

16
revija za film in televizijo

ekran

letnik LII
maj-junij-julij



4,90 €



intervjuji

Guy Maddin, Sergej Loznica, Anton Durbalä

festivali

Diagonala - Festival avstrijskega filma, Crossing Europe - Filmski festival Linz,
61. mednarodni dnevi kratkega filma v Oberhausnu, 68. filmski festival v Cannesu

dokumentaristi

Nikolaus Geyrhalter, Joshua Oppenheimer

strip v filmu

Slika, zgani se!, Na začetku je bila beseda ... in slika,
Od filma do stripa ... in nazaj, Superman v Rožni dolini

nemška groza

Jörg Buttgereit, velikan underground horror filma

Pobesneli Max

kung fu

Kung fu se vrača domov, intervju Jackie Chan

FILM **POD ZVEZDAMI**
UNDER THE STARS

2. 7. – 25. 7. ob 21:30 **Ljubljanski grad / Ljubljana Castle**

Že od
2. julija!



Pleme

Miroslav Slabošpicki

Velika nagrada – Teden kritike, Cannes.

od
23. julija



Daleč od ljudi

David Oelhoffen

Predpremiera 3. julija na Filmu pod zvezdami!

od
9. julija



Amy

Asif Kapadia

S canskega festivala v Kinodvor. Predpremiera 25. julija na Filmu pod zvezdami!

od
30. julija

Ustanoviteljica



Kinodvor. **Mestni kino.**

www.kinodvor.org



62. Pula

Pulski filmski festival
Pula Film Festival

18. – 25. 7. 2015.

FILMOVI

POD ZVIJEZDAMA
UNDER THE STARS

www.pulafilmfestival.hr



partner festivala



ekran

revija za film in televizijo



slika na naslovnici Youth, 2015, Paolo Sorrentino

Ekran letnik LIII, maj-junij-julij 2015

Ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije

izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanje Ivan Nedoh

sofinancira Ministrstvo za kulturo

glavni in odgovorni urednik Ciril Oberstar,

uredništvo Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik,

Bojana Bregar, Andrej Gustinčič, Matic Majcen,

Ivana Novak, Maša Peče, Tina Poglajen, Zoran

Smiljanič, Ana Šturm;

Mnjenja avtorjev so neodvisna od uredništva

lektura Mojca Hudolin

svet revije Zdenko Vrdlovec (predsednik),

Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne,

Polona Petek, Peter Stankovič

oblikovanje Tomaž Perme, Kinetik

tisk Tiskarna Oman, Kranj

marketing oglasi@ekran.si

naročnina celoletna naročnina 25 € + poštnina

transakcijski račun 01100-6030377513,

Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana.

Naročnina velja do pisnega preklica

naslov Metelkova 6, 1000 Ljubljana,

tel.: 01 438 38 30, info@ekran.si

splet www.ekran.si

facebook Revija Ekran

cena 4,90 €

ISSN 0013-3302

uvodnik

- 2 Nekaj samoumevnosti Ciril Oberstar

intervju

- 4 Freud mi je uničil sanje (Guy Maddin) Matic Majcen
9 »Življenje je veliko pomembnejše od filma.« (Sergej Loznica) Tina Poglajen
12 Razpad sistema ali krasni novi svet moldavskega filma Ana Šturm in Anton Durbalā

festivali

- 15 Diagonala - Festival avstrijskega filma Anja Naglič
17 Crossing Europe - Filmski festival Linz Bojana Bregar
19 Crossing Europe - Filmski festival Linz (Nachtsicht) Matevž Jerman
21 61. mednarodni dnevi kratkega filma v Oberhausnu Tina Poglajen
23 68. filmski festival v Cannesu Matic Majcen

dokumentaristi

- 26 Dokumentarni svetovi Nikolausa Geyrhalterja Anja Naglič
31 Intervju z Joshuo Oppenheimerjem Bojana Bregar, Nina Cvar in Tina Poglajen
36 Film, ki je onemogočil režiserja, in film, ki ga žal ni Aleš Mendiževac

strip v filmu

- 39 Slika, zgani se! O stripu, filmu, animaciji in sploh vsem Izar Lunaček
45 Na začetku je bila beseda ... in slika Pia Nikolič
49 Od filma do stripa ... in nazaj Zoran Smiljanič
56 Superman v Rožni dolini Ciril Horjak

nemška groza

- 61 Jörg Buttgereit, velikan underground horror filma Maša Peče

in memoriam

- 67 Manoel de Oliveira, poklon filmarju nevidnega sveta Jože Dolmark
69 Christopher Lee (1922-2015) Aleš Blatnik
71 Christopher Lee na Grossmannovem festivalu Tomaž Horvat

kinodvorana in filmska produkcija

- 72 Kinodvor in komercializacija art kina Matic Majcen
78 Avala film: vzroka privatizacije ne omenjati Ivan Velisavljevič

kritika

- 82 O Louieju kot komediji Ivana Novak
85 Socialistično romantične bele noči Bojana Bregar
87 Železna roka dela Rok Govednik
89 Duhovitost vampirjev in duh aristokracije Ivana Novak
92 Izparela modrina zasanjanega dima sanjačev Anja Banko
95 Smrt v Timbuktuju Petra Meterc
97 Wiseman v Narodni galeriji Ana Šturm

Pobesneli Max

- 100 Divjanje od akcije do utopije in nazaj Žiga Brdnik
103 Pol-živi, kiborgi in ženske Tina Poglajen

kung fu

- 106 Kung fu se vrača domov Tina Bernik
111 intervju Jackie Chan Mateja Valentinič

