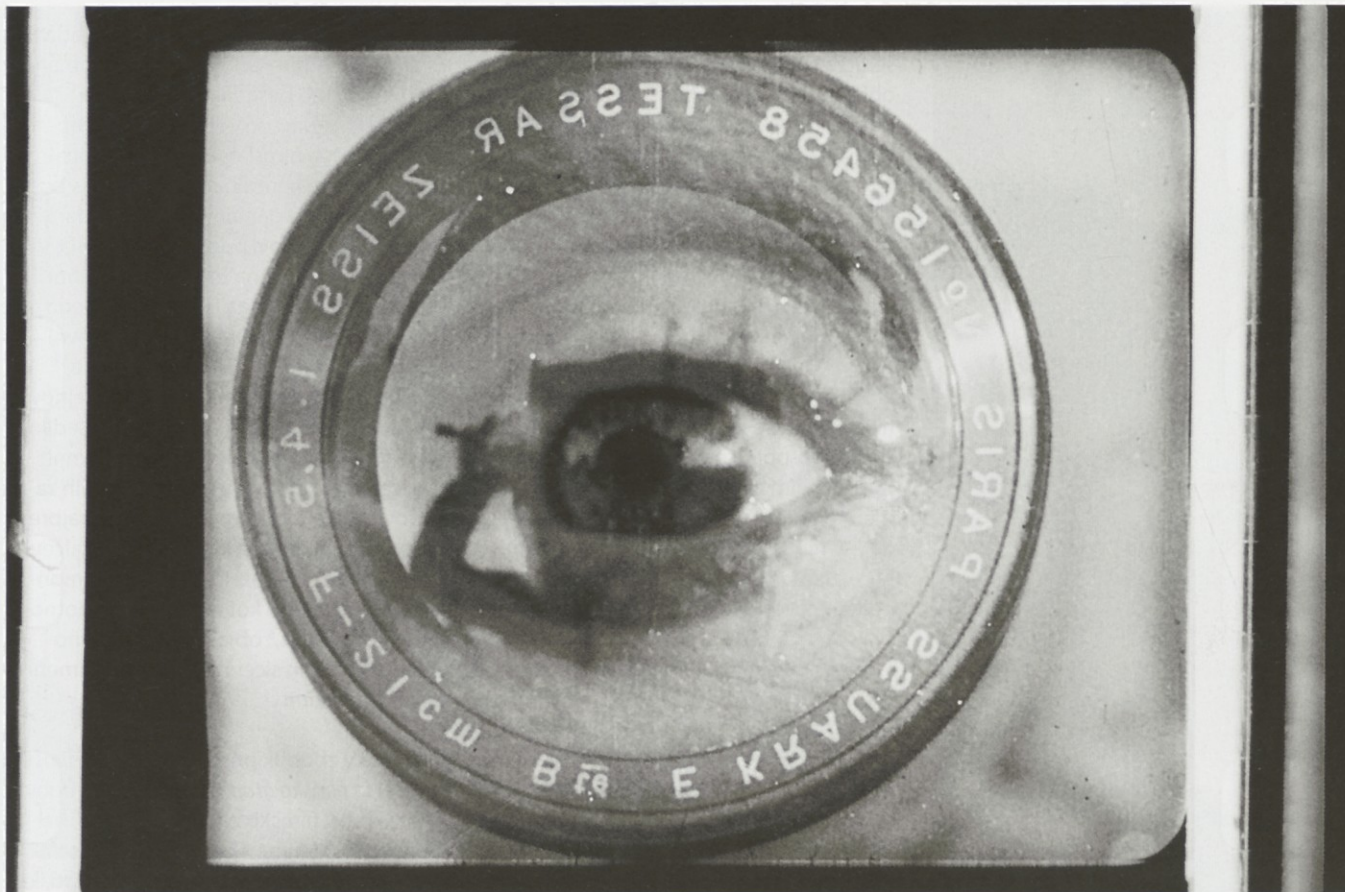
3 Beller, Jonathan: *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of Spectacle*. Hanover in London: University Press of New England, 2006.

4 Ibid., stran 99.

5 Ejzenštejn, S. M.: »Dickens, Griffith in mi«. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 169. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.

6 Šprah, Andrej: »Sovjetski revolucionarni film in njegova teorija«. *Sovjetski montažni film: zbornik* (spremna beseda). Str. 293–294. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.





Mož s kamero

dober pokazatelj Pudovkinove namere po natančni opredelitvi specifičnosti nove umetnosti.

Pudovkinu sledi Vertovov zgodovinski lok, katerega zapisi se vlečejo od *Kino-reznic* vse do prvega sovjetskega zvočnega filma, *Entuziazem: Simfonija Donbasa* (1930), v katerih se nam Vertov – po Gillesu Deleuzeu Vertov v primerjavi z ostalimi tremi režiserji dialektike ne uporablja za to, da bi transformiral t. i. organsko kompozicijo *podob-gibanj*, temveč iznajde način, da z njo prelomi<sup>7</sup> – odkrije bodisi kot neizprosni kritik obstoječega stanja kinematografije, s pozivi k radikalnim družbenim spremembam, bodisi kot kronist snemanja prvega sovjetskega zvočnega filma.

Vertovu sledita Ejzenštejnova zapisa. V tekstu *Dickens, Griffith in mi* Ejzenštejn

predoči vzporednice med imenovanima, svojo analizo pa podpiše s širšim socio-loškim kontekstom, zlasti z orisom utripa hitre industrializacije ameriške družbe. S postavitvijo v ta specifičen historično-materialističen kontekst Ejzenštejn pripravi teren za razumevanje temeljne razlike med Griffithovo koncepcijo montaže in koncepcijo novega sovjetskega filma, ki se kaže prav v načinu umestitve montaže v širše simbolno polje. Oziroma se ta razlika manifestira v funkciji, ki jo je montaža zasedla v specifični družbeno-politični konfiguraciji. Ali kot zapiše Ejzenštejn: »Montažno mišljenje je neločljivo od splošnih idejnih osnov mišljenja kot takega.«<sup>8</sup> Prav to izpričuje temeljno vez med filmom oziroma umetnostjo in teorijo v sovjetskem montažnem gibanju, njegovo organsko sopovezanost z revolucionarnim sentimentom, v katerem je montaža

inherentno povezana s spremenjenim odnosom do sveta, kot takšna pa ima sposobnost razkrivanja ideoloških koncepcij.<sup>9</sup>

Zbornik se zaključuje s formalističnim blokom teoretskih razmišljanj Borisa M. Ejzenbauma, Jurija N. Tinjanova in Viktorja B. Šklovskega. Četudi slednji niso bili v neposrednem stiku s filmsko ustvarjalnostjo, jih je s »praktiki« povezovalo prav razmišljanje o pomenu in vlogi montaže. »Ena od razlik med 'starim' in 'novim' filmom je v uporabi montaže /.../«<sup>10</sup> zapiše Tinjanov. Sicer pa se ta v eseju *O temeljih filma* med drugim ukvarja s prehodom tehničnih sredstev v sredstva umetnosti, zlasti s fokusom na film, pri čemer še doda, da je opisovanje filma z drugimi umetnostmi enako brezzplodno kakor opisovanje teh umetnosti s pomočjo filma.<sup>11</sup> Na sledi

7 Deleuze, Gilles. *Podoba-gibanje*. Stran 59. Ljubljana: Studia humanitatis, 2004.

8 Ejzenštejn, S. M.: »Dickens, Griffith in mi«. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 147. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.

9 Ibid. str. 153.

10 Tinjanov, Jurij N.: »O temeljih filma«. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 256. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.

11 Ibid., str. 243.





Mati



Entuziazem: Simfonija Donbasa

osrednje tematske niti zbornika, to je opredeljevanja karakteristik, ki so filmu imanentne, se v nadaljevanju Tinjanov ukvarja še z vprašanjem produkcije smisla v filmu, zaradi česar se dotakne filmskega stila pa tudi same filmske strukture – od osvetlitve do rakurzov.

Je pa prav problem produkcije smisla tisti, za katerega je moč reči, da je vtkan v omenjeni blok. Vsi trije avtorji namreč skušajo razmišljati o filmski govorici, o smiselnosti znakov, načinu njihove povezanosti, sintaksi. Tinjanov evolucijo filma razume kot utrjevanje samostojnih zakonov filma, kar razloži z razvojem filmskih postopkov, ki se odtrgajo od zunanjega smisla, s čimer dobijo več svojih utemeljenih smislov, kar pa pripelje do filmske besede.<sup>12</sup>

Ejhenbaum v *Problemih filmske stilistike* razčlenjuje zakonitosti filmskega medija, pri čemer med drugim analizira odnos med filmsko kamero in človeškim očesom. Seveda v skladu z izhodiščnim credom Ejhenbaum svoj raziskovalni fokus še posebno usmerja v analizo gibanja, znotraj katerega kader dobi status atoma. Vsekakor gre za eno od temeljnih tematik sovjetskega montažnega gibanja, v katerem je središčno prav vprašanje kontinuumu kader/ zlitje v eno gibanje, ki je neobhodno povezano z montažo. Ta po Ejhenbaumu ni zgolj lepljenje, saj je njen princip formiranje in medsebojno veriženje smiselnih enot, osnovna enota te povezave pa je filmska fraza, ki jo je moč opredeliti kot skupino elementov, ki se zbirajo okoli nekega poudarjenega jedra.<sup>13</sup> Kot v spremni besedi opozarja

Šprah<sup>14</sup>, je bil Ejhenbaum morda v še najživahnejšem dialogu z evropsko filmsko teorijo. V zvezi s tem je potrebno izpostaviti t. i. fotogenijo, in sicer kot tisto kategorijo, ki Ejhenbaumu omogoči definirati temelje filmske govorice.

Zbornik sklenejo razmišljanja Viktorja Šklovskega. V besedilih *Poezija in proza v filmu* ter *Filmska tovarna* Šklovski med drugim razdeli razmerje med filmom, prozo in poezijo, kar nas napeljuje na postavitev trditve, da Šklovski filmsko umetnost opredeljuje v relaciji do literature, pri čemer mu za osrednji kriterij služi odnos poezija/proza: »Še enkrat ponavljam, da obstajajo prozni in pesniški filmi, to je osnovna žanrska delitev: med seboj se ne razlikujejo po ritmu (ali ne samo po ritmu), ampak po tem, da v pesniškem filmu tehnični formalni momenti prevladujejo nad smiselnimi, pri čemer smiselne zamenjajo in tako razrešujejo kompozicijo. Film brez sižerja je 'verzni film'.«<sup>15</sup> Šklovski je razvil tudi zanimivo razumevanje kadra, ki ga ima za molekulo filma.

Sicer pa v besedilu *Filmska tovarna* Šklovski med drugim zapiše tudi tole pomenljivo zahtevo: »Gledalec, ne vdaj se filmski psihozi.«<sup>16</sup> Z njo bi prav lahko zaključili pričujočo predstavitev zbornika sovjetskega montažnega filma, ki je v slovenski prostor prinesel nekatere temeljne tekste enega ključnih dogodkov filmske,

stilistike«. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 221. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.

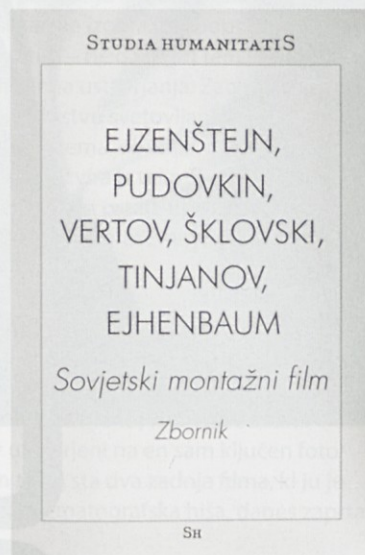
14 Šprah, Andrej: »Sovjetski revolucionarni film in njegova teorija. Sprema beseda«. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 301. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.

15 Šklovski, Viktor B.: »Poezija in proza v filmu«. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 278. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.

16 Ibid., str. 279.

pa tudi družbeno-politične zgodovine minulega stoletja. Morda se na prvi pogled teksti zdijo odmaknjeni od današnjega časa, a branje prevedenih tekstov nam odkrije ne le postavljanje samih temeljev filmu, temveč še nekaj drugega izredno pomembnega. Besedila nam razkrijejo pomen in mesto filma, zlasti pa filmske industrije za razvoj kapitalizma. Prav vloge filma, ali še bolj mesta paradigmatskega ameriškega montažnega obrazca v kapitalistični družbeni vezi, so se jasno zavedali tudi v zborniku predstavljeni avtorji. Ali kot je v intervjuju Marini Gržinič dejal Jonathan Beller, ki je razmerje med filmom (filmsko industrijo) in kapitalizmom strnil v znan koncept »kinematičnega načina produkcije«: »Revolucionarni filmarji se k vizualnemu niso obrnili (zgolj zato), ker so bili filmarji, temveč zato, ker so bili revolucionarji.«<sup>17</sup>

Na podlagi slednjega je moč zaključiti, da aktualne sedanosti ni brez poznavanja tlakovanja genealogije, ali če citiramo Ejzenštejna: »Samo zelo lahkomišelnost in domišljavi ljudje lahko gradijo zakonitosti in estetiko filma na predpostavki o samooploditvi te umetnosti s pomočjo goloba ali pa vode in duha.«<sup>18</sup>



17 Beller, Jonathan v Gržinič (2009): *Pogovor o sodobnem kapitalizmu in kinematičnem načinu produkcije*. Dostopno na spletni strani Reartikulacija (<http://bit.ly/x1YAGc>).

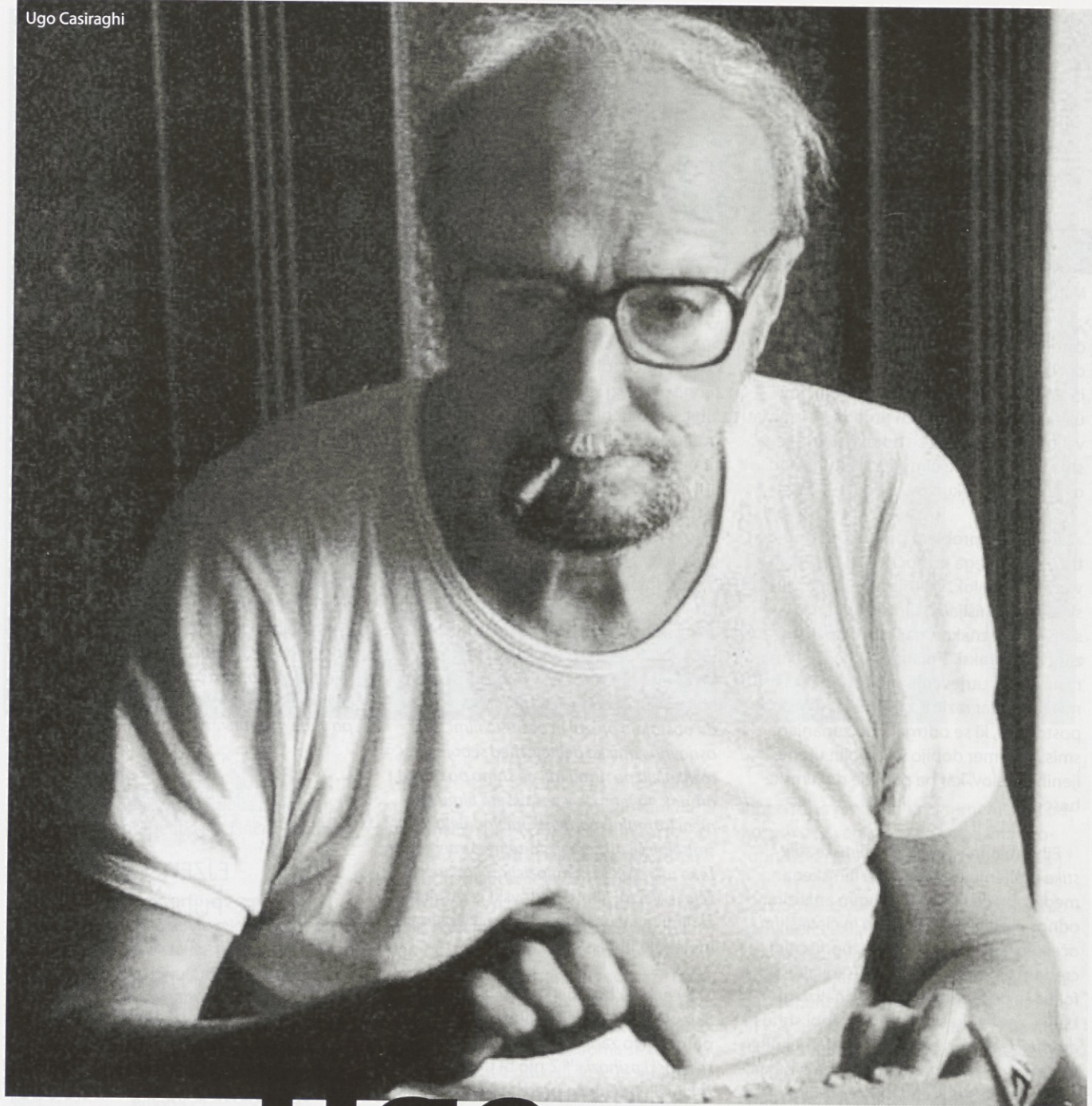
18 Ejzenštejn, S. M.: »Dickens, Griffith in mi«. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 145–146. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.

12 Ibid., str. 249–250.

13 Ejhenbaum, B. M.: »Problemi filmske



Ugo Casiraghi



# Ugo Casiraghi: SLOVENIJA

Prevod: Rok Grča



Mladi istrski avtor zgodbe *Caino 50'* – resnične pripovedi o delavnem kmetu, ki s strelom v usta ubije lenega brata, ki ga zaloti med krajo vola – je povabljen v studio Triglav v Ljubljani, kjer so zainteresirani, da bi po zgodbi posneli film, ga morda umestili v okolje narodnoosvobodilne vojne in brata spremenili v partizana in kolaboracionista. Predlagajo mu, da si v vmesnem času kinematografske izkušnje pridobiva s sodelovanjem pri drugem projektu, poverjenemu »mojstru režije«, ki je pribežal z Vzhoda. Smo na sredini 50. let in režiser, o katerem govorimo, je seveda boem František Čap, ki je v Sloveniji posnel več filmov, od katerih sta bila dva nagrajena na festivalu v Pulju. Vendar je Čap, že sam po sebi nevrotičen, sovražen do prišleka, saj sumi, da je redkobeseden mladenič (redkobeseden tudi zato, ker slabo govori jezik) nevaren stalinistični agent, ki je tam, da ga nadzoruje ... Vsi ti spomini so zabeleženi v delno avtobiografskem romanu Fulvia Tomizze *L'albero dei sogni*<sup>1</sup>, ki leta 1969 prejme nagrado viareggio.

Velja opozoriti, da se je slovenska kinematografija (tudi zaradi omejenega števila letno posnetih filmov – v povprečju dveh ali treh) redkeje od drugih posvečala tematiki narodnoosvobodilne vojne in da predvsem nikdar ni zdrsnila na raven spektakla. Žanr uporniškega vesterna je bil predvsem značilen za druge jugoslovanske republike, medtem ko so se Slovenci od njih že od začetka (*Na svoji zemlji*, 1948, France Štiglic) razlikovali po močnem moralnem in domoljubnem pečatu. Težavno rojstvo naroda je šlo z roko v roki s počasno socialno revolucijo in s pomembno dilemo – vojna ali mir – kot ključnim etičnim vprašanjem, ki je kasneje upravičevalo zatekanje k nasilju kot zadnjo možnost legitimne obrambe. V filmih, kot so *Sedmina – Pozdravi Marijo* (1969) in *Dediščina* (1984) Matjaža Klopčiča ali *Med strahom in dolžnostjo* (1975) Vojka Duletiča, je končni prehod k oboroženemu uporju dojet kot dejanje ponosa, ki ga spremlja bolečina, ko resnično ni moč storiti nič drugega in ko je neukrepanje zgolj nedopusten akt egoizma.

Krščansko-socialistična komponenta je imela svojo težo tako v uporniškem gibanju kot v kulturi. Tako aktivistična kot zmerna religioznost utemeljiteljev nove literature, Ivana Cankarja in Edvarda Kocbeka, je našla pot tudi v film te majhne države, ki morada prav zaradi omenjene literature, za razliko od drugih držav, ni padel v pompozno in triumfalno proslavljanje vojnih dogodkov. Za slovenski film vojna ni pustolovščina, temveč skorajda prej problematičen in tragičen voz. Prav tako se Slovenci morda prvi zavejo stvari, ki v novi družbi ne bodo več delovale. *Veselica* (1960) Jožeta Babiča za pet let prehiti srbski »črni val«. Glavni junak je invaliden bivši partizan, ki v pisarni v Ljubljani dela kot kurir in se pri tem počuti, kot da ga je povozil čas. In čas ga je res povozil, saj je žrtev prihajajočih sprememb – spreminjanja kmečke kulture, ki pričinja kazati svojo navdušenost nad zahodnim potrošništvom in bliščem lagodnejšega bivanja.

Notranji konflikti podeželskega sveta se še dodatno okrepijo v slovenskih filmih Živojina Pavloviča *Rdeče klasje* (1970) in *Let mrtve ptice* (1973), kjer v barvah razkošne pokrajine in v

zavajajočem pastoralnem okviru eksplodirajo temne in nepopravljive kolektivne in individualne drame. V *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980) je tema še bolj kompleksna, saj obdeluje norost vojne in kratkotrajnost miru. Korak od sovražnikov do prijateljev je kratek – po mnogih letih se srečata partizan in Nemec, ki skupaj razmišljata o grozotah preteklosti in nestabilni sedanjosti.

Ponavljajoči se slovenski sen je pot od gora do morja, pot od trpke in revne narave, kjer se bojuje in umira, proti sinji in mirni prihodnosti na Jadranu. Dve leti po Pavlovičevem filmu se potovanje ponovi v filmu *Rdeči boogie* (1982, Karpo Godina). Skupino glasbenikov, navdušenih nad jazzom in Holivudom, pred informbirojevskim sporom (1948) pošljejo na podeželje dvigovat moralo, ki je pred preizkušnjo, nemara večjo od tiste v vojnih časih. Članom skupine, udarniškim delavcem – stahanovcem, za nagrado ponudijo potovanje, na katerem mnogi od njih prvič doživijo morje. Film ulovi duha časa, vendar ne prikaže dejanskega upora kmetov (tudi s samomori) proti vsiljeni kolektivizaciji in nadlegovanju režimske policije. Na koncu se kakršnokoli upanje o socialni vlogi glasbe razgubi.

Ob odsotnosti ukoreninjene kinematografske tradicije in pomanjkanju poklicnih scenaristov so se slovenski cineasti dolgo časa trdno oklepali literarne in gledališčne dediščine, bodisi tiste v visokih in duhovnih oblikah bodisi tiste ljudske in folklorne, obeh pa z namenom, da bi pri gledalcih utrdili pojem domovine in spoštovanje do njihovega majhnega naroda (slaba dva milijona prebivalcev). Med najbolj opaženimi režiserji je Ljubljčan Matjaž Klopčič, ki je v 60. in 70. letih, najprej s hermetičnim modernizmom pariškega »novega vala« in kasneje z manierizmom prefinjene slikarske izobrazbe, odprl obzorje evropski in zlasti italijanski kulturi – ne da bi pri tem izgubil stike z nacionalnimi (iz)viri umetniškega ustvarjanja. Zanimivo je, da se je njegova celotna, v svojem bistvu svetovljanska filmografija zaradi romantične vizije, ki jo prežema, obrnila urbanizacije. Čeprav ves njegov romanticizem izvira iz tako živahne in kulturne prestolnice, kot je Ljubljana, pa ostaja tipično »slovanski«, najsi bo to ljubiteljem političnega separatizma in srednjeevropske kulturne fantazme povšeči ali ne.

To pa ne pomeni, da slovenski intelektualizem ni sposoben seči do vrhov žlahtnosti. Tukaj je na primer knjiga *V kraljestvu filma* iz leta 1988, fotozgodba o skoraj neobstoječi slovenski kinematografiji med letoma 1905 in 1945, kjer so poudarki posameznih komentatorjev usmerjeni na en sam ključen fotograf posameznega filma. In tukaj sta dva zadnja filma, ki ju je producirala Viba, ljubljanska kinematografska hiša, danes zaprta zaradi bankrota.

*Veter v mreži* (1990, Filip Robar-Dorin) na estetsko bogat način v spomin priključuje slovensko umetniško avantgardo okrog leta 1920: slikarje (nadrealiste in futuriste), glasbenike, pesnike in kritike tako imenovane »novomeške pomladi«. Novi režiser Filip Robar-Dorin, ki je v Chicagu diplomiral iz filma, je bil vedrejši pri snemanju obsežne sociološke reportaže o težavni integraciji Romov (še vedno v Novem mestu), medtem ko je s filmom *Ovni*



in mamuti (1985), v katerem obsodi primer nacionalistične nestrpnosti proti bosanskemu delavcu »na črno«, ki so ga ubitega našli v temni stranski ulici v Ljubljani, osvojil veliko nagrado festivala v Mannheimu.

Drugi film je *Umetni raj* (1990) Karpa Godine, izvedenca za intelektualno že vse od prvega dela *Splava meduze* (1980). V filmu sta dva glavna dialoška lika. Prvi je dr. Karol Grossmann (v filmu preimenovan v Karola Gatnika), pionir slovenskega filma, avtor kratkometražnega filma »alla Lumière« *Na domačem vrtu* (1906). Drugega protagonista, ki nastopa s svojim pravim imenom, morda ne bi pričakovali v tem filmu (čeprav je bil v istem času tudi glavni junak ameriškega šund romana *Destiny Express*, 1990). Govorimo o Fritzu Langu, ki je kot avstrijski uradnik med 1. svetovno vojno bival v majhnem slovenskem mestecu, gostil pa ga je prav prej omenjeni kinoamater, ki ga je očitno navdihnil, da je film pričel prakticirati kot umetnost prihodnosti.

### Ugo Casiraghi – kako govoriti o njem?

Sandro Scandolara

Kot o geslu v enciklopediji ali kot o enem osamljenih ustanoviteljev zgodovine filma? Mešano branje na obeh nivojih je neizogibno. Pričnimo z enciklopedijo. Ugo Casiraghi se rodi leta 1921 v Milanu in umre januarja 2006 v Gorici. Trideset let, od 1947 do 1977, je filmski kritik takrat razširjenega dnevnika italijanske komunistične partije *l'Unità* in kljub preprekam postane avtoritativni glas na evropskem nivoju – tudi zaradi priljubljenosti, da zahodno kulturo spozna z nepoznanimi kinematografijami in avtorji Vzhoda od Ljubljane do Vladivostoka. Od leta 1979 do leta 1999 je stalni sodelavec reškega štirinajstdnevnika *Panorama*. V Milanu se v 50. in 60. letih uveljavi kot promotor kakovostnega filma in sodelovanja s tujimi kinematografijami, s tesnim odnosom z milanskim avtorskim filmom in neštetimi drugimi italijanskimi filmskimi krogi. V 70. letih ustanovi sindikat italijanskih kritikov, da bi kot novinar vplival ne le na proizvedelne filme, ampak tudi na ustvarjalni kontekst in okolje. V življenju zaradi svoje zvestobe partijskemu časopisu ni objavil veliko. Kot je dejal, se je želel izogniti »vsakemu kompromisu z buržuaznim trgom«, tako da lahko od njegovih del navedemo le *Il cinema cecoslovacco* (1951), ki ga je izdala Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, in *Il cinema cinese*, ki je daljnega leta 1960 izšlo pri nekem filmskem združenju v Torinu.

Ugo Casiraghi je predvsem posthumni avtor: v *Alfabetiere del cinema* (2006) je zbranih mnogo esejev iz *Panorame*, *Naziskino* (2010) je delo, ki mu je posvetil zadnje desetletje svojega življenja in v katerem vzporedno sledi nacističnemu in jiddish filmu, tu je še *Vivement Truffaut!* (2011) in najbolj popolna antologija zapisov iz *Panorame – Storie dell'altro cinema* (2012).

Vendar Ugo Casiraghi ni zgolj geslo v enciklopediji. Čistokrvni Milančan, eden tistih, ki so na pamet znali milanskega pesnika Carla Porto iz 19. stoletja in so vam njegove verze lahko po-

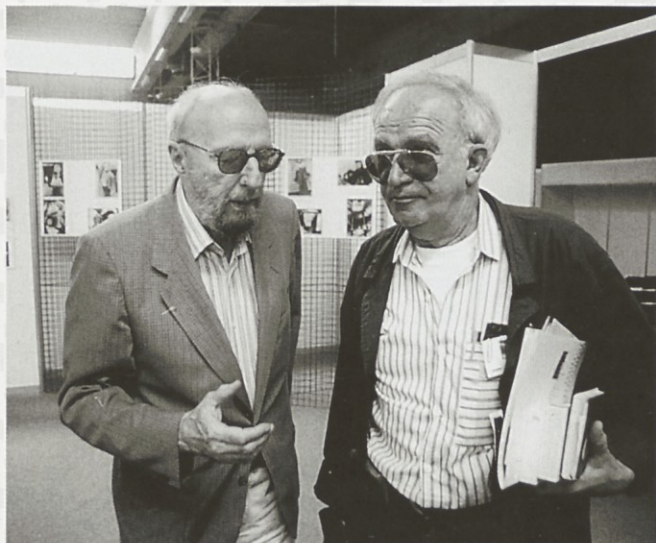
navljali cele noči, je o filmu pričel pisati leta 1938 v *Cinema in Bianco e nero*. Vojno dočaka kot artilerijski oficir in se po kratkem ponesrečenem premoru vrne na Kefalonijo na dnu Grčije prav 7. septembra 1943, na dan italijanskega podpisa premirja, od koder ga deportirajo na sever Nemčije, kjer ostane vse do konca vojne. In tudi tam najde film. Na taboriščni »univerzi« ima za avditorij izčrpanih kolegov in našopirjenih nacističnih uradnikov, opirajoč se zgolj na spomin, podrobna predavanja o Carnéju in Duvivieru. Nato se iz Schleswig-Holsteina peš vrne domov (kasneje osramočen prizna, da je v Bolzanu, sicer že blizu Milana, ukradel kolo). Ko je prispel domov, je župniku priznal, da želi postati komunist, nakar ga je ta vprašal: »Ne bi mogel biti vsaj socialist?«

Pod mentorstvom filozofa Antonia Banfia leta 1947 napiše eno prvih diplomskih del o filmski estetiki. Istega leta pristopi k časopisu *l'Unità*. Ob Francozu Sadoulu je v Evropi edini novinar, ki si lahko dovoli posvečati zgolj filmski kritiki in zgodovini, odrešen vseh drugih uredniških obveznosti. Njegove recenzije, ki so jih z motorjem hodili iskati k njemu domov, so del italijanske filmske zgodovine prav v času neorealizma in preporoda 60. let, ko je bila izmenjava mnenj med avtorji in kritiki živahna, dosledna in plodovita. Njegov kritična merila so bila inovativna. Vsaj v Italiji, državi, kjer film ni dobil mesta v akademskem okviru in kjer so bila žurnalistična branja utemeljena na estetskih kriterijih »crocejskega« (po Benedetto Croceju) kroga ter so se na koncu iztekla v bolj običajno kritiko okusa (z današnjega vidika pa skoraj kritiko iz 19. stoletja) in različne kulturne variacije. Kritika na levici je delovala še slabše, temeljila je na idealistično zasnovanem branju, vendar je hrepenela po uporabi slabo razumljenih in slabo prevedenih del frankfurtske šole.

Ugo Casiraghi o proizvodih-filmih, ki jih v akademskem okviru ne obravnavajo, govori tako, kot da bi jih. Del besedila. Hermenevtika, za zvesto branje. Da bi prišel do dvojnega konteksta tistega, ki film producira, in tistega, ki film gleda. Njegova kritična metodologija mu dovoljuje, da čeprav piše za partijski časopis, nima pomislekov ob soočanju z različnimi – tudi prijateljskimi – ideologijami, niti pri pristopu do nižjih filmskih praks in popularnega filma. Ostaja brez dolžnega spoštovanja do sovjetske kinematografije in uspe sprejeti pozitivne vidike popularnega filma Matarazza in Cottafavija. Casiraghi ostaja svoboden glas in kot tak je priznan tudi s strani ideoloških nasprotnikov; v odnosu s časopisom, ki mu je posvetil življenje, si pridobi avtonomijo lastne presoje.

Na tej točki je treba pričeti nov diskurz in se od zdaj naprej spraševati, kaj je pomenilo biti komunist. In nato – kaj je pomenilo biti komunist in govoriti o filmu. Z vso verjetnostjo govorimo o izumrlih vrstah, o ljudeh, ki so pred vse druge vrednote postavili zvestobo političnemu in življenjskemu projektu in zvestobo tovarišem. Biti komunist je pomenilo tudi izpostaviti svoje ideje, mnenja, prepričanja drugim. Vlagati v ljudi. Znamenje globeke ponižnosti. Kot je počel Ugo Casiraghi. Ki je želel film razložiti delavcem in mladeničem in ki se je ponoči s tiskarji časopisa *l'Unità* pogovarjal o boksu. Da bi nato končno spet govoril o





Ugo Casiraghi in Bato Čengić

filmu kot v zadnjih letih v Gorici, ko je šel po nakupih, z mesarjem in z dekletom, ki je prodajala zelenjavo. Film je odpiral vse človeške potenciale. Zato je zavrnil sodelovanje z drugimi časopisi in uredniki. Njegova zavezanost središčem periferije (»sul territorio«, kot se je nekoč reklo) mu je med drugim spremenila življenje, saj je na najbolj oddaljenem obrobju spoznal Licio – svojo dosmrtno družico. Na Gorico je vezan od leta 1950 in se tam, na trgu Vittoria, v nekdanji hiši filozofa Carla Michelstaedterja, dokončno ustali ob upokojitvi. Licia in Ugo sta imela v lasti tudi vikend, vilo na morju v Havišču, Jadranovo (na otoku Krku), kjer sta bila soseda Veljka Bulajića in znanca Steva Ostojića, enega izmed ustanoviteljev zagrebške *Filmske kulture*. Na Reki sta imela mnogo prijateljev med »Monfalconesi« (Tržičani), zadnjimi ostanki »isontinov« (Italijanov iz porečja Soče v Italiji), ki so se ob koncu druge svetovne vojne odločili preseliti in delati v eni od držav socialnega realizma. Sedaj Hrvati, vendar po izvoru iz Gradišča ob Soči, Liciinega mesta. Ki so se tudi po titoističnih čistkah in deportacijah na gole otoke vračali, da bi delali za *La voce del popolo*, reški dnevnik v italijanščini, in za *Panorama*, revijo taiste skupnosti. Za Uga Casiraghija je večdesetletno sodelovanje z reško *Panorama* še enkrat več predstavljalo moralno zavezo s ciljem ohraniti matično kulturo za Italijane v Jugoslaviji, kulturo, ki ne bi bila vulgarna, provincialna, fantazmatična. Casiraghi je pisal o filmu. Recenzij velikih filmov 70. let, ko se je predčasno upokojil, ni več mogel pisati za *l'Unita*. Končal je, da bi govoril o filmu, ki ga je ljubil, in o prijateljih cineastih, kot sta Strand, Ivens, o Gianikianovih, Humbertu Mauru, pa tudi o tistih »drugačnih«, od carista Evgenija Bauerja do Senegalca Sembene Ousmaneja. In o klasičnem filmu, holivudskem, francoskem, nemškem, saj je bil to način za ponovno odkrivanje in razumevanje 20. stoletja in njegovega lastnega življenja. Implozija Jugoslavije pa je na novo uredila tudi vlogo medijev in hrvaški časopis *Panorama* prične slediti novim modelom (pod vplivom italijanskega kulturnega kritika Giovannija Liste), ki jih Ugo Casiraghi ne pozna in se z njimi ne istoveti – čeprav je prav on leta 1988 sodeloval pri urejanju učbenika *Elementi di cultura*

filmica per le classi V–VIII e per le prime classi dell'istruzione media indirizzata za italijanske šole v Istri. V tem šolskem priročniku za istrske »italofone« je Casiraghi z odvrčajočimi zaključki strnil zgodovino italijanskega filma: »Film se je postopoma oddaljil od naroda. Celo pojavi, kot je terorizem, so bili prepozno in preveč površno obravnavani.« V novi, neodvisni Hrvaški, kot tudi v Berlusconijevi Italiji, se zgodovinski spomin širi v funkciji iger moči, medtem ko bistvo zgodovine, to je branje, ki lahko doprinese k sedanjosti, ne najde več mesta. Tako kot ga ne najde tudi Ugo. Ne na Hrvaškem ne v Italiji. Vseeno je bil Ugo Casiraghi živ spomin filmske zgodovine. Za izid svoje prve knjige, *Umanità di Stroheim*, Ugo sploh ni vedel: bilo je leto 1945, on je bil še vedno v lagerju in njegovi prijatelji, ki niso vedeli, ali je živ ali ne, so zbrali njegove mladostniške spise. Šele šestdeset let kasneje, po njegovem izginotju, lahko rečemo, da je prvo stoletje filma zaključeno.

## Opomba o Casiraghiju

Jože Dolmark

Ugo Casiraghi (Milano 1921–Gorica 2006) je bil eden največjih italijanskih kritikov. Skoraj vse življenje je pisal za dnevnik *l'Unità* (1947–1977). Kasneje je postal tudi tesen sodelavec ume-tnostne revije italijanske manjšine v Istri *Panorama* (1979–1999). Vsa njegova izredno eruditska in skrajno poetska kritiška zapuščina je bila v zadnjih treh letih objavljena s pomočjo mednarodnega festivala scenarija Premio Sergio Amidei v stari Gorici. Tudi zadnja knjiga *Storie dell'altro cinema* (2012), iz katere smo povzeli njegovo lucidno razmišljanje o slovenskem filmu. Na tem mestu se zahvaljujemo gospodu Giuseppeju Longu, direktorju omenjenega festivala, gospodu Lorenzu Pellizzariju, uredniku Casiraghijeve zapuščine, gospodu in dolgoletnemu Ugovem prijatelju Sandru Scandolari in slednjič torinski hiši Lindau zaradi avtorskih pravic.

Včasih se zgodi, da smo bili samo sto kilometrov od italijanskega neorealizma, pa nič vzeli, zgodi pa se tudi to, da je neka kritiška generacija, ki je prišla iz Gorice v Ljubljano v 70. letih skušala s svojim obmejnim vedenjem vnesti nov veter v zgodovino *Ekrana*. Zgodi pa se tudi to, da nam je en velik italijanski *compagno* (tovariš Ugo Casiraghi je bil kritik komunističnega dnevnika *l'Unità*) tako lepo razložil problem slovenskega filma znotraj slovenske kulture. Hvala Ugo in naj ti bo zadnji dom tam doli v Gradišču (Gradisca, med drugim tudi tako lepe ime imenitne gospe iz Fellinijevega *Amarcorda*) tudi zaradi naše bližine mil in blag, kakor si tudi sam vedno bil do nas. Takrat je to pomenilo veliko več kakor danes.