branje

- 114 Film, filozofija in ponovna poroka Rok Benčin



Nekaj samoumevnosti

Ko se je pričujoča številka revije Ekran sestavljala, je postalo jasno, da bo v njej veliko prostora namenjenega dokumentarnemu filmu. Delno najverjetneje tudi zaradi nedavnega festivala dokumentarnega filma, ki je prinesel nekaj odličnih del in izjemno retrospektivo političnega filma 60. let, pa zaradi majskega obiska Joshue Oppenheimerja v Kinodvoru, kar je bil nedvomno filmski dogodek četrtertletja, in morda še Geyrhalterjeve retrospektive na graški Diagonali ... Ob vsem tem pa je vseeno nemogoče spregledati, da gre pri velikem obsegu prikazovanja dokumentarnega filma in pisanja o njem za verodostojen odraz sedanjega časa. Kot da bi živeli v obdobju, ki je razvilo posebno, dokumentarno nagnjenje in posluh za dokumentarni pogled na svet. Celo kar nekaj aktualnih fiksijskih filmov, o katerih poroča ta številka, ima dokumentarno noto. Sicer pa je med čistimi dokumentarnimi temami tu najprej skupnostni intervju z Oppenheimerjem, ki so ga naredile Bojana Bregar, Tina Poglajen in Nina Cvar, ob njem pa refleksija Aleša Mendiževca o obeh njegovih najbolj razvpitih dokumentarnih filmih. Hkrati se s posebnim tekstom, spisala ga je Anja Naglič, poklanjamo Geyrhalterjevemu dokumentarnemu opusu. Med kritikami je objavljen še tekst o Wisemanovi Narodni

galeriji Ane Šturm in o Ministrstvu za železnice Roka Govednika ter intervju s Sergejem Loznico, režiserjem dokumentarnega portreta protestov v parku Majdan v Kijevu.

Če potemtakem živimo v obdobju prevlade dokumentarnega pogleda, je tako zato, ker nam dejanskost, ki naj bi jo dokumentarci še najbolj ujeli na filmski trak, uhaja. Ker se zdi, kot da je še vedno trajajoča gospodarska in politična kriza iz sveta, kakor smo ga poznali, naredila nekaj neprepoznavnega. Nekaj, kar moramo začeti na novo spoznavati, saj so bile brez večjih opozoril podrt klasične oporne točke za razumevanje. »Ni mogoče preslišati zahteve po realističnem načinu pisanja. Dobila je nekaj samoumevnosti,« je v podobnem času, po veliki gospodarski krizi v tridesetih letih, zapisal Brecht. Tako to isto občutje samoumevnosti v filmu napeljuje na dokumentarni pristop. Realistični način pisanja v literaturi je dokumentaristični način snemanja v filmu.

A ta teza je bila že v šestdesetih letih radikalno postavljena pod vprašaj. Še najbolj precizno in teoretsko odmevno formulacijo je ponudil Lacan s svojim izrekom, da je resnica

strukturirana kot fikcija. Če ima resnica res strukturo fikcije, potem to ključno vpliva na razločevanje med dokumentarnim in fikcijskim filmom in dokumentarni film mora, kakor je takrat opozoril Thomas Wought, »odstopiti od svoje zahteve po privilegiranem dostopu do resnice, realnosti in objektivnosti«.

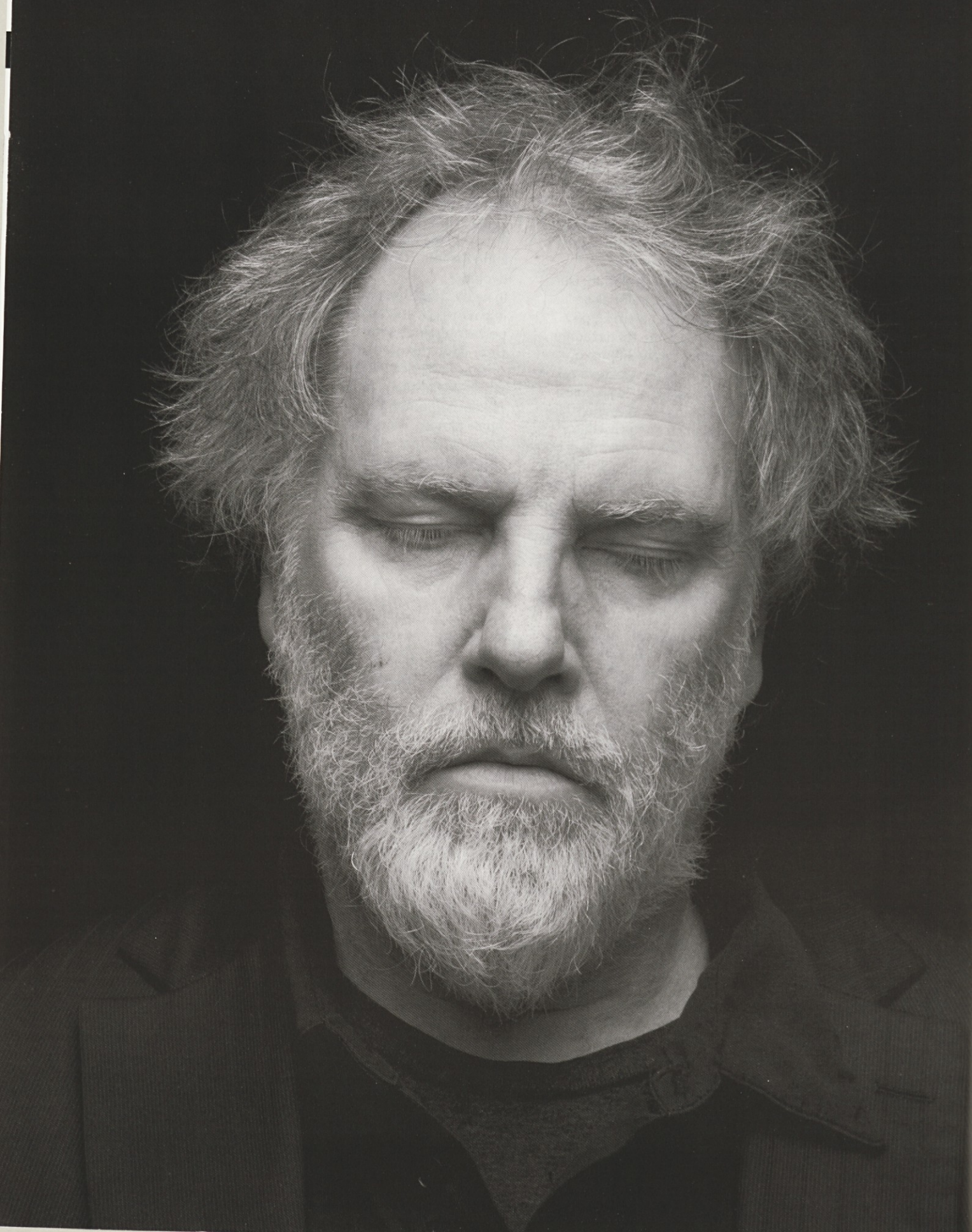
Vzporedno z nastajanjem dokumentarnega tematskega bloka je svojo obliko dobival drugi del vsebine revije, ki gradi na nasprotnem žanrskem polu filmskega ustvarjanja. Gre za tokratni tematski sklop Strip v filmu z obravnavo večinoma fantastičnih likov, ki so nastali kot plod domišljije striporiscsev, končali pa na filmskih platnih. Izar Lunaček, Pia Nikolič, Zoran Smiljanić in Ciril Horjak se ukvarjajo s Snoopijem in Garfieldom, s Popajem ..., pa z Diabolikom, Vampirello in Dylanom Dogom ter nazadnje še s Supermanom. Ti liki so izmuzljivi, za zunajfilmsko realnost jim ni mar (Superman, denimo, ne upošteva zakona težnosti, podobno kot ga ne upoštevajo tisti, ki jih doleti Popajev špinačni udarec). Brez večjih težav, a vedno tudi z manjšimi zapleti prehajajo iz realnosti enega medija v drugega, iz formata stripa v format filma in obratno ali oboje hkrati, kakor se je mogoče prepričati pri Zoranu Smiljaniću. Ti liki, kot je nekje pripomnil Harun Farocki, ne znajo prav umreti, »v njih je preveč pretiranosti«. Tudi pretirane sle po preživetju, spomnimo se samo junakov stripa in filma, ki preživijo vsak udarec, vsak padec, vsako ponižanje in vsako bolečino. K temu sklopu lahko prištejemo še Buttgereitove mejne like v rubriki nemške groze Maše Peče, ki so na neki način prav tako fantastični kot stripovski junaki, le da imajo povsem drugo filmsko konsistenco.