# Zavod AIPA

**Imetniki pravic na AV delih končno sami upravljajo s svojimi pravicami**

Andraž Hafner

»Kolektivno uveljavljanje pravic iz naslova uporabe avdiovizualnih del je končno zaživelo, se iztrgalo iz primeža netransparentnega uveljavljanja pod krinko začasnega dovoljenja. Še pomembnejše pa je, da so imetniki pravic končno začeli sami upravljati s svojimi pravicami,« poudarja direktor Zavoda AIPA, Gregor Štibernik.



KLJUB TEMU, DA ZAVOD AIPA, KI POD ENO STREHO ZDRUŽUJE SLOVENSKE PRODUCENTE, AVTORJE IN IZVAJALCE AVDIOVIZUALNIH DEL, DELUJE ŠELE DVE LETI, JE BILO VELIKO NAREJENEGA. POLEG VKLJUČITVE V MEDNARODNA ZDRUŽENJA IN PRIPRAVE NAJVEČJE BAZE AVDIOVIZUALNIH DEL PRI NAS, JE BIL PODPISAN TUDI SPORAZUM Z ZDRUŽENJEM KABELSKIH OPERATERJEV SLOVENIJE, KATEREGA REZULTAT JE BILO ŽE LANI ZBRANIH VEČ KOT DVA MILIJONA EVROV SREDSTEV. POSEBNA POZORNOST V PRETEKLEM OBDOBJU PA JE BILA NAMENJENA SPREJEMU PRAVIL, KI OMOGOČAJO TRANSPARENTNO DELITEV SREDSTEV UPRAVIČENCEM.

Slovenija je bila do prihoda Zavoda AIPA ena redkih držav, ki je imela področje zaščite avdiovizualnih pravice sistemsko neurejeno. Po večletnih prizadevanjih, trdem delu, organizacijskih premikih in odpiranju mentalnih poti je Zavod AIPA oktobra leta 2010 doživel prelomnico – dodelitev dovoljenja za kolektivno upravljanje pravic producentov, avtorjev in izvajalcev na avdiovizualni delih. Prva pobuda za ustanovitev Zavoda AIPA je bila sicer uradno sprožena že decembra 2006, ko je bil v Ljubljani sklican prvi sestanek iniciativnega odbora za ureditev pravic imetnikov pravic na avdiovizualnih delih. Zavodu AIPA so ob ustanovitvi svojo podporo izrazila vsa slovenska stanovska združenja s področja filmske umetnosti, podpora pa je prišla tudi iz tujih kolektivnih organizacij ter stanovskih združenj, kot so FERA, SCAPR in AEPO-ARTIS. Med člani Zavoda so največja imena slovenske kinematografije, najpomembnejše produkcijske hiše in najvidnejši igralci.

### Kdo so upravičenci?

Bistvo poslanstva Zavoda AIPA je zbiranje nadomestil v imenu upravičencev in transparentna ter pravična delitev omenjenih sredstev. Do nadomestil iz naslova uporabe avtorskih del so upravičeni vsi, ki so tako ali drugače soustvarili vsaj eno avdiovizualno delo, pri čemur so lahko sodelovali kot:

**Soavtorji:** avtor priredbe, pisec scenarija, avtor dialogov, direktor fotografije, glavni režiser, skladatelj filmske glasbe, ki je posebej ustvarjena za uporabo v avdiovizualnem delu, in glavni animator, če je animacija bistven element v avdiovizualnem delu.

**Izvajalci:** igralec, pevec, glasbenik, plesalec ali druge osebe, ki igrajo, pojejo, podajajo, deklamirajo, nastopajo, interpretirajo ali

drugače izvajajo avtorska ali folklorna dela  
**Filmski producenti:** kot fizične ali pravne osebe, ki organizirajo in vodijo ustvarjanje avdiovizualnega dela (ali zaporedja gibljivih slik) ter so odgovorna za njegovo dokončanje. Zavod AIPA zbira nadomestila iz dveh virov: privatnega in drugega lastnega reproduciranja ter retransmisije avdiovizualnih del v kabelskih sistemih.

### Že lani za ustvarjalce zbranih dva milijona evrov

Že konec lanskega leta je bil podpisan sporazum med Zavodom AIPA in Združenjem kabelskih operaterjev Slovenije, po katerem so je tudi v Sloveniji področje kabelske retransmisije uredilo tako kot v najbolj razvitih državah. Plačevanje nadomestil soavtorjem avdiovizualnih del v storitvah kabelske retransmisije teh del je bilo namreč v Sloveniji urejeno neenotno, vse do ustanovitve Zavoda AIPA. Z ustanovitvijo Zavoda AIPA in sprejetjem skupnega Sporazuma med Zavodom AIPA in ZKOS pa se je končala dolgo trajajoča pravna negotovost plačevanja nadomestil in prispevkov za (so)avtorje avdiovizualnih del.

### Slovenski ustvarjalci hitreje do svojega namestila v tujini

Pred več kot enim letom je Zavod AIPA postal član svetovnega združenja za zaščito izvajalcev SCAPR. Svetovno združenje za zaščito pravic izvajalcev SCAPR združuje 44 rednih in 6 pridruženih kolektivnih organizacij za zaščito izvajalcev. Članstvo v takšni svetovnih organizacijah pomeni predvsem priznanje kolektivni organizaciji, da dosega splošne standarde poslovanja. Kriteriji za sprejem so bili namreč zahtevni, saj je bilo potrebno izpolniti vrsto zahtev, vezanih predvsem na mednarodno zakonodajo. Poleg tega je članstvo pomembno tudi za to, ker se s tem skozi formalne in uradne, še bolj pa neformalne in neuradne stike z vodstvom SCAPR ter člani, prične intenzivna izmenjava informacij. Za domače ustvarjalce to pomeni, da preko sklenjenih mednarodnih sporazumov hitreje pridejo do nadomestil, zbranih v njihovem imenu in za njihov račun v tujini.

### AIPA sprejeta tudi v AEPO-ARTIS

Poleg članstva v SCAPR pa je Zavod AIPA pred dobrega pol leta postal tudi član evropske krovne organizacije izvajalcev AEPO-

-ARTIS, s sedežem v Bruslju, ki združuje 31 kolektivnih organizacij iz 23 evropskih držav. Organizacija skupaj zastopa interese okoli 350 tisoč izvajalcev. Članstvo v AEPO-ARTIS prinaša mnoge prednosti predvsem pri izmenjavi ključnih informacij, ki se dotikajo zakonodaje, kar je v trenutnih razmerah zelo pomembno. Eden od takih primerov je bilo sprejemanje sporazuma ACTA, ki je spomladi tudi pri nas dvignil ogromno prahu. Članstvo v AEPO-ARTIS je prineslo tudi priznanje Zavodu AIPA, da je kot kolektivna organizacija zadostil vsem veljavnim in priznanim mednarodnim merilom in standardom.

### Opravljen je prvi delitev sredstev upravičencem

Zavod AIPA je pred poletjem izpeljal prvi del obračuna nadomestil, zbranih s strani Avtorske agencije za Slovenijo od 1. 11. 1997 do 30. 06. 2006 in sicer iz naslova nadomestil za tonsko ali vizualno snemanje avdiovizualnih del, ki se izvrši pod pogoji zasebne ali druge lastne uporabe (privatna reprodukcija).

### Kmalu nova delitev

Poleg tega pa se hitro bliža tudi bliža tudi prva delitev nadomestil iz naslova uporabe avdiovizualnih del v primeru kabelske retransmisije. Hkrati bo izveden tudi drugi del izplačil iz naslova privatnega reproduciranja do leta 2006. Skladno z načrtom dela bo delitev omenjenih nadomestil izvedena v prvih dneh decembra, s tem pa bo postavljen še en mejnik na področju kolektivnega uveljavljanja pri nas. Delitev nadomestil je namreč kompleksna zadeva, ki na eni strani temelji na natančnih podatkih o uporabi avdiovizualnih del, na drugi strani pa na podatkih o delih samih oziroma upravičencih na teh delih. **Rok za prijavo AV del za decembrske obračune je 20. oktober 2012, zato v Zavodu AIPA vse upravičence pozivajo, da svoja dela čim prej prijavijo oziroma dopolnijo predhodne prijave.** Ključno je namreč, da prijavljena AV dela vsebujejo vse potrebne podatke. Pri pregledu že registriranega repertoarja in pri vnašanju novega – še neprijavljenega – bo upravičencem v pomoč Register AV del, dostopen registriranim uporabnikom na spletnem mestu Zavoda AIPA (<https://www.aipa.si/register-av-del.aspx>).



# VISOKA NAPETOST IN NOTRANJE MUČENIŠTVO

Novi frankofonski horror, 1. del

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

Znotraj

Sedma umetnost se je, zahvaljujoč bratoma Lumière, porodila v Franciji. Zаметke grozljivk, fantazijskega in ZF-filma pa najdemo že v delih Georges Mélièsa – kronološko gledano je prva grozljivka v zgodovini gibljivih slik prav njegov *The Haunted Castle* (Le manoir du diable, 1896).<sup>1</sup> Zato ne preseneča, da je logotip Zveze evropskih fantastičnih filmskih festivalov (EFFFF) prav znameniti kader v lunino oko zabodene rakete, glavna nagrada za najboljši evropski fantastični film pa se imenuje zlati méliès (Méliès d'Or).

Glede na take začetke je pravi misterij, zakaj je Francija edina velika zahodnoevropska država, ki je v 20. stoletju ostala brez horror tradicije, s kakršno se lahko pohvalijo Nemčija, Italija, Velika Britanija in celo Španija. Davis Kalat v svojem delu *French Revolution: The Secret History of Gallic Horror Movies* upravičeno trdi, da »obzorje fantastičnega filma, ki so si ga uveljavljali francoski filmarji drznili raziskovati, sega zgolj do znanstvene fantastike ali poetičnih fantazij, v neuglednem horror žanru pa se nikoli niso počutili prav doma.«<sup>2</sup> Opaža še, da so tiste redke grozljivke, ki so v Franciji v preteklem stoletju le nastale, v glavnem podpisovali spregledani in marginalizirani režiserji (npr. Jean Rollin).

Ugledne francoske avtorje in naslove francoskih grozljivk lahko preštujemo na prste ene roke: ekspresionistično-psihoanalitična priredba kultne zgodbe E. A. Poea, *Propad hiše Usher* (La chute de la maison Usher, 1928, Jean Epstein), mračno-poetični začetnik »kirurškega« horrorja *Oči brez obraza* (Les yeux sans visage, 1960, Georges Franju) in vampirska melodrama *Blood and Roses* (Et mourir de plaisir, 1960, Roger Vadim). Tem gre prišteti še dva filmska naslova, ki sta nastala v Belgiji in ju podpisuje po nemarnem spregledani Harry Kümel: *Daughters of Darkness* (Les lèvres rouges, 1971), navdihnena, vizualno fascinantna modernizacija znamenite protalezbične novele *Carmilla* J. Sheridana LeFanuja, in *The Legend of Doom House* (Malpertuis, 1971), vrhunski primer mračne, iz mitologije izhajajoče fantazijske zgodbe po romanu Jeana Raya. Ob preohlapnem dožemanju žanrskih zamejitev nekateri v

ta kontekst prištevajo še mračno pravljico Jeana Cocteauja *Lepotica in zver* (La belle et la bête, 1945), napeti triler *Hudičevki* (Les diaboliques, 1955) H. G. Clouzota ali žanrsko težko ulovljivo morasto nadrealistično fantazijo *Litan* (Litan: La cité des spectres verts, 1982, Jean-Pierre Mocky), film, ki ga izven Francije sploh ne poznajo in ga ne zasledimo niti v Kalatovi knjigi.<sup>3</sup>

Poleg navedenih naslovov lahko torej zgodbo o francoskem horrorju zvedemo na obskurni, nekonsistentni, a vsekakor avtohtoni opus že omenjenega Rollina, čigar avtorska poetika se giblje na tanki meji med mehko pornografijo, eksploatacijo in avantgardo fantazijskega filma, z občasnimi izleti v *splatter*, pri čemer je omejen tako z nizkopračunskim poreklom kot s pretirano idiosinkratičnim slogom. Z redkimi izjemami, predvsem pri podžanru *splatterjev*, (npr. *Baby Blood* [1990, Alain Robak]), smo seznam frankofonskih grozljivk, vrednih omembe,<sup>4</sup> bolj ali manj izčrpali – vsaj kar se tiče 20. stoletja.

Potem pa smo nenadoma, kot da je z vstopom v 21. stoletje Francija končno odvrгла svoje desetletja trajajoče predsodke do grozljivk, že na začetku prvega desetletja novega milenija doživeli *boom*, ki je iz novega francoskega horrorja (v nadaljevanju NFH) naredil izjemno ploden fenomen, ki po značaju prekoračuje meje žanra in si zasluži poglobljeno raziskovanje.

## Radikalni obrat

Francoska kinematografija je imela do žanrskih filmov dolgo shizofren odnos: po eni strani so prav v Franciji največjo slavo in avtorsko prepoznavnost dosegli režiserji, znani (med drugim) po svojih grozljivkah, na primer Hitchcock, kasneje pa tudi John Carpenter, Brian De Palma in David Cronenberg (ki je prejel celo legijo časti); po drugi strani pa si domači režiserji niti pomisliti niso upali na ukvarjanje s tem žanrom. Kar nekaj dejavnikov je vplivalo na to, da se

<sup>3</sup> Kalatova knjiga je sicer nastala pred valom Novega francoskega horrorja in zato je prisljen pisati tudi o filmih Feuilladea, Gancea, tandemu Jeunet-Caro, ki jih tudi pri najboljši volji ne moremo prištevati v ta žanr.

<sup>4</sup> Zaradi prevelikih kulturnih razlik v ta pregled niso vključeni frankofonski horrorji iz Kanade, sicer pa jih ni niti veliko niti niso posebej omembe vredni.

<sup>1</sup> Hardy, Phil (ur.): *The Overlook Film Encyclopedia: Horror*. The Overlook Press, New York, 1995.

<sup>2</sup> Schneider, Steven (ur.): *Fear Without Frontiers*. FAB Press, London, 2003.





Oči brez obraza

je v začetku novega tisočletja odnos do grozljivke spremenil.

Prvi razlog je zagotovo resen razvoj francoskega komercialnega, žanrskega filma in njegova rastoča priljubljenost na mednarodni sceni (posebej na področju srhljivk, akcijskih filmov, kriminalk, do neke mere tudi komedij). Precejšnje zasluge za to lahko pripišemo uspehom Luca Bessona, najprej kot režiserja, nato kot producenta. Prav on je omogočil nastanek ključnega, prevratniškega prispevka novega francoskega horrorja, *Krvava romanca* (Haute tension, 2003, Alexandre Aja) in številnih kasnejših podobnih izdelkov.

Drugi razlog je izoblikovanje nove generacije mladih režiserjev, ki so odraščali prav ob ameriškem žanrskem filmu in se niso obremenjevali s snobovskim odnosom do grozljivke kot njihovi starejši kolegi. Ti mladi orači ledine žanrskega filma v Franciji niso poznali nikakršne distance do grozljivke, še več, za vzor so jim bili prav filmi Hooperja, Carpenterja, Cravena ali Romera.

Tretjič; zagon francoskemu horrorju je na prelomu tisočletja zagotovo dalo vedno očitnejše omagovanje ameriškega, ki se je dušil v nadaljevanjih, rimejkih, *prequelih*, zljajnanih reciklažah, brezzobih PG-13 kvazigrozljivkah in v pomanjkanju izvirnosti. Ljubitelji grozljivk, ki so se čutili izdane s strani dotedanjih ameriških carjev horrorja, so se

obrnili k alternativnim virom, in sicer najprej k azijskim grozljivkam, ki so ravno v tem času beležile porast v priljubljenosti. Priložnost pa so izkoristile tudi nekatere vitalne evropske kinematografije (npr. španska in britanska), vključno s francosko. Tržišču, ki je bilo lačno nečesa svežega, pogumnega, drugačnega, ostrega, je novi francoski horror ponudil prav to – niz malih, a izvirnih grozljivk, poceni, a spretno posnetih, ki so se producentom izplačale tudi z zgolj DVD-distribucijo in/ali omejeno distribucijo.

Četrtrič, turbulentna družbena klima v Franciji (vzpon desnice, rasni nemiri, nasilje na ulicah, gospodarska kriza) je povzročila, da so mnogi režiserji ta splošni občutek ogroženosti, paranoje, kaosa in zloma artikulirali prav skozi žanr grozljivke in tako (na zavesten ali nezaveden način) nudili ventil občutenjem besa, nemoči in zgražanja nad aktualnim stanjem v državi.

Petič, kriza identitete in prevpraševanje človeškega življenja, s poudarkom na erotiki, atavizmu, animaličnem, stasprožila val filmov, v katerih sta seks in nasilje obravnavana brez zadržkov, odprto, eksplicitno, silovito, pogosto na meji horrorja – in snemali so jih t. i. *mainstream* avtorji. Tako je prišlo do intrigantnega prepletanja žanrskega in avtorskega in do nastanka t. i. *cinéma du corps*, kjer se brišejo meje med eksploatacijo in eksploracijo, med pornografijo, hororjem in umetniškim (*festivalskim*) filmom. Posebej

značilen – v smislu vpliva, pa tudi internacionalizacije poetike mračnosti, nasilja in nihilizma – je avtorski pojav Gasparja Noéja.

Vsi naštetih dejavniki so povzročili pojav vrste distinktivnih, kakovostnih horrorjev, ki so jih na tujih tržiščih hitro prepoznali kot blagovno znamko, francoske grozljivke (in njihovi režiserji!) pa so postali prepoznavni izvozni artikel kinematografije, ki je na ta žanr še včeraj gledala prezirljivo in podcenjujoče.

Pričujoči esej bo ponudil tri ključne elemente, neobhodne za kontekstualizacijo in razumevanje novega francoskega horrorja. Ti elementi so naslednji: 1) poetika, ki temelji na združevanju liričnega in brutalnega; 2) slogovno in ideološko zgledovanje pri ameriškem horrorju 70. let; in 3) sorodnost in zlivanje s t. i. *cinéma du corps*.

### Poetičnost surovega

Četudi tradicija klasičnega francoskega horrorja ni prav bogata, ne moremo trditi, da so se sodobni predstavniki galske groze vzeli iz nič. V iskanju izvorov njihove specifične poetike, po kateri se razlikujejo od drugih evropskih pristopov k žanru, lahko izluščimo dva prototipa, katerih dediščina je bila razvita s polstoletno zamudo.

Lahko bi rekli, da je traso začrtal Georges Franju s svojim kratkim, a vplivnim dokumentarcem *Živalska kri* (Le sang des bêtes, 1949). V vsega 22 minutah filma najdemo zametek formule, ki jo sestavlja radikalni spoj mondenega, poetičnega in brutalnega. Pod krinko *reportaže* o neki pariški mesnici se skriva domiselni *umetniški film*, slogovno popolna metafora o krvoločnosti in mehanični, odtujeni surovosti, v kateri domuje t. i. normalnost urejenega, prijaznega vsakdana. Radikalni kontrapunkt lirično obarvanih prizorov (zaljubljeni pari, razigrani otroci, umirjenost predmestja) in skoraj neznosnega, odvratnega klanja govedi, ki se dogaja nedaleč od te idile, ne samo da s svojim eksplicitnim, primarnim prikazom prerezanih goltancev, odsekanih glav in krvi, ki v hladnem jutru brzga po predpasniku, proizvede globinsko moteč učinek na gledalca, temveč z implicitnim povezovanjem teh prizorov z onimi prijetnimi prav s svojimi intelektualnimi konotacijami vznemirja še globlje in trajneje.





Krvava romanca

Metafora sveta kot klavnice ni bila nikoli prej uresničena tako prepričljivo, koncizno in jedrnat kot prav v tem Franjujevem remek delu.<sup>5</sup> V temelju civilizacije, ki je v tistem trenutku šele okrevala od zadnjega svetovnega masakra, je kri, ki teče v potokih. Privid njene normalnosti, ljubkosti, lirčnosti in lepote se dobesedno redi z vsakodnevnim ubijanjem, dobesedno raste iz teme, smrti in krvi. Nemogoče je opazovati prizore živali, ki jih njihov rabelj vodi na klanje, njihove trzaje v predsmrtnih zdihljajih in njihova urejeno zložena, obglavljena telesa, ne da se v misli pritihočajo še živi prizori iz nacističnih koncentracijskih taborišč. Franjujev film je tako poskus, da se posredno, metaforično soočimo z grozo, ki je tako dobesedna, da presega zmožnost umevanja.

Podobno zlitje liričnega s prototipom *telesnega horrorja* je Franju uspelo v njegovem igranem filmu *Oči brez obraza*, nedvomno najboljšem francoskem horrorju 20. stoletja. Tudi v njem se nasilje dogaja iz *plemenitih* vzgibov, a z značilno neobčutljivostjo do žrtev, ki so razosebljene in zvedene na meso.

Zgodba prikazuje kirurga, ki v poskusu, da bi popravil iznakažen obraz svoje hčerke, ugrablja in ubija eno deklico za drugo, da bi njihove obraze transplantiral na hčerinega. Tudi to je film, ki črpa iz nasprotja med pojavnim (ugleden, uglajen zdravnik) in resničnim (brezčuten mesar), in to predvsem zahvaljujoč mojstrskemu scenariju dueta Boileau in Narcejac (*Hudičevki*), ki filmu zagotavlja dramaturgijo trilerja, in gotski ikonografiji, ki pride do izraza v velemojstrski fotografiji Eugena Schüfftana (izumitelj posebnih učinkov pri *Metropolisu* [1927, Fritz Lang]). Realistični ambient urbanega vsakdana se neopaženo preliva v gotske prizore nevihtnih noči, grozljivih hiš in zamegljenih pokopališč ter nazaj, v za ta čas radikalno eksplicitno sceno obrazne transplantacije. Podobno kot že v filmu *Živalska kri* kamera klinično hladno beleži prelivanje krvi, izvedeno v ritualnem, mehaničnem opravilu, brez melodramatičnih postopkov, ki bi poudarjali grozo prizorov. Ne v prvem ne v drugem filmu ni rjovečih ali režečih se pošasti, niti vreščanja niti mesarjenja žrtev. Kar je nadvse smiselno, saj prava groza ni v histerični inscenaciji, temveč v prikazu klavnice kot rutinskega opravila. Groza je prav v *business as usual* pristopu, v klanju za tekočim trakom.

Podobno obravnavo groze kot dela vsakdanjosti najdemo tudi pri nekaterih najpomembnejših predstavnikih modernega francoskega brutalizma: lepotica, ki je duševno

motena morilka (*Krvava romanca*); zdravnik, ki prikriva zločine svoje kanibalske žene (*Težave vsak dan* [Trouble Every Day, 2001, Claire Denis]); običajne predmestne hiše, ki so prizorišča groze (*Znotraj* [À l'intérieur, 2007, Alexandre Bustillo]; *Oni* [Ils, 2006, David Moreau in Xavier Palud]; *Mučenici* [Martyrs, 2008, Pascal Laugier]); hostel, ki funkcionira kot klavnica (*Frontier(s)* [Frontière(s), 2007, Xavier Gens]); klet povprečne družine srednjega razreda, v kateri se skrivajo mučilne celice (spet *Mučenici*) ...

Novi francoski horror, podobno kot omenjena Franjujeva filma, kamere ne odmika od groze, temveč le-to prikaže v vsej njeni odvratnosti. Še več, ne zadovolji se le s krvavo eksplicitnostjo kot tako, temveč uporabi cel niz slogovnih postopkov za največjo možno vključenost gledalca v dogajanje; s pomočjo svetlobe, kadriranja, montaže, zvočnih učinkov, tišine, glasbenih vložkov ... Pri tem gre poudariti, da ne obstaja nek uniformni ali prevladujoči slog v novem francoskem horrorju, saj pokriva ves razpon različnih pristopov, od minimalizma horror drame o oživilih mrtvecih v *They Came Back* (Les revenants, 2003, Robin Campillo), ki popolnoma zavrže klasično ikonografijo zombijevskih filmov (kanibalizem, razčvetenje teles, kri, gnitje, črvi), preko oniričnih mor v filmu *Vinyan* (2008, Fabrice Du Welz) vse do splatter tortur, kot sta *Znotraj* in *Mučenici*, kar mnogi poenostavljeno vidijo kot glavno ali celo edino odliko teh filmov.

Tisto, kar resnično ločuje najboljše francoske grozljivke od t. i. *torture porna*, značilnega za novejši ameriški film (fransize *Žaga*, *Krvavi hostel*, *Teksaški pokol z motorko* ...), je kompleksnejša čustvena dimenzija, ki je čezoceanskim mučilnim orgijam primanjkuje. Ameriški *torture porn* temelji na strukturi srhljivk: zlobni ljudje ugrabljajo dobre, da bi z njimi počeli grozljive stvari; dobri ljudje jim skušajo pobegniti. Ta enostavna formula je prisotna v nešteti različicah, pač glede na to, na koliko načinov je mogoče raniti ali prizadeti bolečino človeškemu telesu, kako se lahko izlove podaljšana, mučna smrt, ali pa gledamo zapletene igre mačke in miši, preganjanja in skrivanja, kar so tudi glavne akcijske sestavine teh filmov. Tisto, česar kritika do zdaj ni dovolj izpostavljala, ko je bilo govora o frankofonskih horrorjih, pa je prav njihova poudarjena lirčna dimenzija, posebno vseprisotno melanholično vzdušje

<sup>5</sup> Zelo navdahnjen in posrečen dialog s Franjujevim filmom najdemo v kratkem filmu *In Continuo* (1971) Vlatka Gilića, ki prav tako prikazuje vsakodnevno rutino neke klavnice, pri čemer Gilić mučno vzdušje proizvede s popolno odsotnostjo prizora samega klanja, pri čemer posredno (a nič manj učinkovito) apelira na domišljijo gledalca, ki jo spodbujajo večje izbrani detajli in zvoki.





Mučenici

oziroma žalost, ki skupaj z določeno vrsto lepote napaja grozo.

Tak učinek dosegajo na dva načina:

1) s scenariistično/igralskim pristopom h glavnemu junaku (najpogosteje junakinji), ki je obremenjen zaradi kake velike izgube, čustvene rane, globoke bolečine; pri čemer je to bistveno za samo temo in idejo filma, ne pa le sprožilec zapleta, holivudski McGuffin, ki pelje zgodbo v določeno smer (na primer z uporabo zlizanega klišeja izgube otroka ipd.);<sup>6</sup>

2) z uporabo inovativne, za žanr nekonvencionalne glasbene spremljave. Temeljna značilnost grozljivke je namreč stopnjevanje napetosti in grozečega ozračja (v pripravljanih prizorih) ter potenciranje dinamike in silovitosti (v prizorih horror akcije), kar je tudi prevladujoča oblika, ki jo srečujemo v ameriških grozljivkah vključno s *torture pornom*. Za razliko od holivudske produkcije pa večino najboljših novih francoskih gro-

zljivk odlikujejo neznatne, prav elegične glasbene teme, ki napovedujejo melanholijo, ne pa akcije. Tako funkcijo ima na primer glasbena oprema skupine Tindersticks v filmu *Težave vsak dan*, še veličastneje pa pride do izraza v skoraj eksperimentalnem prispevku skladatelja François Eudes k filmu *Krvava romanca*; v podobne tone je odel še dva ključna predstavnika novega francoskega horrorja, *Znotraj* in *Vinyan*, in lahko rečemo, da je Eudesov avtorski prispevek na ravni najboljših režiserjev. Tudi melanholična glasbena tema skupine Seppuku Paradigm nudi sijajen kontrapunkt šokantnim prizorom v filmu *Mučenici* in poudarja breme bolečine v ozadju mračne in tragične zgodbe.

#### Surovi radikalizem

**Teksaški pokol z motorko** (The Texas Chain Saw Massacre, 1974, Tobe Hooper) je, neodvisno od žanra, zagotovo eden najvplivnejših sodobnih filmov. Izjemen pomen mu pripisuje cela vrsta različnih režiserjev: Ridley Scott,

Takashi Miike, Gaspar Noé, Nicolas Winding Refn, Rob Zombie itd. Zato je povsem logično, da ga v intervjujih in v obliki očitnih posvetil izpostavljajo tudi francoski žanrski režiserji. Najočitnejši hommage lahko zagotovo vidimo v filmu *Kalvarija* (Calvaire, 2004, Fabrice Du Welz), kjer je prizor večerje, v katerem psihotični ugrabitelj/mučitelj opo-  
naša in se roga kričanju zvezane žrtve, celo zrežiran po vzoru Hooperja (npr. poudarjeni bližnji posnetki izbuljenih oči), ali pa v filmu *Frontier(s)*, kjer ima morilska družina zraven svojega hostla še svinjak in klavno opremo za razkosavanje človeških žrtev. Poleg teh najočitnejših namigov je posredni vpliv *Teksaškega pokola* viden v praktično vseh filmih novega francoskega horrorja, in sicer tako v idejnih kot v formalnih vidikih.

Kar se tiče oblike, vsebine in pristopa, pa se novi francoski horror pri ameriškem iz 70. let zgleduje predvsem po temah in motivih: - osredotočenost na družino, na njeno prepraševanje, dekonstrukcijo in destrukcijo; - trk urbanega in ruralnega (posebna vrsta

6 Npr. v filmih *Sirota* (Orphan, 2009, Jaume Collet-Serra), *Grace* (Paul Solet, 2009) in podobnih.



paranoje, ki jo je v kontekstu ameriškega žanrskega filma 70. in 80. let Carol J. Clover poimenovala *urbanoia*), pri čemer je ruralno predstavljeno kot drastično izkrivljen odsev v ogledalu – od tod motivi izoliranih skupnosti, degeneriranih kmetov, iznakaženih družin, incesta, kanibalizma, mučenja in podobno. Teme kaosa, vseprisotne nevarnosti in grožnje so privedene do stopnje paranoje: nihče ni nikjer varen, še najmanj v lastni hiši!

Brezupnost je vseprisotna. Ni rešitve, ni pobega, ni zaščite: sistemske institucije, posebno policija, so odsotne ali pa nemočne – neredko pa so celo same na strani zla. Posledica takega pristopa pa je bistveno temačnejša filmska pokrajina, kot jo srečujemo v sodobnih ameriških grozljivkah, ki spoliranim poskusom recikliranja kulturnih naslovov iz 70. let dodajajo še produkcijsko uglašenost: kjer je bila svojčas na delu avtentična umazanija, zdaj režiserji glasbenih videov (npr. Marcus Nispel) stilizirajo zanikrnost nekdanjih *grindhouse* filmov v formo, sprejemljivo za občinstvo, ki je odraščalo ob MTV in videoigrakah. Dokončno pa se je Holivud izneveril duhu teh žanrskih klasik z zasedbo manekenov in TV-starlet v skoraj vseh novejših rimejkah. Paradoksalno pa se je ta izvorni temačni duh, nihilistični poudarek, ki se je pri Američanih izgubil, ohranil in na novo rodil na drugi strani oceana, v novi francoski grozljivki.

A resnici na ljubo je treba dodati, da mladi francoski režiserji ob vseh dobrih lastnosti od ameriških filmov prevzemajo tudi veliko slabih. Posledično se hkrati z »originalnimi izdajami« pojavlja vrsta grozljivk, ki se zadovoljijo s tem, da so tehnično dovršene in vizualno ekstravagantne kopije ameriških videoiger, stripov, reklam in žanrskih izdelkov brez domišljene samostojnosti. Taki so na primer post-*Krik* (*Scream*, 1996, Wes Craven) slasher reciklaža *Deep in the Woods*



Kalvarija

(*Promenons-nous dans les bois*, 2000, Lionel Delplanque), vampirske komedije tipa *Love Bites* (*Les morsures de l'aube*, 2001, Antoine de Caunes) z Asio Argentom ali *Vampire Party* (*Les dents de la nuit*, 2008, Stephen Cafiero, Vincent Lobelle), stripovska fantazijska horror akcija *Bloody Mallory* (2002, Julien Magnat), dinamični zombijevski filmi brez domišljije, kot sta *The Horde* (*La horde*, 2009, Yannick Dahan, Benjamin Rocher) in *Mutants* (2009, David Morlet), prozaična *survival horrorja* v divjini, *Humans* (*Humains*, 2009, Jacques-Olivier Molon, Pierre-Olivier Thevenin) in *High Lane* (*Vertige*, 2009, Abel Ferry),<sup>7</sup> ali pa neučinkoviti, idejno sumljivi torture porn *Caged* (*Captifs*, 2010, Yann Gozlan).<sup>8</sup> Vsi navedeni naslovi prikazujejo solidno, ponekod celo nadpovprečno obvladovanje forme, a zelo vprašljiv oziroma neobstoječ žanrski navdih. Gre za zgledne primerke žanrskega repertoarja, ki so zelo gledljivi, a nanje tudi zlahka in hitro pozabimo. Njihov navdih še zdaleč ne seže do žanra 70. let, niti se ne pretvarjajo, da poosebljajo angažma v duhu takratnih filmov.

Idejno je film *Teksaški pokol* odličen primer uporabe žanra grozljivke kot izraz upornišтва

7 Slednji se dogaja na Hrvaškem, kjer se skupina francoskih planincev znajde na muhi norih Hrvatov.

8 V Srbiji je zaradi tega filma izbruhnil manjši škandal, saj se v njem, menda po resničnih dogodkih, resnični primer albanskega ugrabitelja, ki je ubijal Srbe in prodajal njihove organe, popolnoma obrne, tako da film kot trgovce z organi prikazuje Srbe, vsi ostali pa so njihove žrtve.

proti aktualnemu stanju v družbi in izraz kritike obstoječih vrednot. V nemirnem obdobju prve polovice 70. let, ko se je zdelo, da nixonovsko Ameriko obvladuje kaos, se je horror izkazal kot tehten diskurz za prevpraševanje, kritiko in dekonstrukcijo samozvanega koncepta *normalnosti*. Že Hooper je priznaval: »Najbolj sta name vplivali politika in družba. Potem pa se je zgodil še Watergate in pomanjkanje bencina.«<sup>9</sup> Če je družina osnovna celica družbe, družba pa je gnila, so kritiko družine v ameriških grozljivkah, ki jo je subtilno začel že Hitchcock s *Psihom* (*Psycho*, 1960), v prihodnjem desetletju še radikalizirali filmi Georgea Romera, Wesa Cravena, Larryja Cohena in Davida Cronenberga.

Hooper črnohumorno parodijo o družini Sawyer razvije do ekstrema, z očetom, ki kruh služi na bencinski črpalki (vključno s ponudbo človeškega mesa na žaru), s psihotičnim Leatherfacom kot gospodinjo, ki pripravlja obroke iz nedolžnih obiskovalcev, namesto da veze gobeline, pa hišo okrajuje z umetninami iz človeških kosti, in s štoparjem, uporniškim najstnikom, nagnjenim k nekrofilskim šalām. Neodvisne grozljivke iz tega obdobja so v svojem odnosu do institucije družine zelo blizu punkovskemu občutju. Klasična formula nuklearne družine: oče (vse najboljše ve), mama (kuharica in

9 Baumgarten, Marjorie: *Tobe Hooper Remembers The Texas Chainsaw Massacre*. V: *The Austin Chronicle*, 27. oktober 2000. Dostopno na <http://bit.ly/SwchVg>.



Frontiers





Vinyan

gospodinja) in sin (šola, šola in še enkrat šola) ne ustreza več vlogam v novonastalih razmerah turbulentne postwatergate Amerike, v kateri seksualna revolucija in vzpon feminizma prevprašujeta prirojene vloge, razkol med generacijami pa se bliža stopnji spopada.

Podobne družbene pretese doživlja Francija na prelomu tisočletja, kar se med drugim odraža v seriji skrajnih grozljivk brez primere v dotedanji filmski zgodovini. Nemiri na ulicah Pariza in drugih mest, z množičnimi protesti arabskega prebivalstva, s požiganjem avtomobilov in silovitim odgovorom policije imajo v nekaterih grozljivkah neposredno referenco. Tako v filmu *Znotraj* vseskozi spremljamo nasilje na ulicah kot ozadje intimne zgodbe, ki načeloma nima nobene zveze s tem. V bolj nazorno političnem *Frontier(s)* so dokumentarni posnetki nasilja na ulicah prepleteni z igranimi vložki in s fiktivnim povodom za vse skupaj, izvolitvijo desničarskega kandidata za predsednika. Režiser Xavier Gens o nastanku tega filma pravi: »Porodil se je iz dogodkov leta 2002,

ko smo v Franciji imeli predsedniške volitve. V drugem krogu se je znašel tudi kandidat skrajne desnice, kar je bilo zame šokantno. Takrat se mi je porodila ideja za *Frontier(s)* in v film sem vključil vse, kar mi je tako všeč pri horrorju 70. in 80. let.«<sup>10</sup>

Zavest o kritični dimenziji žanra (kot nasprotje običajni, eskapistični) izraža tudi Pascal Laugier, režiser filma *Mučenici*: »V Franciji preživljamo zelo brutalno obdobje in način komentarja je tudi snemanje grozljivk, ki odražajo vso surovost, ki smo ji priča. To je bila vedno naloga grozljivk, da so neke vrste ogledalo svojega časa. V tem trenutku ne vidim razloga, da bi snemal nežne filme. Že sama ideja, da bi zdaj snemal romantično komedijo, se mi gabi.«<sup>11</sup>

Laugier je opazno zreli režiser, ki mu svojo

samozavest (in čustva) uspeva zapakirati v prepričljive izdelke, česar žal ne moremo trditi za (nenamerno) tragikomični absurd filma *Frontier(s)*, v katerem ostareli francoski nacist mehanično deklamira replike v nemščini (*Arbeit macht frei ...*), vključno s tistimi o čistosti rase, potem pa svojemu sinu ugrabi bodočo ženo, *muslimanko*, ki je povrh še noseča z otrokom arabskega porekla, ki naj bi kot potomec nadaljeval njegovo čisto arijsko linijo. Čeprav film *Mučenici* ni očitno političen (kot tudi ni bila večina ameriških grozljivk v 70. letih), je očitno, da je bil povod za nastanek filma prav motiv destrukcije normalne družine: »Ko sem začel pisati scenarij, sem razmišljal o tisti sceni maščevanja, ko dekle potrka na vrata in pobije člane navidez povprečne družine srednjega razreda. Od te točke naprej sem potem razmišljal o poti same junakinje in posledicah njenega dejanja.«<sup>12</sup>

Želja po znašanju nad navidez normalnimi družinami srednjega razreda je v francoskih grozljivkah precej pogosta. Poleg omenje-

10 Amner, Darren: *Horror's new Frontier(s)*, Eye For Film, 24. oktober 2007. Dostopno na <http://bit.ly/QE109r>.

11 Griffiths, Lee: *This is Hardcore ...*, Eye For Film, 26. marec 2009. Dostopno na <http://bit.ly/VgchxY>.

12

Prav tam.