Zaradi fantastičnosti te vrste filmi ponavadi dobijo nasprotno oznako od dokumentarnih, veljajo za žanr, ki nima stika z realnostjo. A tudi v njih je nekaj, kar jih dela času primerne, kar nagovarja realnost aktualnega obdobja. Zato tudi obseg prispevkov o stripu v filmu in nemških grozljivkah ni majhen, po dolžini na koncu povsem primerljiv z dokumentarnim sklopom. In če je bilo pri dokumentarnem pristopu treba upoštevati, da ima sama realnost strukturo fikcije, potem imajo nemara prav nedokumentarni, fikcijski, morda prav »stripovski« filmi ali grozljivke ... privilegiran dostop do realnosti. Ne nazadnje so časi sami postali ekstremni. Bolj ko je domišljija ekstremna, toliko bolje za bližino filma in zunajfilmske realnosti.

Tak, na prvi pogled neobičajen sklep zahteva minimalen zasuk perspektive v razumevanju odnosa filma do realnosti. Še najbolj natančno ga je formuliral Bill Nichols s kratkim in udarnim zapisom, da je na neki način prav »vsak film dokumentarni film«. Torej tudi najbolj fikcijski filmi, kakor pravi Nichols, »nosijo v sebi dokaz kulture, ki jih je proizvedla«. Filme je mogoče razdeliti na dve vrsti, na dokumentarne filme izpolnitve želje, sem spadajo tradicionalni igrani oziroma fikcijski filmi, in na dokumentarne filme družbene reprezentacije, kamor se uvrščajo klasični dokumentarci. Hitchcockova Vrtoglavica je seveda fikcijski film, a je hkrati tudi pretresljiv dokumentarec o naravi človeške obsesije. Potemtakem je vse preveč

preprosto reči, da se fikcijski filmi realnosti dotikajo le tako, da ponudijo pobeg iz nje. Še tako fantastični liki ali radikalni zapleti realnost nagovarjajo in vključujejo na načine, ki so bistveno bolj kompleksni od tega. Sodeč po tej številki Ekrana torej živimo v obdobju ekstremne domišljije in hkrati v obdobju ekstremnega realizma. Vsaj takrat, ko smo v kinodvoranah in pred ekrani in svojemu pogledu pustimo, da ga zapeljujejo vedno bolj sofisticirano narejeni filmski izdelki, kakršen je denimo balet pločevine, ognja in puščavskega peska v zadnjem delu franšize Pobesnelega Maxa ali pa baletu soroden ples borilnih veščin v kung fu filmih. Obema temama smo se v tej številki posvetili dvojno.

In ne nazadnje gre prav za to: za kraje, kjer se filmi delajo ... in po drugi strani za kraje, kjer se predvajajo. Temu pomembnemu segmentu filmskega področja je posvečen tretji sklop tokratnega Ekrana. Vanj sodita dva članka, prispevek Matica Majcna o Kinodvoru kot art kinu in prispevek srbskega filmskega publicista Ivana Vasiljevića o težavah z nekdanj najpomembnejšim jugoslovanskim filmskim studiem, Avala filmom. Kinodvorane in kinopodjetja ne predstavljajo le osnovnih materialnih pogojev življenja filma, ampak tudi osnovne materialne pogoje filmske kritike. Izpostavljenost kritika, ki se loti kritične analize teh pogojev, je torej toliko večja, kolikor večja je moč usmerjanja pogleda, ki jo preizprašuje.



Freud mi je uničil sanjanje

Guy Maddin, 59-letni kanadski cinefil, pisec, eksperimentator, nostalgik, predvsem pa režiser, v svojih člankih in knjigah že leta daje vtis, da gre za moža, polnega globokih družinskih travm in osebnih frustracij. Njegov publicist ga je v tem slogu nazorno opisal kot Sergeja Eisensteina, Itala Calvina in 6-letnega perverzneža v eni osebi. V resnici Maddin ob osebnem stiku še zdaleč ne daje takšnega vtisa, saj je v teku Berlinala novinarjem – morda tudi zaradi izjemno toplega odziva na njegov novi film **Prepovedana soba** (*The Forbidden Room*, 2015) – prešerno in poln pozitivne energije razlagal ozadje tega vznemirljivega projekta. Bržkone povemo vse, če rečemo, da je bil med intervjujem celo pripravljen oponašati Božička – dva meseca po božiču.

Ni povsem mimo izjaviti, da je *Prepovedana soba* mojstrovina postmodernega, avantgardnega, vsekakor pa vsaj art filma, zagotovo pa gre v primerjavi z Maddinovimi prejšnjimi deli v marsičem za korak naprej v njegovem ustvarjanju. Spomnimo: režiser je v 80-ih in 90-ih letih po več kratkih in celovečernih filmih po zaslugi prispevkov, kakršen je bil **Zgodbe iz bolnice Gimli** (*Tales from the Gimli Hospital*, 1988), sprva užival predvsem kultno slavo, potem pa je z izjemnim kratkim filmom **Srce sveta** (*The Heart of the World*, 2000) dobral del filmskega sveta seznanil s svojim pastišnim slogom črpanja iz

obdobja nemega filma, z neutrudno uporabo ironičnega apropiiranja in freudovske sanjske simbolike, pri čemer motive na vsakem koraku črpa predvsem iz lastnega, domnevno frustracij polnega življenja. Od tu naprej so njegovi filmi, kot so **Drakula: Odlomki iz dnevnika device** (*Dracula: Pages from a Virgin's Diary*, 2002), **Najbolj žalostna glasba na svetu** (*The Saddest Music in the World*, 2004), **Ožigosani možgani!** (*Brand Upon the Brain!*, 2006) in **Moj Winnipeg** (*My Winnipeg*, 2007), če naštejemo le nekatere, zgolj dodatno utrjevali ta vtis.

S Prepovedano sobo se zdaj v Maddinov opus po dolgih letih priseganja na črno-beli film znova vračajo barve. Te mu odpirajo povsem nova obzorja manipulacije podobe v bolj kompleksnem, posodobljenem pastišu žanrov, estetskih slogov ter tehnologij. Le redko je bil pripovedno tako absurden film videti tako vizionarsko v mišljenju tehnologij, ki so ustvarjalcem na voljo na začetku 21. stoletja. Film ima še vedno močne avtobiografske konotacije, a najbolj navduši mešanica humorja ter pripovedne kompleksnosti. *Prepovedana soba* je namreč neke vrste filmska babuška – lahko bi rekli, da ima pripovedno strukturo žepa ali, bolje rečeno v skladu s freudovsko-platonovsko metaforiko, strukturo jame. Vse skupaj se začne z absurdnim nagovorom Louisa Negina, zakaj se je

dobro kopati v topli kadi, potem pa nas spolna referenca popelje na pot iz ene kratke vinjete v drugo, da bi se šele dve uri kasneje film spet izkopal nazaj v točko, kjer se je vse skupaj začelo. V vsakem primeru bomo letos stežka videli bolj unikaten film, zato že zdaj velja zgodnje vabilo na novembrski Liffe, kjer bo *Prepovedana soba* nedvomno eden izmed vrhuncev v urnikih filmskih sladokuscev.

Kako lahko nekdo, ki izhaja iz avantgardnega in eksperimentalnega sveta, za svoj film dobi igralsko zasedbo, v kateri se znajdejo imena kot Mathieu Amalric, Charlotte Rampling, Geraldine Chaplin in Udo Kier? Predvsem je bistveno najti ljudi, ki dajejo vtis, da so se pripravljeni spustiti v avanturo. Igralci pred snemanjem filma niti približno niso vedeli, v kaj se spuščajo. Scenarij so dobili še kasneje, ko je bilo jasno, da si bodo na nekaj mestih v filmu morali zapomniti nekaj besedila. Mislim, da jih je predvsem zanimalo, kaj bo nastalo. Nekateri niso bili seznanjeni z mojim delom, pa so šli malo pogledat na YouTube in so si verjetno rekli, »kr neki, zakaj pa ne«. Alexandre Nazarian, moj dober prijatelj, je bil naš agent za kasting v Parizu. On je bolj ali manj poznal te ljudi in jim je dal vedeti, da se spuščajo v avanturo. Preprosto nismo zapravljali časa z ljudmi, ki bi nam že vnaprej rekli ne. Šlo je bolj za srečanja ob kavi ali na



Prepovedana soba

kosilu in na moje presenečenje so drug za drugim pristali na to, da se bodo prvi dan pojavili na prizorišču snemanja. Še sam nisem mogel verjeti in sem vseskozi pričakoval, da bodo kar naenkrat oddrveli s snemanja. Pa nikoli niso.

Ste v tem filmu zavestno dali večji poudarek humorju? Vsekakor ga je bistveno več kot v prejšnjih filmih. V resnici sem prava kurba za smejanje. Vedno izkoristim priložnost za to, da se nasmejim. V mojih zgodnjih filmih gledalci pogosto niso vedeli, ali so komični elementi namenski ali ne; s tem sem jih spravljal v neroden položaj, zato so raje šli iz dvorane. Mislil sem si: če se bodo gledalci smejali, v redu, če ne, pa bom s tem ohranil svoje dostojanstvo, ker šala ne bo zares spodletela. V tistem času enostavno nisem premogel drznosti, da bi šalo v filmu naredil očitno. Tokrat smo nekoliko tvegali in vstavili nekaj očitnih gegov. Ne preveč. Še vedno se ob gledanju mojega filma verjetno nikoli ne smejita hkrati več kot dva gledalca v dvorani.

Pred premiero Prepovedane sobe je bilo na spletu ob omembi tega filma marsikje zaslediti tudi naslov Seances. Sprva je bilo videti, kot da gre za delovni naslov Prepovedane sobe, zdaj pa se je izkazalo, da je to ločen projekt. Kakšen je odnos med njima?

Vse skupaj se je začelo s projektom *Seances*, s spletno-interaktivnim projektom izgubljenih filmov, in šele ko smo začeli delati na tem, smo se odločili, da bomo iz tega izpeljali še celovečerni film, ki je postal *Prepovedana soba*. V istem času, ko smo snemali *Prepovedano sobo* v Parizu in Montrealu, smo namreč posneli tudi kup adaptacij

izgubljenih nemih filmov, najpogosteje kar z isto igralsko zasedbo. Kdorkoli bo obiskal spletno stran, bo lahko imel svojo seanso z izgubljenimi filmi. Na zaslonu se bodo pojavili fragmenti različnih filmov, ki se bodo kombinirali v povsem nelinearnem zaporedju in s tem ustvarjali povsem nove pripovedi. Spletni program bo sam general naslov za vaš novi film, ki bo nastajal pred vašimi očmi, a takoj ko si ga boste ogledali, bo spet izgubljen. Program bo ustvarjal in pozabljal povsem unikatne filme, njihovi naslovi pa bodo po izbrišu vpisani v žalno knjigo. Projekt bo izšel letos jeseni ob približno istem času kot *Prepovedana soba*. Upam, da se bosta dopolnjevala. Tak je vsaj moj *masterplan*.