Satan

nega prizora iz *Mučenici* je družina brez vsa-kršne milosti nastradala tudi v filmih *Krvava romanca* (očetu glavo odseka omara, mami prerežejo vrat, sina pokončajo z dvocevko); *Frontier(s)* – do zadnjega pobita nacistična družina; *In Their Sleep* (Dans ton sommeil, 2010, Caroline du Potet, Éric du Potet) – mulo, ki vdira v tuje hiše in družine pobija kar v spanju; *Oni* – mož in žena, ubita zunaj kadra; *Children's Play* (Un jeu d'enfants, 2001, Laurent Tuel) – očeta in mamo ubijeta njuna otroka, pri čemer so morilci v slednjih dveh mladoletni otroci. Razkol med generacijami na eni in zidovi med njimi na drugi strani so prikazani s kanibalizmom starih nad mladimi: *Mučenici*, *Frontier(s)*, *The Pack* (La meute, 2010, Franck Richard) ... Družina je nepopravljivo zaznamovana z odsotnostjo moža (*Znotraj*) oziroma sina (*Vinyan*); družina je žrtev parodije skozi prikaz incesta med bratom in sestro, dvojčkoma, v filmu *Satan* (Sheitan, 2006, Kim Chapiron) in skozi lik moškega, ki se mu zmeša, ko ga zapusti žena, njen nadomestek pa išče v pevcu (sic!), izgubljenem v gozdu (*Kalvarija*).

Materinstvo se povzdiguje, celo ko je uničeno, kot v filmu *Nepovratno* (Irréversible, 2002, Gaspar Noé) – devetminutno brutalno posilstvo nosečnice – a se hkrati norčuje iz njega kot v *Satanu*, kjer z incestom oplojeno nosečnico igra Vincent Cassel z lasuljo (hkrati igra tudi brata-očeta). Materinstvo se prevprašuje tudi v filmu *Znotraj*, ki prikazuje spopad dveh (nesojenih) mater: ena je obsedena s tem, da si povrne otroka, izgubljenega v prometni nesreči (strašljiva Beatrice Dalle), druga (Alysson Paradis) pa ni prepričana, ali si sploh še želi živeti po izgubi moža v tej isti nesreči, ne glede na to, da pod srcem nosi njegovega otroka. Pri tem se materinstvo obravnava kot dobesedno *drugo stanje* oziroma stanje drugosti – stanje, v katerem ženska ni čisto pri sebi, v katerem postane nepreračunljiva in histerična in krvočna,

borba dveh neuravnovešenih mater za otroka v trebuhu ene od njiju pa postane dobesedno Grand Guignol.

Bolj zadržan v smislu splatterja in globlji v svoji psihologiji in ideji je zagotovo belgijsko-francosko-angleški *Vinyan* Fabrice Du Welza. Če bi kritiki dojeli bistvo tega filma, bi ga verjetno označili za mizoginega, saj jedro zapleta temelji na dveh nepredvidljivih materah: na eni strani je mati Narava, katere cunami (po resničnih dogodkih leta 2004) je z obličja izbrisal na stotisoče ljudi, med njimi sinka glavne junakinje; na drugi stani Jeanne (Emmanuelle Béart), ki jo je ta izguba pretvorila v nepredvidljivo, obsedeno, popolnoma neracionalno mater, ki v svojo norost posrka še moža Paula (Rufus Sewell). Paul se skuša sprijazniti z realnostjo izgube otroka, Jeanne pa to dojema kot dejstvo, da je zapustil njunega sina. Iskanje sina, ki ga je mati baje prepoznala na nekem slabem videoposnetku iz vasi v globini burmanskega pragozda, vodi par na brezplodno odisejado v središče džungle, to apoteozo matere Narave v najbolj surovem prikazu njene plodnosti, kjer človek (razum) nima kaj iskati. Tukaj Paul dojame globine nerazuma lastne žene, a je prepozno, saj ga (dobesedno) razčetrvi mrak popolnoma iracionalne džungelske ženskosti.

*Vinyan* je sam Welz opisoval kot preplet Cronenbergove *Zalege* (Brood, 1979) prav zaradi vidika zmešane matere in Roegovega *Ne glej zdaj* (Don't Look Now, 1973), o paru, ki si v beneških labirintih poskuša opomoči od smrti hčerke.<sup>13</sup> V obeh filmih je moški tisti, ki se ne prepusti iracionalnemu (pri Roegu: spiritualnost kot način komuniciranja z mrtvo hčerko) in to plača z življenjem, ženska pa

je tista, ki popolnoma zapade v strašljive aspekte materinstva (pri Roegu je to vidno skozi dve strašljivi starki, od katerih je tista z nadnaravnimi močmi slepa). Kot pravi von Trier: vlada kaos, njegove svečenice pa so (argentovske) mračne matere.

Premalo opažen pogum filma *Vinyan* je očiten v nizu drznih režiserskih odločitev: izogibanje cenenim žanrskim trikom (brez *jump-scare* šokov, brez neupravičenih grozljivih prizorov ali vsiljene dinamike); zavestno počasen ritem; večji poudarek na atmosferi in avdiovizualnem kot pa na goli akciji in naraciji (zapletu); drzna metaforičnost s proti koncu vedno večjim odmikom od realistične pripovedi; temačen, a odprt, dvoumen konec. Vse to so odlike, značilne za evropski, pa tudi azijski (horror) žanr, hkrati pa to ni skladno s tem, da so posneti v angleškem jeziku.

A morda najpogumnejša odločitev je prav poigravanje s stereotipom materinstva, ki je (ne le v ameriškem filmu) idealizirano in se romantično povzdiguje na piedestal. Tako imenovani materinski nagon je nekaj (ne le na filmu) nepogrešljivega. Če mati – kot v *Vinyanu* – na slabem videoposnetku za trenutek in od zadaj »spozna« svojega sina, kdo se bo postavil na stran očetovega zdravorazumskega komentarja, da bi to lahko bil kdorkoli? Gledalec, ki je navažen na filmski stereotip matere, ki ve, da je otrok živ, čeprav vsi ostali trdijo drugače, pričakuje neke vrste *happy end*, zato je toliko bolj pogumen Du Welzov zaključek, v katerem (iracionalna) narava prevlada nad razumskimi pričakovanji. Instinkt je tisti, ki je tu zanikan (mati ne najde svojega sina, niti kakega dokaza za to, da je sploh živ) in hkrati posredno upravičen (ona je tista, ki preživi in doživi neke vrste potrditev in zlitje s tistim nerazumnim, k čemur je ves čas težila). Moč rantazme je močnejša od moči realnega in fantazija na koncu vedno premaga realnost. Jeanne dokončno rešitev iz sveta blata in trpljenja in teme v svetlobo in raj otroškega ljubkovanja in smeha plača s smrtjo svojega moža in dokončno izgubo že tako krhkega razuma, temnačna ironija pa je prisotna ravno v diskrepanci med fantazijo (svetloba, raj, fantomski otroci) in realnostjo (srce teme, džungla, izgubljenost).

13 Exclusive Interview: Fabrice Du Welz, Director of *Calvaire*. Eat My Brains!, 7. december 2005. Dostopno na <http://bit.ly/TXDnfn>.

Se nadaljuje ...





# » JAZ SEM NAPISAL KNJIGO. REVNI MILIJONAR PA JE POSTAL ZNAMKA.«

Pogovor z indijskim  
pisateljem in diplomatom  
Vikasom Swarupom

Manca G. Renko

V prvem tednu septembra je bil gost programskega sklopa *Dvanajst* v okviru EPK Vikas Swarup, indijski diplomat in pisatelj, po čigar uspešnici *Q & A* je nastal film *Revni milijonar* (Slumdog Millionaire, 2008, Danny Boyle). Film je prejel številne nagrade, med drugim je bil zmagovalec oskarjev, saj je dobil osem kipcev – tudi v najprestižnejših kategorijah za najboljši film, režijo in scenarij po predlogi. Vikas Swarup sicer pravi, da je pisatelj postal po nesreči. Njegov prvi roman, *Q & A*, je namreč nastal v Londonu, kjer je kot indijski diplomat služboval med letoma 2000 in 2003. Ko se je njegova žena s sinovoma vrnila v Indijo, je v dveh mesecih napisal uspešnico, za katero je filmske avtorske pravice prodal, še preden je izšla. Zahodu je pokazal Indijo, kot si jo želi poznati, in Indiji je dal zgodbo o tem, kako vsakomur lahko uspe, pa četudi živi na smetišču. Sam temu pravi, da je dal glas tistim, ki so sicer brezglasni, zatrjuje pa tudi, da četudi je indijski diplomat, njegovo pisanje ni nič kaj diplomatsko, saj si želi Indijo predstaviti takšno, kot jo vidi in kot je v resnici.

A če naj bi bili njegovi romani še tako nediplomatski, tega ne moremo trditi za pogovor. Odgovarja premišljeno in varno ter v svojih pripovedih uporablja ravno pravšnjo zmes modrosti, humorja in kritike, ne da bi se kdajkoli približal meji, ki je za diplomata še

sprejemljiva. Poleg knjige *Revni milijonar* (Založba KMŠ, 2009, prevedla Mirjam Drev) lahko po novem v slovenščini preberete tudi Swarupov drugi roman, *Šest osumljenцев* (Založba KMŠ, 2012, prevedel Borut Omerzel). Avtorske pravice za slednjega je že odkupil BBC, vendar pa režiser še ni znan, šušljalo se je tudi o bratih Coen.

**Trenutno je v Ljubljani in še nekaterih drugih slovenskih mestih indijska ekipa, ki snema dele bolivudskega filma *Nayak* (V. V. Vinayak, 2012) *Kakšno naključje, da ste tudi vi tu prav zdaj.***

Ja, res je. Vem, da so tu. Ne boste verjeli – nekaj je mojih dobrih prijateljev. Vesel sem, da so si za snemanje izbrali Slovenijo, lepa dežela je. In mislim, da se vam bo, če bo film v Indiji uspešen, to morda obrestovalo.

**V hrvaških medijih sem zasledila, da naj bi sprva želeli snemati tam, pa je prišlo do birokratskih zapletov ...**

Sreča za vas! Veste, kaj se je zgodilo, ko so pred nekaj leti snemali film v Švici? Začel se je množični indijski turizem v Švico! Slišim, da so danes napisli na tablah v bližini filmskih prizorišč še v enem jeziku več – v hindiju. Premožni Indijci radi potujejo – še posebej tja, kjer snemajo njihove najljubše filme.

**Ampak če prav razumem, niste ravno velik ljubitelj indijske popularne kulture?**

Ne, niti ne, čeprav moje mnenje ni povsem določeno. Nekateri



bolivudski filmi so v redu, spet drugi pa so slaboumni. In kritiziram predvsem slednje. Obstajajo namreč tudi bolivudski filmi, ki so zelo zabavni, denimo komedija *3 Idiots* (2009, Rajkumar Hirani), ki se med drugim dotika indijskega izobraževalnega sistema. Čeprav gre za lahkotno komedijo, ima film svoje sporočilo, svoj smisel. Tudi zato je verjetno postal največji indijski filmski hit sploh. In mi je všeč, čeprav v njem pojejo, plešejo in predvsem skrbijo za zabavo gledalca. Vesel bi bil, če bi bilo tovrstnega Bolivuda več. In bi takšni filmi nadomestili plehek Bolivud, v katerem ni vsebine, dogajanja, likov ...

**Podobne želje bi lahko izrazili tudi za večino holivudske produkcije ...**

Ja, to drži. Seveda. Čeprav bi si upal trditi, da imajo filmi v Indiji na ljudi močnejši vpliv kot kjerkoli drugje. V Indiji življenje sledi filmu in ne obratno. Film je beg od resničnosti in vsakdana, nadomestek za življenje ...

**Zanimivo, da ste omenili besedo nadomestek. Avstrijski literat Hugo von Hofmannsthal je na začetku 20. stoletja zapisal, da je film »nadomestek za sanje«. Tako da beg v film še zdaleč ni nov, verjetno pa je prav tako evropski kot indijski.**

Seveda, se popolnoma strinjam. In danes celotna industrija teži k temu, da bi ustvarjala nadomestke. Videl sem film *Maščevalci* (The Avengers, 2012, Joss Whedon) in je povsem brez smisla. To še nadomestek ne more biti. Je tako malo treba, da se lahko poistovetimo s superjunaki? In kakšen marketing stoji za tem! Vse te franšize – komaj film doseže uspeh, že je v produkciji drugi del in nato tretji, četrti, peti ... Nikomur ni mar za vsebino, pomemben je le zaslužek. In to je temna stran filmske industrije, da takšni filmi lahko nadomestijo sanje.

**Verjetno ste moč filmske industrije občutili tudi sami. Vaš roman Q & A skoraj ni bil deležen (negativnih) kritik, medtem ko se je po predvajanju filma na vas vsul pravi plaz.**

Res je, čeprav so bile vse te kritike pretežno namenjene filmu in ne romanu.

**Pa jih je bil film deležen zato, ker je slabši od romana ali ker je pač močnejši medij in pritegne več pozornosti?**

Kar sem napisal jaz, je bila knjiga, *Revni milijonar*, film, pa je postal znamka. Film je nedvomno močnejši medij. Kadar predavam, včasih vprašam občinstvo, kdo je prebral mojo knjigo. Od petdesetih jih je knjigo morda prebralo deset. In ko vprašam, kdo je gledal film, skoraj vsi dvignejo roke. Ampak to sem pač sprejel.

**In kateri medij je imel večji vpliv na vas? Knjiga ali film?**

Nedvomno knjiga. Prednost knjige je, da pri njej poteka dvo-smerni prenos. Bereš knjigo in si predstavljaš. Pri filmih pa je svet za nas že ustvarjen in ničesar več si nam ni treba predstavljati. Film te lahko gane, lahko ti priključ solze v oči, a ne spodbuja domišljije. Poleg tega pa nas knjige spuščajo notri, prav v značaj likov. Filmi nas nikoli ne spustijo tako blizu.

**Snemanju Revnega milijonarja niste prisostvovali. Vas je končni izdelek nato presenetil? So bili liki na platnu še vedno vaši?**

Ne, niso bili. Jaz sem pisal o Ramu Mohamedu Thomasu. Am-

pak nisem videl njegovega obličja, nisem vedel, kakšen je. In ko se je v filmu prikazal ta lik (z imenom Jamal Malik), to ni bil več moj junak. In nato je moj junak izginil: še danes, ko si ga skušam predstavljati, vidim tistega iz filma in ne svojega izvirnega junaka. To je tragedija filma. Fiksira dojemanje podobe lika. Hkrati pa, to moram priznati, mi je bilo v užitek gledati na platnu nekaj, kar sem ustvaril z besedami, pa čeprav to ni bil več povsem moj svet.

**Menite, da je režiser Danny Boyle dobro poskrbel za ekranizacijo vašega romana?**

Q & A je moja knjiga, *Revni milijonar* pa ni moj film. Nekateri ljudje film sovražijo in pravijo, da je uničil knjigo. Drugim je všeč in sploh ne čutijo potrebe po tem, da bi knjigo prebrali. Posrečena se mi zdi primerjava, da je dovoliti ekranizacijo lastne knjige kot dati v zakon svojo hčer. Spremenijo ji ime in v javnosti moraš vedno lepo govoriti o svojem zetu. Čeprav imam nekaj zadržkov, moram priznati, da so v filmu izjemni otroški igralci, da ima film dobro glasbo ter da Mumbaj s kamero še nikoli ni bil tako lepo ujet. Film mi je všeč. Kot mi je pred začetkom snemanja obljubil scenarist Simon Beaufoy – film sledi duši knjige.

**Ampak očitno vas kar nekaj stvari veže na Dannyja Boyla. Scenarij za naslednji film po vaši predlogi, Šest osumljencev, naj bi napisal John Hodge, ki pogosto sodeluje z Boylem, med drugim tudi pri kultnem Trainspottingu (1996). Vam je Boyle blizu?**

Ja, očitno je med nama kar nekaj povezav. Gledal sem vse njegove filme. Nekaj sem jih videl, še preden se je odločil za režijo *Revnega milijonarja*.

**In kateri film je najboljši?**

Haha. *Revni milijonar*. Nedvomno, nedvomno.

**Glede na to, da ste diplomat, bi od vas pričakovali vsaj en politični triler. Ga imate v načrtu?**

Svoje romane imenujem socialni trilerji. Saj bi se lahko odločil za političnega in morda se nekega dne bom, ampak mene bolj zanima družba. Zanimajo me ljudje, pri političnem trilerju pa bi se moral osredotočiti še na orožje, avtomobile, pripomočke ... Moti me, da bi si moral izmisliti toliko stvari, ki obkrožajo like.

**Ni nujno. Ste gledali Pisatelja v senci (The Ghost Writer, 2010) Romana Polanskega?**

Oh, kakšen fantastičen film! Zelo mi je bil všeč. Redki so filmi, v katerih režiserju tako dobro uspe ujeti ozračje in stisko. Kot sem omenil prej – nisem ljubitelj tega žanra, a ta film je eden od mojih najljubših.

**In kateri so drugi filmi, ki jih štejete med svoje najljubše?**

*Lepota po ameriško* (American Beauty, 1999, Sam Mendes) in sploh *Trumanov šov* (The Truman Show, 1998, Peter Weir). Slednji je tudi navdihnil moj roman, po katerem je nastal *Revni milijonar*. Ideja, ustvariti lik, ki živi v televizijski oddaji pa tega ne ve, se mi zdi sijajna.



Matic Majcen

# Amitabh Bachchan



V INDIJI IMA STATUS BOŽANSTVA. V BBC-JEVI ANKETI JE BIL IZGLASOVAN ZA ZVEZDNIKA STOLETJA, PRED CHAPLINOM, MONROEJEVO IN DE NIROM. IGRAL JE V 190 FILMIH. BIL JE EDEN NOSILCEV OLIMPIJSKEGA OGNJA V LONDONU. NJEGOVA LUTKA STOJI V LONDONSKEM MADAME TUSSAUDS. PA VNDAR – FILMSKA IKONA, KI JE ŽE 40 LET PRVO IME BOLIVUDA, JE VEČINI ZAHODNEGA SVETA ŠE VEDNO NEZNANKA. AMITABH BACHCHAN JE 11. OKTOBRA 2012 DOPOLNIL 70 LET.

Susmita Dasgupta v svoji knjigi *Amitabh: The Making of a Superstar* zapiše, da lahko v zgodovini komercialnega indijskega filma naštejemo tri ključne dogodke: vpeljavo zvoka, uvedbo barv in vzpon Amitabha Bachchana. Bolivud je bil že pred njim barvit in spektakularen, a ni imel nikogar, ki bi masovno težnjo po družbenih spremembah in zvezdniško karizmo utelesil v eni osebi, lastnost, ki jo je imel prav on. Imel je poseben dar: ne glede na to, koga so ob njem postavili v kader, je Amitabh vedno deloval superiorno. Zdelo se je, da se mu pod reflektorji vse klanja in mu brez boja odstopa središnji prostor. Njegova kariera in osebno življenje sta bila posejana z vzponi in s padci, a danes je njegov status bolivudskega vladarja neizpodbiten.