Ali se bo posneti material v obeh projektih prekrival ali bodo kratki filmi povsem ločeni?

Nekaj se jih bo prekrivalo. Nekatera gradiva iz *Prepovedane sobe* smo uporabili kot RAW material v *Seances*, ampak v precej spremenjeni obliki. V veliko primerih smo iste posnetke vklopili v drugačne pripovedi. Pripoved lahko spremenite do neverjetnih razsežnosti že samo s tem, če med posnetke vstavite drugačne mednapise. To je malo težje delati, ker si moraš izmisliti popolnoma drugo zgodbo, ki ustreza istim posnetkom. To je tisti del, ki mi je najbolj razbijal možgane, ampak je bilo res zabavno in zadovoljujoče, sploh ko najdeš zgodbo, ki ustreza. Vse skupaj malo spominja na film *What's Up Tiger Lily* (1966) Woodyja Allena, v katerem je vzel neki film in spremenil njegovo zgodbo. Saj ne, da sem ga videl, samo bral sem o njem. Težko je, ampak ko uspe, si resnično nagrajen. Obstaja dobesedno petsto milijard možnih permutacij. Še vedno si ne znam povsem predstavljati te številke. Ampak vsakič, ko pomislim, da bomo sproti uničevali filme, se zavem, da jih bo res ostalo samo še 499 milijard. V tem primeru bomo imeli milijardo ogledov. To je nekoliko optimistično.

Prepovedana soba se začne z absurdnim nagovorom Louisa Negin. Prizor je videti precej improviziran – je bil domišljen vnaprej? So bile povezave med posameznimi kratkimi filmi prav

tako načrtovane že pred začetkom snemanja?

Pri nekaterih odsekih, recimo pri tistem filipinskem z *Aswang* vampirji ali pa pri tistem z gozdarji, smo že vnaprej vedeli, da bodo pristali v filmu. Šele potem smo se morali domisliti, kako se bodo ti filmi povezovali, in nekaj tega smo dorekli šele po končanem snemanju. To je pomenilo, da smo morali iti nazaj in posneti še nekaj prehodov, ko je bil film že končan. Eden teh je bil tudi prizor z Louisom Neginom, ki na začetku filma pripoveduje, kako je, če se okopaš. Prizor sva posnela lani na skupnem dopustu v Havani. S sabo sem vzel svojo kamero in enkrat sem ga postavil pred njo. Sploh mu ni bilo jasno, kaj se dogaja. Odprl sem svoj laptop, nastavlil zelo veliko pisavo in mu pokazal njegov tekst. Gledalcu je takoj jasno, da je posneto tako, da ustvari vtis, kot da ni bilo posneto v istem letu, v isti državi, niti z isto kamero kot preostali film. Zvok je drugačen, prostor je drugačen. Take stvari so mi všeč. Vedno mi je bilo všeč, kako moja vnukinja veselo sestavi skupaj kolaž ali slikarijo, na katera prilepi rezance, če se ji le zahoče. In na isti način mi je všeč, kako lahko Ed Wood ali Oscar Micheaux enako storita v filmu. Zdelo se mi je, da pač potrebujem nekaj Louijevega razlaganja, ki ga bom lahko uporabil za prehod med filmčki, in zaradi tega sem ga posnel, preden mi je pobegnil na plažo. Na ta način smo uspeli vse zlepiti skupaj.

Je bilo pisanje scenarija težko glede na to, da ima film čisto svoj koncept in nima klasične vzročno-posledične strukture?

Verjeli ali ne, ampak film smo poskusili strukturirati kot povsem klasično hollywoodsko zgodbo. Kupili smo si celo klasični učbenik za scenaristiko, McKeejevo *Zgodbo*. Ta naslov mi vedno pade iz glave. Saj ne pravim, da sem ga potem dejansko prebral, samo kupil sem ga. Smo pa tokrat res veliko delali na scenariju. Jaz zelo rad delam hitro, zato se potem vedno brcam v rit, da bi se kaznoval, ker tudi scenarij pišem prehitro. Nikoli ne napišem drugega osnutka ali kaj takega. Tokrat smo prišli celo do tretjega, in to pri vsaki izmed epizod v filmu. Dolgo je trajalo. Zares rad delam z Evanom (Johnsonom, soredizerjem in soscenaristom op. a.)

in Bobom (Robertom Kotykom, soscenaristom op. a.). Še posebej mi je sodelovanje z njima pomembno, ker sem se vedno bal soočenj z drugimi ljudmi. Kadar sem v preteklosti scenografu pokazal svoje skice prizorišč, mi je ta vedno odvrnil nekaj v slogu: »Ne, ne moremo imeti stopnic!« Mislim, da sem moral posneti 8 filmov, preden sem lahko v kakšnem izmed njih imel 3 stopnice. »Brez stopnic.« Jaz pa sem to vseskozi milo sprejemal. »Ali lahko imamo vsaj eno?« »Ne!« Prav zato sem sodelovanje vedno doživljal kot eno samo lomljenje srca, kot en velik kompromis, obenem pa sem se sovražil, ker nisem bil dovolj močan, da bi zagovarjal svoj prav in se boril zanj. V zdajšnji ekipi vsi sodelujemo, vse predebatiramo in zadeve nikoli ne postanejo preveč osebne. Lahko se sicer burno sporečemo, ampak na koncu ni nihče prizadet. Mislim, da sem se tega naučil od Evana, in res je dober občutek. Ker je njegov brat Galen scenograf, sem zdaj sprejel, da na prizorišču ne morem imeti stopnic, zato pa dobim kakšne druge stvari. Saj razumem, da morajo biti poceni, ampak nikoli mi ni rekel, da česa ne morem dobiti. Sam si je nadel breme, da me bo nenehno presenečal, in ker sta brata, jima pustim, da te stvari urejata med sabo. Meni se ni bilo treba nikoli ukvarjati s tem. Včasih je bila nesreča moja glavna sodelavka, zdaj pa delam z veliko ljudmi in tudi obožujem delo z njimi.