### Jezni mladenič

V času Bachchanove mladosti je bilo tak vzpon med zvezde nemogoče pričakovati. Amitabh (rojen leta 1942 v Allahabadu) je bil povprečen študent, ki je lahko le upal, da bo vsaj približno dosegel dosežke svojega očeta, uglednega akademika Harivansha Rai Bachchana, prvega moža, ki je v hindujsčino prevedel Shakespearja. Prevod *Hamleta* je posvetil prav Amitabhu, starejšemu izmed dveh sinov. »Imel sem občutek, da nisem bil na ravni našega priimka. Že preden sem postal igralec, je bilo to zelo ugledno ime.« Amitabh je do svoje prve vloge v filmu *Saat Hindustani* (rež. Khwaja Ahmad Abbas) prišel leta 1969. Bil je malo verjeten kandidat za uspešnega igralca, kaj šele za zvezdnika: za filme glasbe in plesa je bil presuh, preveč sramežljiv. Tudi trajalo je – natanko 13 filmov – da je posnel prvi *blockbuster* kot igralec v glavni vlogi. Nekaj nepričakovane se je okrog tega visokega mladeniča s prijazno, flegmatično obrazno mimiko začelo dogajati, ko je v dveh filmih zaigral ob takratnem prvem zvezdniku Bolivuda, Rajeshu Khanni. Če je v junju prvi skupni pojavitvi v *Anandu* (1970, Hrishikesh Mukherjee) še igral stransko vlogo, je Bachchan tri leta kasneje v *Namak Haram* (1973, Hrishikesh Mukherjee) takratnega

zvezdnika že zasenčil. Igralski prestol je v Indiji začel dobivati novega vladarja.

Pravo afirmacijo njegove osebnosti na platnu in izven njega je predstavljal film *Zanjeer* (1973, Prakash Mehra), v katerem je vzpostavil svoj ikonični lik »uporniškega mladeniča«, nasilnega, zoprnega, ciničnega pretepača, ki se je na ulicah bojeval s krivicami državnega aparata. Amitabhu je uspelo množice na svojo stran pridobiti v času, ko so le-te bile še pod vplivom razočaranja nad Nehrujevim socialističnim projektom, Bachchan pa je bil po drugi strani pravi podaljšek vzhajajoče politike Indire Gandhi v času nacionalne samozvesti, rasti in entuziazma, samooskrbe s hrano, ustanovitve Bangladeša in testiranja prve indijske jedrske bombe. Bachchan in njegov lik jeznega mladeniča sta postala način življenja – majice, frizure in obleke iz njegovih filmov so postale obvezna moda indijskih ulic. Do leta 1977 je postal bolivudski superzvezdnik, od katerega se je pričakovalo, da bo isti razjarjeni lik z imenom Vijay igral v vsakem naslednjem filmu. V tem času je posnel po vsaj 5 filmov na leto in vsak je postal uspešnica.

### Na temni strani

Za vsem bliščem so se že takrat začele težave. Vrsta časopisov se je zapletla v spor z igralcem zaradi objavljanja govoric o njegovi družini, stvari pa so šle tako daleč, da sta obe strani druga drugi razglasili bojkot, ki je s prekinitvami trajal med letoma 1975 in 1989. Preizkušnja njegovega življenja pa se je vendarle odvila leta 1982, ko je na snemanju filma *Coolie* (1983, Manmohan Desai in Prayag Raj) doživel neobičajno, a skoraj usodno nesrečo. Po snemanju rutinskega pretepaškega prizora je dobil notranje krvavitve, zaradi katerih se je več mesecev zdravil v bolnici. Najbolj kritičnega dne, 2. avgusta 1982, so bili zdravniki že tik pred tem, da ga razglasijo za mrtvega, a se je z molitvami celega naroda čudežno izvele. Od tedaj na ta dan praznuje svoje drugo rojstvo. Iz

bolnice je prišel povsem spremenjen in šibak, za povrh pa je med okrevanjem zbolel še za avtoimunsko boleznijo *myasthenia gravis*, zaradi katere ima od tedaj delno okvarjen živčni sistem.

Sledilo je še bolj turbulentno obdobje. Po okrevanju je leta 1984, kmalu po umoru Indire Gandhi, vstopil v politiko, da bi pomagal njenemu sinu, bližnjemu prijatelju ter novemu premierju Rajivu Ghandiju, ki je kasneje prav tako padel pod streli. Amitabh je postal član parlamenta, a njegov izlet v politiko je bil kratek. Leta 1987 je odstopil po podkupninskem škandalu s švedskim orožarskim podjetjem Bofors (da, tudi Indijci so imeli svojo Patrio!), kljub temu da se je kasneje na sodišču izkazalo, da je bil Bachchan v aferi čistih rok. Bile so tožbe – najodmevnejšo je imel s švedskim dnevnikom *Dagens Nyheter*, ki je objavil lažno informacijo o njegovi krivdi. Zaklel se je, da je to bil njegov zadnji stik s politiko, ki je dodobra spodkopala težko prigarano javno podobo – iz borca, za katerega je molila cela država, je postal človek, ki ga je marsikdo preziral, ker naj bi prejemal podkupnine.

Vrnil se je v film, kljub temu da je bil Bolivud 80. let nekaj povsem drugega kot tisti v času Amitovega vzpona. Po valu realistične kostumografije in scenografije v 70. letih, kjer se je Bachchan s svojimi preprostimi liki z ulice počutil kot riba v vodi, je v industriji nastopil trend eskapadske akcije, emocije in drame. Spremembe so se odvijale vzporedno z družbenimi transformacijami: z vzponom globalnega neoliberalizma in s posledičnim zmanjševanjem vloge države. Vijay je postal kot iz drugega časa, upiranje državi, njegov *raison d'être* na velikem platnu, pa nesmiselno. Ob koncu 80. in v začetku 90. let je Bachchan posnel nekaj takih flopov, da se je od njih distancirala celo njegova lastna družina.

Uspeh je zato s srečnejšo roko iskal drugje. Bachchan je bil prvi, ki je v začetku 80. let začel s trendom bolivudske koncertne turnee, s katero je požel izjemen uspeh. Že v prvem poskusu leta 1983 je gostoval v ZDA in je kot prvi Azijec napolnil Madison Square Garden, kjer je več tisoč ljudi moralo koncert poslušati od zunaj. Njegovi koncerti so bili v organizacijskem obsegu povsem na ravni Madonne in Michaela Jacksona. Njegova glasbena pot je šla samo navzgor –





Bachchan v filmu Sholay

leta 1991 ga je na mini turneji v Južni Afriki na letališču pričakala takšna masa ljudi, da se je nekajminutna vožnja do hotela sprevergla v 2-urno prebijanje mimo evforičnih oboževalcev, naslednji dan pa je v Durbanu razprodal koncert s 60.000 obiskovalci. In ko se je bogastvo nabiralo, ga je bilo potrebno nekam investirati. Bachchan je po igraltvu, politiki in glasbi postal še poslovnež. Leta 1995 je ustanovil medijsko podjetje ABCL (Amitabh Bachchan Corporation Limited), ki se je na izjemno ambiciozen način lotilo vrste dejavnosti: filmske in glasbene produkcije, organizacije dogodkov, menedžmenta, iskanja talentov. Leta 1997 je podjetje organiziralo tekmovanje za miss sveta, ki so ga zaznamovali finančni škandali in protesti feminističnih skupin. Podjetje je leta 2000 bankrotiralo, novoustanovljeno podjetje A B Corp pa je nadaljevalo manj megalomansko, zgolj kot filmsko-produkcijska hiša.

### Spet ikona

Za mnoge to njegovo turbulentno udejstvovanje na drugih področjih ni bilo presenetljivo. Nad njegovim likom iz 70. let je kljub uporništvu vedno bdela senca konservativizma. Res se je upiral državi, a družbenega reda ni sprevračal kot anarhist, temveč kot kritik z željo po novi, boljši ureditvi in novih vrednotah. Poslovni svet in predvsem politika sta bila poskusa udejanjenja tistega, kar je

njegov lik izbojeval na ulicah s pestmi in z nekaj kovanci v žepu.

Po prelomu stoletja in bankrotu podjetja ABCL so se banke in ostali upniki prilepili na njegovo osebno premoženje, zato se je bil prisiljen vrniti v film, da bi poplačal dolgove. Tu so bili kompromisi – prvič se je podal na televizijo, kjer je kljub nestrinjanju postal voditelj indijske verzije oddaje *Lepo je biti milijonar*, kar se je zdelo kot močan kompromis za velikega filmskega zvezdnika in dokončen padec njegove igralske veličine. Stvari pa so se obrnile drugače. Oddaja je postala ena najuspešnejših v zgodovini indijske televizije, zato je tudi sam kasneje svojo odločitev moral označiti za »najboljšo slabo odločitev v svoji karieri«.

Tudi na filmu je bilo zanj potrebno najti novo mesto. V 90. letih so producenti in



Bachchan v filmu Rann

režiserji kljub kritikam poskušali unovčiti njegov pretekli sloves v vrsti filmov, v katerih je utrujeni Amitabh le ponavljal prežvečeno in že videno. Po letu 2000 pa je nova generacija mladih režiserjev poskušala redefinirati njegovo podobo, kjer so tvegali tudi s kritičnim odnosom do njegove zapuščine, ga pogosto prikazovali kot negativca in ga postavljali v stranske vloge. Po težkem ponovnem vstajenju se je izkazalo, da je to delovalo, plejadi starih oboževalcev pa je priskrbel povsem novo generacijo. Še danes si vsakdo želi snemati z njim, z odkritim odnosom o težkih preizkušnjah v zasebnem in poslovnem življenju pa si je na svojo stran spet pridobil tudi medije. V novem stoletju se je Amitabh Bachchan dokončno uvrstil med nesmrtnne ikone indijske filmske industrije.

Kljub na videz pohlepni želji po večjem in večjem je Bachchan v razmišljanju trezen človek, iz katerega žarijo tradicionalne vrednote. Skozi kariero se je kljub deliriju uspeha ocenjeval kot zgolj povprečni igralec: »Mislim, da sem povprečen igralec, ki postane boljši, kadar ima ob sebi dobrega režiserja.« Ena njegovih večnih želja je, da bi se globlje, kot mu je bilo dano, soočil s študijem likov in igre, a je v Holivudu to le redko izvedljivo. V aktu zlitja resničnih in fiktivnih osebnih lastnosti ima tam igralec bistveno večji avtorski prispevek v filmu kot v zahodnem svetu.

Amitabh Bachchan je bil vedno zadržan do sprejemanja vlog v Holivudu. Ves čas so mu ponujali zgolj rasno definirane vloge, za katere je čutil, da so le karikatura njegovega lastnega naroda. Naslednje leto bo zato velik del zahodnega sveta njegovo stransko vlogo v Luhrmannovem *Velikem Gatsbyju* (The Great Gatsby, 2013) zabeležil kot nastop anonimneža, kot nekoga, ki se s 70 leti kot novinec prebija na ameriško filmsko sceno, čeprav ima v resnici v nekem drugem svetu, v neki drugi kulturi in v nekem drugem pojmovanju kakovosti že desetletja status božanstva. Amitabh Bachchan bo s tem prvič prestopil med dvema največjima filmskima industrijama na svetu, ki se globalizaciji navkljub še vedno raje ovohavata le od daleč.





# Nora dekliščina

Tina Poglajen

V zadnjih letih se je med holivudskimi produkcijami pojavil trend *R-rated* komedij s podobno tematiko: zapleti v nekaj dneh ali eni noči pred poroko ter časovna stiska pri njih reševanju. Nosilci dogajanja po pravilu niso (le) ženini ali neveste, temveč predvsem njihovi svatje – družice, priče, prijatelji in podobni. Pri tem sta bili v moški različici najbolj odmevni obe *Prekrokani noči* (The Hangover, 2009, Todd Phillips), v ženski pa kritiško in blagajniško uspešna *Dekliščina* (Bridesmaids, 2011, Paul Feig).

Primerjavam z obema (predvsem z *Dekliščino* zaradi neizogibne spolne oznake) se ne more izogniti niti *Nora dekliščina* (Bachelorette, 2012). Ne popolnoma upravičeno, scenarij zanjo je namreč nastal že pred nekaj leti po istoimenski broadwayski igri scenaristke in režiserke filma Leslye Headland. Filmska različica pri tem ogromno pridobi z igralsko zasedbo, predvsem s Kirsten Dunst, ki iz svojega lika naredi najbolj boleče človeško zlobnico v zadnjem času, in z Isla Fisher, izvedenko za telesno komiko. Črna komedija pa se od omenjenih tematsko podobnih predhodnikov in predhodnic v nečem vendarle bistveno razlikuje.

Če je bila *Dekliščina* v svojem temelju humanističen, *feel-good* film z glorificiranjem prijateljstva med ženskami in s predpostavko o temeljnem človeško dobrem vseh vpletenih, je *Nora dekliščina* njeno popolno nasprotje. Tu se skriva tudi razlog, da si jo bo marsikdo težko ogledal brez nelagodja: liki v njej so namreč skoraj brez izjeme na lestvici moralne neoporečnosti precej nižje od povprečnega filmskega protagonista (razlika pa se še poveča, če govorimo izključno o lestvici moralne neoporečnosti protagonistk).

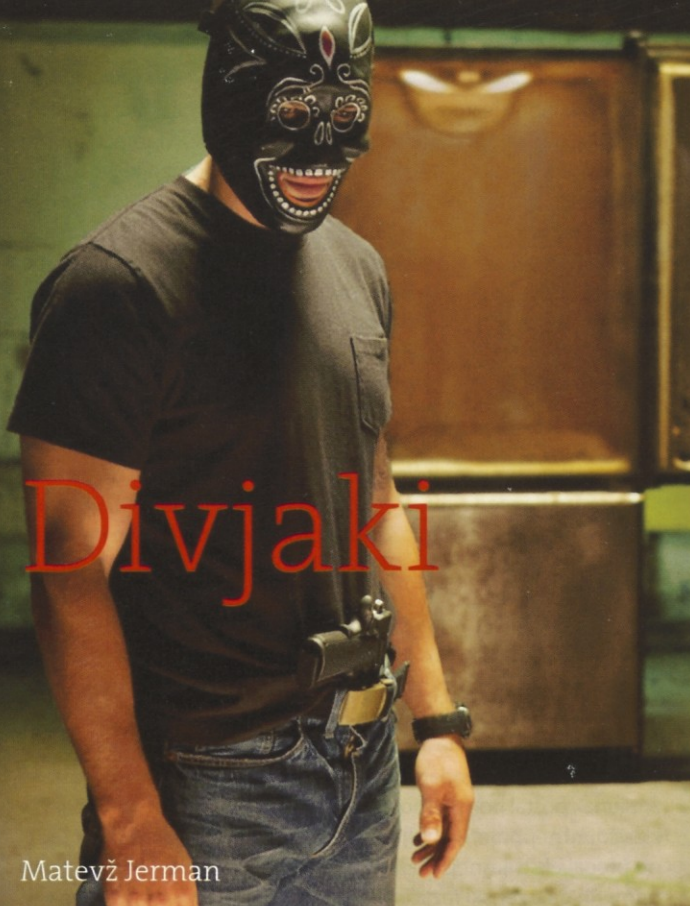
Njihovo »slabo« je komaj še na robu človeškega, saj vse tri protagonistke poosebljajo vse stereotipne ženske, za nameček pa še nekaj spolno nevtralnih slabosti in značajskih pomanjkljivosti, ki si jih lahko zamislimo. Regan (Kirsten Dunst), Gena (Lizzy Caplan) in Katie (Isla Fisher) so prijateljice, kakršnih bi se bal vsak sovražnik, saj so zahrbtne, zavirljive, sebične, egoistične, brezobzirne; tuji jim niso niti droge vseh vrst, samomorilnost oz. samopoškodovanje, motnje hranjenja, objektivizacija samih sebe in nezdrav odnos do spolnosti, obseden perfekcionizem, zagrenjen sarkazem in površnost. Da jih ni moč uvrstiti med popolne negativce(ke), preprečuje le to, da se v filmski strukturi znajdejo na mestu, običajno rezerviranem za junake(inje), pri čemer ne manjka niti »poklanost na pot« (le da je »pot« v *Nori dekliščini* reševanje poročne obleke, ki se je strgala med zahrbtnim posmehovanjem nevesti, umazala zaradi krvavitve iz nosu po snifanju kokaina ter uporabe namesto toaletnega papirja ipd.).

Antiheroizem (če ga definiramo kot vprašljivost moralnih načel ob ohranitvi položaja protagonista) opisanih ženskih likov je tako ekstremen, da je na mestu vprašanje, ali sploh še spadajo med antijunakinje ali že v polje zamenjanih moralnih polov zlobnih protagonistov (glede na to, da so njihovi antagonisti od njih pravzaprav bolj moralni). Pa vendar: medtem ko je v postmodernem klasičen antijunak postal norma, mora sodoben antijunak (ki je v primerjavi s klasičnimi neprimerno bolj kul), da bi bil za takega označen, poseči po precej ekstremnejših značajskih lastnostih in dejanjih. V obeh primerih ga v ženski različici najdemo mnogo redkeje, ko pa ga, je zanj značilno (kot pri antijunakinjah v blaxploitationu *Coffy* [1973, Jack Hill], *Angel maščevanja* [Ms. 45, 1981, Abel Ferrara] in drugih *rape-avenger* filmih, ali sodobnejših Lisbeth Salander, Beatrix Kiddo ipd.), da je njegov antiheroizem le preslikava moškega: izvira iz negativnih moško kodiranih značajskih lastnosti in načinov delovanja (agresivnost, čustvena hladnost, avtoritativnost, tekmovalnost, ekstremno ciljno orientirano delovanje brez obzira na sredstva). Vendar imajo, za razliko od moških vrstnikov, za svoje nekonvencionalno vedenje in kršenje družbenih pravil pogosto zagotovljen razlog, ki njihova dejanja moralno upravičuje (pogosto gre za nad njimi izvršeno spolno nasilje). Pri tem *Nora dekliščina* naredi korak proti zapolnitvi vrzeli<sup>1</sup> praktično neobstoječih antijunakinj z žensko kodiranimi značajskimi lastnostmi (šibkost, odvisnost, pasivnost, odsotnost samokontrole, neodločnost, nečimrnost in čustvena ekscesnost), kakršne večinoma najdemo kvečjemu v manjših likih ali antagonističnih položajih.

V tem pogledu sicer uspešna *Nora dekliščina* nekoliko zgreši le v zadnji tretjini filma. Ta po eni strani možnosti za simpatiziranje in/ali sočustvovanje s svojimi liki okrepi (nekaj ga neizogibno pridobijo že zaradi položaja protagonistk), saj jim z bolj konvencionalnim razpletom priskrbi delno razlago za nesprejemljivo ravnanje in možnost za odrešitev. Po drugi strani pa bi ji ravno zaradi tega lahko očitali pomanjkanje poguma ter izneverjenje absolutnemu antijunaštvu v ženski obliki.

1 V zadnjem letu ali dveh sta si to, skoraj pionirsko nalogo stvaritve antijunakinj brez opravičevanja in z negativnim spektrom prevladujoče žensko kodiranih lastnosti pred *Noro dekliščino* bolj ali manj uspešno zadala že dva filma: *Huda učiteljica* (Bad Teacher, 2011, Jake Kasdan) in *Young Adult* (2011, Jason Reitman).