Evanu Johnsonu ste v Prepovedani sobi prvič v kakšnem vašem filmu celo nadeli naziv sorežiserja. Kako sta si razdelila delo?

Nisva se tako zelo prekrivala. Skupaj sva delala predvsem v fazi scenarija, kjer je bil z nama še tretji pisec Robert Kotyk. Pri *Seances* smo predvsem veliko razpravljali med pisanjem. Ko je prišlo do faze snemanja, smo morali biti neločljivi zaradi konzultacij in razprav, da se stvari gladko premikajo naprej. Jaz ponavadi držim kamero v rokah. Pri *Mojem Winnipegu* je bil Evan zadolžen za fotografijo, tako da je občasno tudi snemal. Delati zna različne stvari, denimo montažo, je tudi asistent pred montažo, ko so stvari še zelo na grobo postavljene skupaj. Zadolžen je tudi za barve in efekte, skupaj z bratom Galenom, scenografom. Sam se teh stvari ne dotaknem, ker sem neke vrste

ludist. Raje sedim v velikem, udobnem naslonjaču in pišem mednapise, kakršni so tisti v nemih filmih. Čeprav mednapisi v resnici sploh niso omejeni samo na neme filme. Mednapisi so me prvič navdušili, ko sem videl precedens, ki ga je Joseph von Sternberg postavil z *Rdečo cesarico* (*The Scarlet Empress*, 1934). Všeč mi je, kako so v tem filmu mednapisi kombinirani z veliko dialoga. Mislim sem si, zakaj bi opuščali to čudovito izrazno sredstvo samo zaradi tega, ker igralci tudi govorijo? Zakaj bi vrgli ven te napise, ki vzpostavljajo neko posebno vzdušje v filmu, pa še veliko lahko razložiš z njimi? Saj tudi otrok, ki se nauči novih besed, ne vrže stran tistih, ki se jih je naučil pred tem. Na isti način bi se tudi filmsko besedišče moralo večati in večati. Mednapisi bi morali vedno ostati možnost, ki je kadarkoli na voljo, četudi se v filmih govori. V glavnem, jaz se ukvarjam z njimi, medtem ko Evan dela z barvami in montažo. Vsi skupaj ustvarjamo film. Dolgo časa sem imel slabo vest zaradi nečesa drugega. Zame namreč dela montažer, ime mu je John Gurdebeke, ki celo noč montira, potem pa mi zjutraj po elektronski pošti pošlje datoteke, da lahko pogledam delo, ki ga je opravil, medtem ko sem jaz spal. Skupaj si to ogledamo in mu damo zapiske, katere stvari naj spremenijo. Ampak če neka oseba dobi v roke kup najdenih posnetkov in iz njih naredi dokumentarni film, se, roko na srce, ta funkcija ne imenuje montažer, temveč režiser. Samo v primeru, da ureja posnetke, ki smo jih posneli, se imenuje montažer. Prav zato sem Johna že leta nazaj vprašal, ali bi želel imeti naziv sorežiserja. Rekel mi je, »Ne, raje bi bil plačan!« (smeh) Tako da – še vedno je samo montažer, ampak ga poskušam čim večkrat izpostaviti kot sodelavca pri mojih filmih. Evan je pa vsekakor moj sorežiser, ker tudi on snema, čeprav najine naloge niso povsem enake. Vsekakor pa ne bi mogel ustvariti filma brez njega. Kakor tudi ne brez montažerja. Le da je bil on za svoje delo plačan, Evan in jaz pa ne. Sva pač režiserja.

Prepovedana soba je nekakšen pastiš različnih žanrov, ne samo nemih filmov, ampak tudi B filmov 50-ih, horrorja 80-ih, trash

filma. Kateri izmed žanrov vam je predstavljal največji navdih?

Navdih je predstavljal odkritje, da se filmi niso izgubljali samo v 20-ih in 30-letih minulega stoletja, ampak da so denimo obstajali taki, ki so jih v 70-ih uničevali Rdeči Kmeri in so pri tem celo ubijali režiserje. Pa to, da imamo nizkopračunske eksploatacijske filme, ki izginjajo, ker obstaja samo ena kopija, ki jo je režiser dal v zastavljalnico ali jo je izgubil ali pa je preprosto umrl. Ali pa mu sploh ni bilo mar zanj. Film so se izgubljali marsikje. Ko se je moj sorežiser Evan Johnson igral z barvno shemo na enem izmed naših filmčkov, je enkrat našel efekt, ki daje bleščeč pridih 70-ih let. Videli smo, da ni treba biti omejen samo na 2-trakovne technicolor palette, denimo na modro-zeleno ali na rožičasto-marelično, ampak da zdaj ustvarjamo nove, kot iz kakšnega vzporednega vesolja. Nekako kot če bi blond pričeska Uda Kiera, ki tukaj izgleda kot četrti stooge (iz komične zasedbe *The Three Stooges* op. a.), determinirala barvno shemo. Sem bil pa že vseeno precej obupan, ko smo to počeli. Prvič sem snemal barvni HD video v RAW formatu in nisem imel pravega odnosa do njega. Preprosto nisem videl stvari, ki so bile lepe. Zdaj, ko vem, do kakšne mere je mogoče posnetke obdelati, imam veliko več poguma. Ko sem leta 1992 posnel



Prepovedana soba



Prepovedana soba



Prepovedana soba

barvni film **Careful**, sem barvno paletu kontroliral tako, da sem na prizorišču snemanja vse prepleskal. Dobesedno. Obraze igralcev, njihove obleke, stene, celo rastline. Pri *Prepovedani sobi* pa smo bili tako revni, da smo morali pripomočke jemati, kjerkoli smo jih lahko dobili, zato jih nismo smeli barvati. A na ta način golo oko ni videlo nobenih barv, nobenega reda, nobenega nadzora in posledično nobene umetnosti. Nobene misli nisi mogel videti v teh barvah. Česa takega si sploh nismo mogli privoščiti, zato smo morali vse to urejati kasneje v postprodukciji. Ko smo snemali, se sploh nisem zavedal, koliko tega lahko zares popravimo. Kakor je videti zdaj, v končnem filmu, je super. Kot da bi bilo vse načrtovano že vnaprej.

Od kod pa izvira imitiranje sloga nemih filmov, ki vas spremlja že vso kariero?

To je podobno, kot če bi pisatelja vprašali, zakaj njegovo pisanje ustvarja določen slog. Tako to je, to je preprosto njegov slog. Moji filmi so v primerjavi z realističnimi ali naturalističnimi, ki smo jih vajeni gledati, veliko bolj stilizirani, zato se zdijo, da že korakajo naproti pravljicam. V moji ekipi se vsi strinjamo, da morajo filmi ustvarjati nekakšen vzporedni svet. Z vlaganjem truda v oblikovanje prizorišč in v estetski videz to lahko dosežemo. Že dialog je nekoliko stiliziran, tudi mednapisi vse skupaj potiskajo v vijolično stran spektra. Pomembno je, da vse aspekte filma dodelaš do popolnosti ter v isto obliko stilizacije. V *Prepovedani sobi* nismo skrivali dejstva, da gre za digitalen vizualni slog. Analogno degradacijo smo poskušali zmešati z digitalnimi učinki. V filmu smo uporabili montažne

tehnike, ki jih je mogoče narediti samo digitalno. Imate prizore, v katerih podoba razpade v piksele. Sam sem hotel iti še odločneje v to smer in v *Sceances* bomo morda to tudi storili. Všeč mi je ideja agresivnega *datamoshinga*, ko podoba zamrzne v šahovnico in začne kapljati. Jaz bi povrh tega dal še analognu degradacijo filma, kot da bi *datamoshing* obstajal že leta 1920 in bi ga spodjedle lastne emulzije, kaj takega. Preprosto verjamem v tehnologijo in medije. Tu so potem še druge stvari. Digitalno smo morali snemati zaradi istih razlogov, kot so morali slikarji slikati z akrilnimi namesto oljnimi barvami. Ceneje je. Treba je biti realističen. Če snemaš digitalno, privarčuješ veliko denarja. Velike so tudi estetske pridobitve. Tako da – s filmskim trakom sem načeloma končal. Morda z izjemo kakšnega kratkega filma, če bom sploh lahko našel laboratorij, ki bi ga razvil.

V vaših filmih je veliko freudovskih motivov. Ste zares oboževalec Freuda ali pa je to samo nekaj, čemur se ne morete izogniti, ko govorite o spolnosti in o svoji družini?

Njegov oboževalec sem samo v teoriji. V resnici sem ga bral precej malo. Prebral sem nekaj zadev o *Interpretaciji sanj*, ko sem enkrat naletel na nekaj o tem v knjigarni. Ta dogodek mi je za naslednja 2 meseca uničil sanje, ker sem si jih začel interpretirati že med sanjanjem. Jaz pa imam rad sanje, ki me presenetijo, ki me zmedejo in ki jih kasneje poskušam razvozlati sam. Ne potrebujem Freudovega glasu, prilepljenega na svoje uho, da mi govori, kaj naj si mislim o tem. Rekel bi, da imam zelo osnovno, zelo karikirano razumevanje tega, kaj se dogaja v sanjah. Verjetno približno takšno, kakršnega so imeli, preden se je Freud sploh pojavil na sceni.

Koliko Prepovedane sobe dejansko prihaja iz vaših sanj?

Nekaj epizod prihaja iz nekaterih sanj, ki sem jih pripravljen priznati. Nekaj sanj o krivdi, pa nekaj takšnih o strahopetnosti. Sanje o mrtvem očetu se mi nenehno ponavljajo, odkar mi je leta 1977 umrl oče. Predvsem pa malenkosti, kakršno je pozabljanje ženininega rojstnega dneva. Vsekakor niso samo sanje, ampak tudi dogodki, ki so se zares zgodili, pa so me kasneje obiskovali v obliki nočnih

mor. Z leti sem spoznal, da če snemam filme o stvareh, ki so mi pomembne, o stvareh, ki sem jih doživel, se s tem nekako ozdravim takšnih mor. Gre za obliko terapije. Nisem sicer prepričan, kakšna vrsta terapije je to. Morda terapija z averzijo, kajti v toku snemanja nečesa, kar ti je blizu, ta element pretvoriš v razne delovne enote – v kasting, scenografijo, koloriranje, snemanje, montažo, oblikovanje zvoka –, zato se moraš o njem pogovarjati z različnimi ljudmi, in ko je vsega skupaj konec, si ozdravljen. Ozdravljen si svojega otroštva, svojega Winnipega. Tako sem s *Prepovedano sobo* zdaj končno ozdravljen pozabljanja rojstnih dni. Sicer vem, da jih bom še naprej pozabljal, ampak zdaj se ne sekiram več.

V eni izmed prejšnjih števil naše revije (št. september-oktober 2013 op. a.) smo se z bratom Mael iz skupine Sparks pogovarjali o vašem sodelovanju z njima pri načrtovanem filmu *The Seduction of Ingmar Bergman*. Kako napreduje ta projekt, bo šel v realizacijo?

Mogoče. Ravno danes imam sestanek z njunim producentom. Napisati bi moral scenarij. Sicer je večinoma napisan, ker ga sestavljajo pesmi, ki so že napisane. Ampak vseeno moram še napisati scenarij, tako da sem trenutno jaz tisti, ki pri vsem skupaj pritiska na zavoro.



intervju **Sergej Loznica**
Tina Poglajen

»Življenje je veliko pomembnejše od filma.«

Sergej Loznica je pritegnil pozornost predvsem pred tremi leti z drugim celovečercem **V megli** (V тумane, 2012). Ukrajinski režiser je lani v Cannesu predstavil svoj najnovejši film **Majdan** (2014), dokumentarni portret proevropskih protestov v Kijevu, ki so se kmalu sprevrgli v krvave spopade med civilisti in policijo. Po njegovih celovečernih filmih bi morda sklepali, da so ti predvsem orodje družbene kritike: poleg *Majdana*, ki ponuja ogorčen vpogled v krizno situacijo, v

kateri se je znašla današnja Ukrajina, na primer *V megli*, ki je prirejen po kratki zgodbi beloruskega pisatelja Vasila Bikava, potuje nazaj v drugo svetovno vojno in na krvava ukrajinska bojišča, da bi raziskal mejo med domoljubjem in kolaborantstvom; **Sreča moja** (Ščastije moje, 2010) pa je po drugi strani temačen film ceste, v katerem se voznik tovornjaka na svoji poti srečuje s številnimi perečimi protislovji, ki definirajo Rusijo 21. stoletja.