Matevž Jerman



# Divjaki

»Glede na ekonomsko situacijo sta lahko srečna, da sploh imata produkt, ki ga ljudje še zmeraj hočejo kupiti. A zdaj ga hoče tudi Wal-Mart in z Wal-Martom se ne zadržavaš,« nastalo situacijo slikovito oriše John Travolta, vsestransko podkupljeni agent Cie, ko mu Chon (Taylor Kitsch) in Ben (Aaron Johnson) predložita svojo dilemo. Produkt, o katerem je govora, je namreč prvovrstna marihuana s 33% stopnjo THC, ki jo gojita sama sredi kalifornijskega Laguna Beacha. Usluge njune neodvisne, lokalne, a izjemno donosne razpečevalske mreže, pa si sedaj želi zakupiti tudi eden izmed zloglasnih mehiških kartelov. In ker so vzporednice med velikimi korporacijami ter mamilarskimi karteli, ki se z okrutnimi metodami borijo za oblast na državni ravni, že na dlani, se Chon in Ben v strahu pred tem, da bi ju sodelovanje neizogibno pogoltnilo v svoje kolesje, sklenitvi posla trudita na vsak način izogniti. A še preden bi lahko spakirala kovčke ter čez noč izginila iz države, ju na Skypu preseneti video, v katerem prepoznata ugrabljeno Ophelio oziroma O (Blake Lively), dekle, s katero dvojica tvori konsenzualni romantični *ménage à trois*. O je sedaj pač talka in pogajalski as v rokavu nasprotne strani, na njiju pa je, da jo rešita.

Tako nekako zveni zaplet *Divjakov* (Savages, 2012), filmske adaptacije istoimenskega romana Dona Winslowa, s katerimi se Oliver Stone, dolgoletni kronist ameriške sodobne zgodovine in njene notranje in zunanje politike, ponovno vrača k lahkotnejšim žanrskim in formalnim prijemom. Čeprav so *Divjaki* v prvi vrsti zgolj in predvsem akcijski film, so do neke mere še zmeraj dediči poprejšnjih Stonovih tem. Film se že na površju vseskozi trudi delovati kot reprezentacija aktualnih dinamik, ki so jim ZDA danes

priča na gospodarskem ter kulturnopolitičnem področju. Tako Chon in Ben zlahka predstavljata shizofreno držo ameriške družbe: prvi je afganistanski veteran, hladnokrvn, travmatiziran pragmatik, ki verjame v operativno moč nasilja in najprej strelja, šele nato sprašuje, drugi pa je razsvetljeni botanik, bonovski *newager*, ki z zaslužkom od prodaje drog financira humanitarne akcije v tretjem svetu in ne verjame v nasilje. Njun posel cveti, ker drug drugega dopolnjujeta kakor jin in jang, a ravnotežje se začne rušiti, ko se v posel vpletejo nove silnice. Tedaj se njuna pozicija izkaže za izjemno naivno, Benove tendence po prostem trgovanju brez postranskih žrtev pa za popolnoma utopične. Resnični svet, ki leži onkraj rajskega Laguna Beacha, se pač ne uklanja izkrivljenim predstavam njegovih privilegiranih prebivalcev in predvsem čaka, da ga ti ponovno odkrijejo na pogorišču ameriške globalne nadvlade. V nasprotju z njimi se pripadniki mehiških narkokartelov zazdijo celo neprimerno bolj prizemljeni in racionalni, če odštejemo največje sadiste med liki (Benicio Del Toro si da duška kot okrutni Lado). Kar pravzaprav ni nič čudnega, če namreč parafraziramo naslov, v filmu najdemo še eno izmed alegorij za kapitalistična razmerja: da bi lahko eni živeli kot divjaki v smislu primitivnega stanja, v katerem imajo prednost predvsem hedonistični vzgibi, morajo drugi živeti kot divjaki v smislu okrutnega ravnanja in »barbarskega početja«. Film se ta razmerja trudi popolnoma izenačiti ter protagoniste sooči s preprostim dejstvom, da če želijo uživati t. i. divjaško ugodje, bodo morali privzeti tudi divjaško etiko in metode.

O tem, da je odnos med Chonom in Benom več kot le prijateljske narave, priča vsestranska ljubezenska zveza z O, razvajeno hčerko *kalifornikacije*, ki z njima lovi občutek svobode, pripadnosti in ultimativne zadetosti. Ta na trenutke funkcionira skorajda kot fasada ali nadomestek za (potlačeno) homoerotično razmerje. To opazko sicer sugerira že vodja kartela (fatalistično-materinska Salma Hayek) »Drug drugega se imata raje, kot imata tebe. Kako bi si te sicer lahko delila,« s čimer se film pozabava tudi na račun številnih tandemov, ki smo jim bili od nekdaj priča znotraj akcijskega žanra, hkrati pa neposredno izpostavi eno izmed še zmeraj perečih problematik znotraj mainstream filmske industrije.

*Divjaki* so atraktiven akcioner, začinjen s številnimi twisti in z avtorskim pečatom, ki pa nekatere globlje in bolj problematične teme predvsem ošvrkne, njegova navidezna stilistična in vsebinska (pre)drznost pa je že rahlo izpeta. Skratka, Stone nadaljuje svoje beleženje (vseameriške) zgodovine, hkrati pa se po *Wall Street: Denar nikoli ne spi* (Wall Street: Money Never Sleeps, 2010) še odločneje premika globlje v komercialne vode.



# Vse tiste lepe stvari

Petra Gajžler

*Vse tiste lepe stvari* (Till det som är vackert, 2009) je prvi celovečerec mlade švedske režiserke Lise Langseth, ki je navdih poiskala kar v lastni gledališki drami, v kateri je glavno vlogo odigrala Noomi Rapace. Glavno vlogo v filmu pa je zaupala 22-letni talentirani švedski igralki Alicii Vikander, ki je bila za vlogo Katarine izbrana izmed deset najbolj nadobudnih mladih igralcev na lanskem berlinskem festivalu. V filmu prepričljivo odigra vso paletu čustvenih stanj, od jeze, zaljubljenosti do popolne izpraznjenosti, ki izhaja iz njene eksistencialne stiske. Katarina namreč prihaja s socialnega obrobja in iz disfunkcionalne družine z depresivno mamo, občasno k samomorilnosti nagnjeno alkoholičarko. Živi pri fantu, čigar glavna zabava je gledanje resničnostnih oddaj in igranje videoigric. Katarina, ki se na vse pretege trudi, da ne bi zašla na mamina pota, hkrati pa čuti odpor do popkulture, ki jo troši njen fant, ne utaplja krute realnosti v opojnih substancah in resničnostnih oddajah, ampak ji obliko eskapizma nepredvidljivo predstavlja klasična glasba, v kateri vidi tudi rešilno bilko, da se povzdigne z dna socialne lestvice. Zaposli se kot receptorka v koncertni hiši, kjer se zaplete v afero z dirigentom Adamom (Samuel Fröler), ki vidi v Katarini orodje za potrditev lastne socialne, ekonomske in kulturne superiornosti, hkrati pa jo seznani z lepoto klasičnih kulturnih del. Po egotripu jo zavrže kot osebo in odpusti iz službe. Katarina ga v navalu jeze potisne skozi okno, kar deluje kot samomor. Vzamejo jo nazaj v službo, vendar tokrat kot vodjo programa klasičnih koncertov za mlade.

Film v prvi vrsti kritično izpostavlja Bourdieujeve determinirajoče povezave družbenega sloja s količino kulturnega in simbolnega

kapitala. V začetnih scenah v filmu spoznamo Katarinino socialno okolje – njenega fanta in mamo, ki Katarinino zanimanje za klasično glasbo in njeno željo po uspehu na tem področju smatrata kot nekoliko čudno, vzvišeno, predvsem pa njenemu socialnemu statusu neprimerno. Vendar pa Katarina kljub temu ali pa ravno zaradi tega kot znak upornišтва skrene iz začrtanih posledic socializacije. V klasični glasbi vidi odrešenje pred obstoječim stanjem, hkrati pa ji predstavlja ultimativno lepoto, ki v njej vzbudi čustva hrepenenja po boljšem življenju. Režiserka je ta čustva skrbno ujela v objektiv z bližnjimi plani in jih intenzivirala s klasično glasbo, ki se v filmu večkrat pojavi v premišljeni kombinaciji s podobo.

Katarina želi narediti preskok na »drugo stran«, kot pravi sama, s čimer misli svet višjega sloja, ki ga povezuje s klasično glasbo. Vendar pa je preskok za Katarino zelo težek, saj ji manjka tako socialnega kot kulturnega kapitala. Družbeni sistem je v sodobni kapitalistični družbi namreč naravnano tako, da se reproducirajo obstoječi družbeni odnosi in razmerja moči, kar velikokrat oteži prehode med sloji. Razlike so določene s stopnjo kulturnega kapitala, ki ga posameznik poseduje, ta pa je odvisna od socialnega statusa in s tem povezane kulturne socializacije. To dejstvo se še posebno izrazi, ko pride Katarina v stik z Adamom, ki je njeno diametralno nasprotje. Postavi se v vlogo pokroviteljskega mentorja in izraža svojo superiornost, ki se odraža tudi v odnosu do ženske kot zgolj seksualnega objekta. Na tej točki se odpira možnost branja filma skozi kritično feministično perspektivo. Adam ni samo poosebitev moške nadvlade v javnih institucijah, tudi z ženskami v zasebnem življenju ne ravna drugače kot s člani orkestra. Izkoristi jih za krepitev lastnih grandioznih predstav. Poleg tega Adam kot predstavnik višjega sloja konzervativno in stereotipno s specifičnimi kulturnimi artefakti, kot je hip-hop glasba, opominja Katarino, kje je njeno mesto. Film na tej točki zavzame tudi kritično pozicijo do elitističnega predalčkanja kulture na visoko in nizko.

Režiserka se je za konec odločila, da bo kaznovala negativen lik s smrtjo, glavno junakinjo pa pustila nekažnovano – nasprotno, celo nagrajeno. Katarina z umorom Adama simbolno odstrani oviro, ki ji je stala na poti do njenega uspeha kot predstavnice nižjega družbenega sloja in ženske. Doživela je identitetno metamorfozo in postala to, kar si je želela, vendar pa je način, kako je prišla do tega, moralno na trhljih tleh, saj je lagala in v navalu strasti celo morila. Film *Vse tiste lepe stvari* je zgodba o uspehu mlade ženske, ki si je uresničila sanje, kar v teh časih navdaja ljudi z upanjem, vendar pa v končni fazi postavlja tudi vprašanje, kakšna je cena za uspeh.



# Ime mi je Li

Ana Jurc

iz Pulja sicer prišel že pred tridesetimi leti, a se zato v Chioggi ne počuti nič manj osamljen, tuj ali »drugačen« kot Shun Li. Potem ko odkrijeta, da jima je skupna ljubezen do poezije – Bepija, ki nenehno kuje nekakšne preproste rime, prijatelji (rahlo zafrkljivo) kličejo Pesnik – se med starim Hrvatom in Kitajko, ki bi lahko bila njegova hčerka, splete plašno, neškodljivo prijateljstvo, ki se večinoma vrti okrog pogovorov o izgubljeni domovini (*»Mao Cening? Tudi mi smo bili komunisti, veš«*) in tihe solidarnosti.

A že taka majhna sprememba *statusa quo* je dovolj za vznik vaše paranoje: Bepijevi prijatelji si kar naenkrat v brado godejo nekaj o »kitajski mafiji«, ki se skuša s porokami infiltrirati med domačine in jim pobrati vse premoženje (bliskovitost, s katero svojemu dolgoletnemu pajdašu ksenofobno obrnejo hrbet, je ena od scenaristično najšibkejših plati filma), Shun Li pa se prav tako znajde pred ultimatom: takoj mora prekiniti vse stike s Pesnikom, če noče, da se števec njenega »odplačevanja dolga« za lastno vizo ne vrne nazaj na ničlo, sinov prihod pa odmakne še dalj v prihodnost.

*Ime mi je Li* (Io sono Li, 2011, Andrea Segre) italijanskega filmskega samouka in dokumentarista iz zgodbe o nenavadnem prijateljstvu tiho in nepatetično prerašča v usodnost neuresničljive ljubezni, ki ji na poti stojijo generacijski, rasni in kulturni predsodki tiste v končni fazi vedno merodajne instance – obsojajoče vaše sredine. Segre ob tem ostaja zvest svoji stalni temi, migracijam in sistemu, ki priseljence na Zahod potiska v položaj marginaliziranih ilegalcev, obenem pa jo prepleta s sporočilom o univerzalni človeški potrebi po sprejetosti in ljubezni.

Li (Zhao Tao) iz naslova je tiha, zasanjana kitajska priseljenka v tridesetih, ki v Italiji že leta životari v novodobnem suženjstvu: da bi odplačala bojda astronomske stroške, ki jih je imel delodajalec z njeno vizo, s potjo v Evropo in z nastanitvijo, cele dneve gara v tekstilni tovarni na obrobju Rima, v upanju, da bo nekoč zaslužila dovolj, da bo šef prihod omogočil še njenemu osemletnemu sinu. Ko jo nekega dne brez pojasnila izza tekočega traku pošljejo delat v kavarno v Chioggio, malo mestece v beneškem zalivu, se Shun Li že v drugo znajde v popolnoma tujem okolju.

Plašna Kitajka, ki se utaplja v poplavi zanj po pol kodiranih, skrivnostnih naročil, kot je »kava s šljivo«, je v očeh stalne klijentele bara – brezdelnih godrnjačev, manjših lokalnih nasilnežev in predvsem ribičev, ki v kavarni preživijo več časa kot v lastni dnevni sobi – eksotično bitje, ki ga je še najbolje ohraniti na varni razdalji. Masko nezlomljive dobre volje, za katero Shun Li skriva svojo žalost, zares opazi le eden od teh članov stalnega gostilniškega inventarja, Bepi (Rade Šerbedžija), stari ribiški maček, ki je

Segre se je preveč tendenciznemu pridiganju o integraciji priseljencev izognil z osredotočanjem na osrednja junaka. Velik del bremena tako odpade na ramena Radeta Šerbedžije, ki mu tokrat k sreči ni treba tolči trde angleščine ruskega terorista, ki jo od njega (pre)pogosto zahteva Holivud. Za nekoga, ki ga tuje produkcije še najraje vidijo v predalčku bondovskih zlikovcev in mu tovrstne vloge pomenijo vsakdanji kruh, se je 66-letnik vlogi krhkega, osamljenega in ranljivega starca prepustil z zavidljivo mero poguma. Z Zhao Tao, ki je za svojo interpretacijo tihega dostojanstva in melanholije v liku Shun Li dobila tudi »italijanski oskar«, nagrado Davida di Donatella, sta pred kamero uspešata stskati ganljiv odnos, ki se obenem upira enoznačni opredelitvi in briše generacijski prepad. Dejstvo, da nobeden od njiju v resnici ne zna italijansko, jima le še dodaja pridih negotovosti in nelagodja v življenju, ki si ga sama nista izbrala.

*Ime mi je Li* je »mehka« propaganda multikulturalizma, ki jo pred pretirano patetiko rešujeta predvsem Segrejeva prizanesljiva dobrohotnost do hib malega človeka, in pa mojstrska fotografija, ki z nešteti odtenki sivine Chioggio spreminja v nekakšen prosojen, na pol pravličen potopljeni kraj, ki ima v sebi vsaj toliko azijskega kot evropskega in ki nam k sreči prizanese s »turističnimi« prizori, kakršnih smo navajeni od sosednjih Benetk. Režiser se, kot tudi sam priznava, s stalnim sopostavljanjem elementov ognja in vode močno naslanja na izročilo (za »zahodnjaško« tržišče posnetega dela) azijske kinematografije ter tako vizualno stopa v dialog s klasikama Chena Kaigeja (*Zbogom, moja konkubina* [Ba wang bie ji, 1993]) in Kim Ki-Duka (*Pomlad, poletje, jesen, zima ... in pomlad* [Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom, 2003]).



# Učitelj

Špela Barlič

*Učitelj* (Monsieur Lazhar, 2011, Philippe Falardeau), letošnji veliki zmagovalec kanadskih filmskih nagrad in nominiranec za tujejezičnega oskarja, prihaja v naše loge v pravem trenutku. V času, ko se šolstvu grozi iz javnega dobrega prekvasiti v biznis in ko učitelji vse bolj izgubljajo profesionalno avtonomijo, deluje kot obliž na odprte rane učiteljevanja. Film kanadskega režiserja Falardeauja (*It's Not Me, I Swear!* [C'est pas moi, je le jure!, 2008]) v učiteljski poklic uspešno vrača čast in strast, da bi se človek po odjavni špici najraje sam postavil za kateder. Kljub idealizmu ne podleže sentimentalnosti in poceni klišejem, pa čeprav rokuje z materialom, ki je temu podvržen že po naravi snovi.

*Učitelj* je izjemno nežen in mehak film, ki je bližje kot holivudsko »kričavam« uspešnicam tipa *Društvo mrtvih pesnikov* (Dead Poets Society, 1989, Peter Weir) filmom, kot je denimo še eden frankofonski skoraj-oskarjevec izpred nekaj let, sicer veliko surovejši, po slogu skoraj dokumentarni *Razred* (Entre les murs, 2008, Laurent Cantet). Ta namreč detektira trenutno stanje francoske družbe – šolski razred v enem izmed »problematičnih« okolišev Pariza vzame za alegorijo sodobne multikulturne Francije, ki se trudi vedno bolj kaotično in vse manj ubogljivo etnično krajino obdržati pod streho skupne nacionalne identitete. Tudi Falardeaujev pogled seže preko meja filmske zgodbe in tudi njegov angažma puhti iz zgodbe podobno neprisiljeno kot Cantetov. Njegov razred je, čeprav etnično prav tako pisan, precej bolj idiličen, harmoničen in nekonflikten ali, preprosto rečeno, precej bolj kanadski od Cantetovega, a tudi on svoji družbi skozi niz inteligentno posajenih detajlov nastavlja kritično ogledalo.

Osrednja tema filma je prihod novega učitelja, prijetnega, čeprav zadržanega in zaprašenega alžirskega priseljenca Bashirja Lazharja, ki v eni od kanadskih osnovnih šol nadomesti tragično preminulo učiteljico in tako pomaga učencem prebroditi krizo soočenja z njenim nerazumljivim dejanjem. V ospredju je njegov odnos z dvema učencema, ki ju je tragedija najbolj prizadela. Ker ima tudi sam na plečih težko izkušnjo, je Lazhar edini, ki se zna učencema približati in ju vzpodbuditi, da spregovorita o svojih težavah. Na ta trikotnik Falardeau sidra čustveno bazo filma in pokaže, da učiteljevanje ni enosmerna ulica, ampak krožna cesta; Lazhar je v razredu ravno toliko zaradi otrok, kot so oni tam zaradi njega, in Falardeau uspe to poanto pripeljati do občinstva brez čustvenih manipulacij in didaktičnih bližnjic.

V meditacijo na temo izgube, krivde in žalovanja Falardeau skozi ves film počasi dovaja mehko kritiko zbirokratiziranega, prestrašenega, do nerazumnosti profesionaliziranega zahodnega sveta, zgrajenega na želji po popolnem nadzoru nad vsem, kar gre lahko narobe. Kako zelo nam manjka zdrave pameti, pokaže tako, da na lastno kulturo pogleda s perspektive tujca. Novi učitelj ob vstopu v kanadski šolski sistem naleti na mnoge njemu težko razumljive kuriozitete: šolske klopi se namesto v ravnih vrstah ležerno razprostirajo v krogu, učenci še niso slišali za Balzaca, učitelju ni dovoljeno nikogar objeti, kaj šele vzgojno krcniti po glavi. Mnogi od teh kulturnih trkov delujejo komično, a ne vsi, še najmanj pa maksima o nedotikanju otrok, ki razčlovečuje in siromaši šolsko realnost. Za Lazharja učitelj ni le stroj za vlivanje znanja v otroške glave znanje, ampak je tudi mentor, vzgojitelj, zaupnik, skratka dragocen sopotnik na poti odrasčanja. Falardeau noče reči, da je njegov način poučevanja in komunikacije z otroki boljši (pravzaprav se iz njega večkrat tudi ponorčuje) – želi le opozoriti na to, da ni nujno slabši.

Morda se bo pri nas komu zdela prikazana šolska politika pretirana, a realnost postaja še neprimerno bolj bizarna. Lep primer je prav v filmu izpostavljen problem žalovanja, ki ga želi vodstvo šole obravnavati s strokovne distance, medtem ko Lazhar verjame, da lahko otrokom bolje kot psihologi pomaga sam. Žalovanje v tem smislu deluje kot simptom družbe »divjega profesionalizma«; Ameriško psihiatrično združenje prav zdaj resno razmišlja o možnosti, da bi ga dodalo v novo verzijo klasifikacije duševnih bolezni. Res želimo živeti v družbi, ki za naravno človeško izkušnjo predvideva strokovno obravnavo in medikamentozno terapijo? *Učitelj* ni ne zaušnica ne pridiga takšnemu načinu razmišljanja – je le detekcija stanja in razmislek o njegovih stranpoteh.





## Ted

Bojana Bregar

Ted je plišasti medvedek, ki ga mali osamljeni John dobi za darilo na božično jutro. John si zaželi, da bi bil Ted resničen, in ker je želja ključna za nadaljevanje filma, se mu uresniči. In ko njegovi starši, sošolci, novinarji lokalnih TV-postaj in naposled Johnny Carson izvejo, da je nekje oživel plišasti medvedek, se jim za trenutek utrže in vsi, vključno s TV-evangelisti, histerično kričijo: »Look what Jesus did!« Toda življenje gre naprej. »Ne glede na to, kako velik val navdušenja sprožiš na tem svetu, ne glede na to, če si Corey Feldman, Frankie Muniz, Justin Bieber ali govoreči medvedek, ljudje s časom izgubijo interes.«

*Ted* (2012, Seth MacFarlane) je kot film sicer dovolj zabaven, da ne izgubimo interesa, toda dejstvo, da je glavni protagonist govoreči medvedek, pri tem ne igra vloge. Tisti, ki se mu je subverzija otroške igracke, asexualnega simbola otroštva v pohotno, vulgarno in zadržirano puhasto gmoto zdela dovolj posrečena in originalna šala, je predvsem Seth MacFarlane sam – mož, ki je ustvaril dve sicer odlični animirani seriji, *Družinski človek* (Family Guy, 1999–) in njen klon, *American Dad!* (2005–), in je duhovni oče tudi te igrackaste komedije, kar s pragmatičnega vidika ni presenetljivo. Njegovo ime je pač znamka, ki gledalce privablja z obljubo politično nekorektnega, vulgarnega, v najbolj razsvetljenih primerih absurdnega in satiričnega humora. In kaj drugega je *Ted* kot kaotična zbirka naključnih, bolj ali manj posrečenih šal, ki v kombinaciji s pripovedjo MacFarlanea scenarista malodane dajejo vtis, da ubogi Seth boleha za ADHD-motnjo pozornosti. Zaplet je že tako brezupno klišejski, nato pa ga še tako majhen izgovor za šalo odplavi na stranski tir in se z njim brezbržno in dezorientirano poigrava. Kar ostane, je John (Mark Wahlberg), ki se mora odločiti, ali bo »odrasel« in se poročil s punco (Mila Kunis), ki si že s težavo izmišlja izgovore, da ostane z luzerjem njegovega kova, ali bo ostanek življenja preždel na kavču s prijateljem medvedkom (glas Setha MacFarlanea), kadil travo in N-tič orgazmiral ob popkulturnem junk-foodu, kot je Flash Gordon, The Movie.

Presenetljivo so najpristnejši in najbolj smešni momenti filma posledica kemije med Johnom in Tedom, četudi je bil slednji med nastajanjem filma navaden plišast medved. Ljubiteljem Chuckyja, morilske lutke, se bo v nostalgčni maniri naježila koža ob prizoru, ko se John in Ted pretepata v hotelski sobi. Malo mlajši gledalci bodo navdušeni nad prdci in kakci, ki jih v kotu sobe puščajo prostitutke z imenom Sauvignon Blanc. Ostali bomo zadovoljni, ker smo si med učenjem za jesenske izpite za uro in pol izpraznili možgane, pet evrov pa prihranili za kaj bolj substancionalnega.

Seth MacFarlane pa naj se, zaboga, loti nove sezone *Družinskega človeka*.



## Veleposlanik

Dare Pejić

Danski režiser Mads Brügger je konzularni predstavnik Liberije v Srednjeafriški republiki, kamor se pod zaščito diplomatske imunitete napoti po diamante in – resnično podoba Afrike. Kot konzul pod imenom Mads Cortzen se bledoličnež znajde sredi politične elite v državi s proslulo državno korupcijo, klientelizmom ter z obilo naravnih bogastev. To je tudi eden izmed razlogov, da državo plenijo nekdanji francoski kolonialisti, ki jih na globalnem prizorišču vedno bolj izrivajo Kitajci. Prismuknjeni glavni lik v šarmantnih oblačilih in s cigaro sporoča, da je dejanska *lingua franca* v diplomaciji denar, ali kot pravi poznavalsko, »če nisi pri mizi, si na meniju«. Črni kontinent je kulisa za prikaz barbarskega kapitalističnega plenjenja v njegovih prvinskih oblikah. Tokrat »iz prve roke«.

Film *Veleposlanik* (The Ambassador, 2011), ki je na festivalih naletel na odobravanje in zgražanje, je producirala von Trierjeva Zentropa. Dokumentarni pristop se naslanja na del tradicije, ki je s snemanjem iz roke na lokaciji in z minimalnimi sredstvi oživila izkustveno doživljanje filmske pripovedi, tokrat pod krinko raziskovalnega novinarstva. Ker Cortzen ni brez srca in ker potrebuje zgodbo za alibi, se poleg plenjenja zavzema tudi za pravice Pigmejcev. Postati želi del zaprte mreže ljudi, ki pozna državne skrivnosti, posluje preko zaupnih kontaktov ter vleče niti iz ozadja, kjer »nemoralnost ne pozna meja«.

Prizori v filmu pod pretvezo razgaljanja resnice o umazanih igrah prav tako razkrinkajo pogled angažiranega gledalca in razgaljajo poceni pokroviteljsko in moralistično držo angažiranih dokumentarcev. Nevidna moč lažnih predstavnikov v filmu učinkuje humorno, inscenirani spodrsilaji pa so v domišljiji gledalcev prepuščeni dvojni lekciji dokumentarca: eksploatacije Afrike ni mogoče misliti brez eksploatacije filmskega aktivizma kratke sape, na katerem se izčrpavajo še tako dobro misleči borci za pravičnost. V tem smislu je dokumentarec ironično bolj zavezan prikazu verodostojnosti kot čustvenemu izsiljevanju.

Film se vzporednega sveta skrite diplomacije loteva z mešanico zgodovinskih dejstev, dokumentarnih prispevkov, stopnjevanjem dramaturških zapletov, raziskovalno žilico in ogromno cinizma. Ta sporočilo okrepi, čeprav hkrati predvidljivo zbujajo zgražanje zaskrbljene populacije. Insценirani prizori postavljajo plemenite namene angažiranega gledalca, pa tudi režiserjeve, pod vprašaj. Resničnost je veliko bolj kruta in homeopatske doze humanizma zamegljujejo vzroke sistemskega izkoriščanja. Skratka, Cortzen ni diplomat niti borec za pravico, je režiser, ki poleg tematike afriške bede eksploatira tudi žanr dokumentarnega filma.





## Bournova zapuščina

Matjaž Juren

Četrti *Bourne* (*The Bourne Legacy*, 2012, Tony Gilroy) se po svoji *zapuščini* fijaka na dvomotornem kolesu. Prvi pogon predstavlja konkretno narativno ogrodje, ki mora ta novi poganjek v logični maniri zvezati s trilogijo. Drugi, konotacijski pogon skrbi za nekoliko širši, inherentni problem četrtega *Bourna* – kako brez naslovnega protagonista upravičiti oziroma propagirati njegov obstoj? In če je prvi pri svoji instrumentalizaciji še pretežno uspešen, ima drugi več defektov kot stara ciganska koreta.

Preživetveno divjanje novega *Bourna*, ki mu je pravzaprav ime Aaron Cross (Jeremy Renner iz *Bombne misije* [*The Hurt Locker*, 2008, Kathryn Bigelow]), se odvija sočasno z *Bournovim ultimatom* (*The Bourne Ultimatum*, 2007, Paul Greengrass). Čiina utilitaristična nomenklatura ima zaradi Bournove stihije, ki grozi z javnim razkritjem fantomskih »programov«, zvrhano polne hlače, zato se odloči prekiniti vse povezave z oporečnimi operacijami. Kar v profanem smislu pomeni, da se odloči nemudoma pobiti vse špijone znotraj inkriminirajočih programov. Enemu od njih (»najboljšemu« kakopak) se posreči ubežati in potem cel film beži.

Včasih nas režiser in scenarist Tony Gilroy (*Michael Clayton*, 2007) spomni, da se film vklaplja v širši Bournov univerzum, predvsem z raznimi utripajočimi, »posvetnimi« indici à la »Jason Bourne je bil enkrat tukaj«. Ves proces omenjenega uniformiranja pa deluje prisiljeno. Logika filma konstantno gravitira k vertikalni, piramidalni apologiji – tokrat nam postrežejo s še bolj iznajdljivim agentom, ki je del še bolj barbarskega programa, ki ga vodi trop vohunskih birokratov s še večjimi pooblastili. Skrbno raztrošene točke potenciranja tako ne zmorejo nositi teže odvečnega nadaljevanja.

Kljub temu pa *Bournova zapuščina* ni čisti fiasko. Znotraj žanra novega akcijskega trilerja, ki so ga donosno vzpostavili njegovi predhodniki, uspe zadihati z lastnimi pljuči, akoravno za kratek čas. Gilroy se izkaže pri vzpostavljanju konspirativnega, iluminatijskega vzdušja s hitrimi montažnimi rezi in hladnimi betonskimi panoramami. Zarotniška retorika v filmu cvete enako plodovito kot sicer in aktualni družbeni diskurz njeni akutnosti hvaležno doliva kuriva. Tudi Renner ni povsem zgrešen, vendar pa mu Gilroy razen puškarjenja ne dopusti prave širine. Dopust Matta Damona se ne nazadnje čuti ravno zato, ker skušajo novince z vsemi pretegi stlačiti v njegove, pa čisto nobene druge čevlje.

Sicer pa *Bournova zapuščina* postreže še z enim, vsaj za domače gledalstvo slastno ironičnim bombončkom – z Željkom Ivanekom v vlogi introvertiranega in pridnega (slovenskega?) psiha. Samo upamo lahko, da bo v peti epizodi naš Žele novi Bourne.



## Nočne ladje

Gregor Bauman

Z igranim prvcem *Nočne ladje* (*Nočni brodovi*, 2012) je »srečni otrok« Igor Mirković od blizu odgovoril na dve temeljni vprašanji: ali obstajajo kakršnekoli meje v ljubezni in ali se v nekdanjem punkerju skriva dovolj senzibilnosti, da takšne, krhke zgodbe preslika na filmski trak. Pri tem ne gre za vprašanje odnosa med dokumentarnim in igranim, saj meja med njima rapidno blede, temveč za pravo mero distance pogleda, s katerim je moč zaobjeti zrelostni trend, ki se obrača proti svojemu odbitemu izhodišču. Igorju je ta »most« uspelo prestopiti na zelo prefinjen način – ni se namreč moč znebiti občutka, da mu je povsem vseeno, kako ali skozi kateri žanr pripoveduje zgodbe, le da gre za zgodbe o »navadnih« ljudeh, ki so mu blizu in ki jih splošni aktualni trendi ne prizadenejo; ti jih prej prezrejo, kar junaki doživljajo povsem neprizadeto. Katera etika je to, pa mislim, da ni potrebno tolmačiti.

Nočne ladje je film o Bonnie & Clyde, katerih edini zločin je (zaposnela) ljubezen. Helena in Jakov se namreč srečata v domu za upokojece, kjer se življenje počasi zaključuje. Za nekatere tudi konča, a onadva tega (čakanja) konca nočeta sprejeti, saj se – namesto dnevne rutine – pojavi upanje v obliki ljubezni. Namesto pešanja srca le-ta začne najstniško razbijati, kar parček odpelje naprej v preteklost. Prav z bežanjem, če to dejanje pogledamo politično korektno, zgodba dobi svojo dinamiko (iz drame se razvije v film podeželske ceste), ki jo nadgradi še spomin, ki naj bi se tokrat zaključil drugače. Ljubezen tako dobi vse svetlejšje, a tudi bolj klišejske otenke. Premaga celo resno bolniško kartoteko. Čeprav Jakov (Radko Polič) sluti, da prava prihodnost ne obstaja, odigra vlogo tistega, zaradi katerega je Helena (Ana Karič) pred leti skoraj odšla ...

Največji adut filma je hkrati njegova največja pomanjkljivost – presplošen scenarij z nekaterimi dobrimi podrobnostmi (dogodivščinami na cesti), ki zgodbo zaokroži, a je ne razvije do konca. Junakoma se v bistvu ne zgodi nič posebnega, če izvmemo pričakovano bližanje konca. Kako in kje ga počakati, pa je odvisno od vsakega posameznika. Pobeg v takšnih primerih je logična poteza, da se človek sooči s samim seboj, predvsem z davno pozabljenimi in znova prebujenimi občutki. Kot že tolikokrat poprej izvemo, da sami odločamo o svoji usodi in preizpraševanju njenih posledic. Navduši predvsem igra protagonistov, ki ju nekateri stranski liki ne zasenčijo. Med Ano in Radkom se namreč vzpostavi usodna privlačnost v igranem in zaigranem, ki zadnjemu plesu pripiše potrebni čustveni zanos in toplino ... Meje so že dolgo tega nazaj samo še v glavi (in predpisih).





Kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij Ksevt Vitanje (foto: RTV SLO)

*Drvo, župan in mediateka* (L'arbre, le maire et la médiathèque, 1993, Éric Rohmer) je šarmanten film, nekakšna politična romanca, ki se vrti okoli načrtov župana, da bi v podeželskem mestecu z usihajočo agrikulturno tradicijo zgradil obsežno kulturno središče. Župan Julien je socialist, ki verjame, da bo njegov drzni načrt oživil podeželje. Vsi se ne strinjajo, od njegovega dekleta romanopiske Bérénice, ki je v dvomih glede ambicije projekta, da bi bil moderen in se hkrati zilil z deželo, do lokalnega učitelja Marca Rossignola, zgroženega nad tem, da projekt predvideva izbris celotnega pasu prelepe zelene površine. Film je povečini sestavljen iz niza pogovorov, ki prerastejo v debate o nasprotjih med desnico in levico, mestom in podežljem, napredovanjem in konserviranjem, tradicijo in modernostjo.

Julienov projekt, njegova vélika ambicija, da bi preoblikoval deželo, se izdaja za levičarsko idejo, za način požitve podeželja, ki so ga zdesetkale spremembe v industrijskem kmetijstvu – tistih nekaj preostalih kmetij se bori za preživetje in očitno je, da jih bo v naslednjih letih še veliko izginilo. Zato lahko Julien ekologe, ljubitelje in zaščitnike narave v svojem političnem vokabularju uvrsti med »reakcionarje«: levica hoče razvijati deželo, uvajati napredek, medtem ko desnica zganja vik in krik zaradi nekaj dreves, ki bi bila izruvana, nekaj slikovitih razgledov, ki bi utegnili biti zakriti. Lep obrat, ki ponazarja, kako fluidne so definicije desnega in levega ter kako neustrezna je taka dialektika za zajemanje zapletenosti dejanske politike.

Ob koncu filma je očitno, da se Rohmer zabava na račun samega političnega prepričanja, s čimer je nakazano, da si bodo »ljudje«, glede katerih se vsi pretvarjajo, da jih tako skrbi zanje, še naprej

po svoje utirali pot skozi življenje, medtem ko bodo veličastne politične ambicije cvetele in propadale z malo konkretnega učinka. Julien je pompoz in se rad posluša, ko govori, velikanski del njegovega projekta je zagotovo hranjenje lastnega ega. Rohmer ga popolnoma razsuje v prizoru, kjer koraka gor in dol ter kakor na velikem govorniškem odru politično predava desetletni deklici, ki ga je ravnokar posekala v argumentaciji. Toda Rohmer ne odpravi privlačnosti lika; Julien je vsaj brezskrben glede tega, ali je »ustrezna« vrsta socialista oziroma politika, česar ni mogoče trditi za dogmatičnega časopisnega urednika Régisa, ki politiko razume kot opredeljevanje, na čigavi strani si. Dogmatizem je ostanek sektaškega pričkanja med levičarji 60. let, čeravno Régis ostro kritizira točno to miselnost. V neki točki se sklicuje na »totalitarizem« in maoizem leta 1968, kar se zdi bodica v smer Godarda in drugih novovalovskih filmarjev, ki so sprejeli radikalizem tiste dobe. Je tudi pripoznanje, da je vsak ekstremizem – ali morda idealizem – v končni fazi totalitaren do stopnje, ko hoče lastno vizijo sveta vsiliti drugim. Vsi v filmu zagovarjajo svoj način mišljenja, svojo perspektivo, ne da bi za trenutek postali in pretehtali drugačne načine mišljenja, druge možnosti.

Film se zaključi s skomigom, saj se projekt izjalovi in podeželsko življenje vrne v normalo.

Opomba: Skrajšana apropiacija tako rekoč naključnega zapisa (Ed Howard na [seul-le-cinema.blogspot.com](http://seul-le-cinema.blogspot.com)). Prikaz je resda preprost, a tisto, na kar se nanaša, je še toliko hujša preproščina.



# EKRAN

Revija za film in televizijo



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

Naslednji dvojni Ekran izide 4.decembra!

BLIŽNJI POSNETEK: **Brillante Mendoza**

KALIBER 50: **konec sveta na filmu**

POSVEČENO: **Matteo Garrone**

TELEVIZIJA: **Parks and Recreation**

KNJIGARNA: **Velika čistka**

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

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

## NAROČILNICA



Na dom želim prejemati revijo Ekran. Letna naročnina znaša 30€ in ne vključuje poštne.  
Naročnina velja do preklica.

Podatki o naročniku:

*Fizične osebe*

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

*Pravne osebe*

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

Datum in podpis(žig) .....

**ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRANA:** Revije letnikov 2006-2009 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred, letnik 2010 in 2011 pa za ceno 20 EUR. Naročila na [info@ekran.si](mailto:info@ekran.si).



5.10.

REŽIJA: MILA TURAJLIĆ



# CINEMA KOMUNISTO

LE KDO SI NE BI ŽELEL USTVARITI  
SANJSKE DEŽELE NA FILMU, KO  
REALNOST NE USTREZA VEČ  
ZASTAVLJENEMU SCENARIJU?



# MLADINA +

DS

186 642 2012



920123374, 9/10

COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

## več kot 230 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: [mladina.si/trgovina](http://mladina.si/trgovina)

»Tommy Lee Jones, Nicolas Cage in Amanda Seyfried, ki se  
znajdejo v stresnih posthurikanskih situacijah, imajo veliko  
vprašanj, toda povsem enostavne odgovore bi jim lahko dal Cinema  
komunisto.«

Marcel Štefančič, jr.

12.10.

TOMMY LEE JONES



19.10.

NICOLAS CAGE  
EVA MENDES



26.10.



Mladina + DVD:

## 7,80 EUR

Vsi štirje DVDji v spletni  
trgovini [www.mladina.si](http://www.mladina.si):

## 20,00 EUR

Ponudba za naročnike Mladine in  
Monitorja - vsi štirje DVDji:

## 16,00 EUR

MLADINA

DEMIURG  
& Company

FIVIA

DEMIURG

DVD  
VIDEO

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