Retrospektiva njegovih filmov na letošnjem linškem Crossing Europe – od najzgodnejših kratkih, kakršni so **Danes gradimo hišo** (Segodnja mi postrojim dom, 1996), **Portret** (2002) in **Tovarna** (Fabrika, 2004), do celovečernih filmov, vključno z njegovim predavanjem, ki je projekcije posprenilo, je pokazala drugače. Loznica je namreč predvsem formalist, katerega delo ima temelje v bogati tradiciji sovjetskega avantgardnega dokumentarnega filma. Pusti, da



njegovi filmi govorijo sami zase, brez pripovedovalca ali kontekstualne razlage. To jih napravi za čisto cinematično poezijo, pri kateri so bistvene predvsem podobe in natančna montaža. Upodabljanje Rusije med politično in kulturno tranzicijo jih naredi za politične na drugačen, subtilnejši način, ki se zanaša predvsem na lirčnost in vztrajno melanholijo. Tako denimo v *Portretu* drugega za drugim posname ljudi na podežlju, pred njihovimi kočami ali v naravi, strmeče v kamero, v enakih oblačilih ne glede na letni čas. Podobno v **Železniški postaji** (Polustanok, 2000) potnike, ki čakajo na vlak, ujame v nenavadnem, skorajda nadrealističnem trenutku, ko vsi globoko spijo.

Z režiserjem smo se o *Majdanu*, vzplamtelih protivladnih protestih, ki jim je sledil krvavi obračun s strani tedanje ukrajinske vlade, ter o njegovem siceršnjem delu in humorju pogovarjali aprila v Linzu.

Kako je bilo snemati med protesti ter potem, ko se je položaj zaostрил?

V resnici je vseeno, kaj snemaš. Proteste, delovne ljudi ali ljudi na ulici – vseeno je, kaj je tema, s katero se ukvarjaš. Preprosto se izključiš iz prostora in skušaš stvari, ki se dogajajo pred teboj, videti kot nekdo, ki vse skupaj opazuje skozi okno. Običajno v svet namreč gledamo tako – skozi okno – in to je kader. Če pa vas zanima, ali je bilo nevarno ali ne, je to drugo vprašanje. Včasih je bilo, predvsem za snemalce, ki so snemali v gneči. Vendar je bilo po drugi strani vse skupaj nevarno za vse, ki so tam sploh bili. Upali smo, da se bo vse

dobro izteklo. Mislim, da ni razloga, da bi zaradi filma tvegali življenja – življenje je veliko pomembnejše od filma.

Ste tudi vi protestirali?

Seveda sem bil na strani protestnikov. Sovražim laži in lažnivce, sploh na takšen način, brez sramu, tega res ne maram. Ne maram nasilja ... seveda sem podpiral protestnike.

Kako dolgo ste snemali in kako pogosto?

Ne čisto vsak dan, snemal sem recimo en teden, potem pa je snemalec sam snemal dvakrat na teden. Protesti so namreč trajali in trajali. V kriznih obdobjih, ko je prišlo do spopadov, pa sem snemal vsak dan.

So ljudje pričakovali, da se bodo stvari tako zaostřile, kot so se?

Odvisno, kakor kdo. Jaz sem pričakoval.

Zakaj?

Ker je šlo za brezizhoden položaj. Naeni strani so bili ljudje, za katere sem vedel, da bodo ostali do konca. Tam so bili povsem pripravljeni tudi umreti. Veliko ljudi se je tako zase odločilo že vnaprej: na trgu bodo raje umrli, kot pa da bi se vrnili v enako družbo, pod isto vlado, pod istega predsednika, ki je bil že dvakrat v zaporu. To je absurdno, zločinec je. Sramota je imeti takšnega predsednika. Vendar pa so bili na drugi strani prav tako ljudje, ljudje na oblasti, kot vemo, zločinci, in tudi oni so se odločili, da ostanejo do konca. Sporazum ni bil mogoč. V takem primeru gre potem le še za to, kdo na ulici dlje zdrži.

Je morda prihajalo do razhajanj tudi v samem gibanju Euromaidan?

Ne vem prav dobro, kakšni so bili odnosi tam. Šlo je za gibanje, ki je združevalo veliko civilnih organizacij, sodelovale so zveze voznikov, zdravniki proti vojni, nekdanji vojaki, pravniki, različna kijevska društva, ukrajinsko jezikovno društvo, univerzitetna društva in tako naprej. Poleg tega je sodelovalo veliko političnih strank, pa tudi cerkev, pravzaprav cerkve različnih religij, razen seveda ruske pravoslavne cerkve – ne ukrajinske pravoslavne, temveč ruske. Oni niso sodelovali.

Tudi sama sem bila presenečena, ko sem predstavnike cerkve videla na odru, med protestniki.

Če bi bili tam, bi jih videli vsake štiri ure. Molili so, vodili skupinske molitve. Presenečen sem bil, da v kontekstu sicer nacionalističnega gibanja ni nihče omenil, kako pomembno vlogo je tu igrala religija, kako velik vpliv je imela cerkev. Pograbili so nacionalistične klišeje, ki so se jim zdeli veliko močnejši v izrazu, opustili pa dolgočasne stvari, kot je človekost, dostojanstvo ... Cerkev je bila za usodo tega gibanja veliko pomembnejša kot posamezne radikalne organizacije. Njen vpliv je bil ogromen. Zato sem jih tudi vključil v film.

Kakšen je bil odziv ukrajinskih medijev?

Nekateri, vendar redki, so proteste podpirali. Veliko je medijev, ki pripadajo oblasti, in ti so proteste seveda poskušali diskreditirati. Mislim, da so samo trije televizijski programi o protestih sploh poročali, drugi pa so bili na strani vlade, na strani predsednika. Vendar so zdaj, ko se je situacija spremenila, tudi oni spremenili mnenje. Seveda pa jih je veliko pod vplivom Rusije.

Kaj je protestnikom pomenila Evropska Unija, če sploh kaj, razen nasprotje Rusije?

Evropska unija so nekakšne sanje, vendar zelo oddaljene. Nisem prepričan, da je veliko ljudi, ki so v protestih sodelovali, zares vedelo, kaj pomeni EU. Vendar so to smer izbrali kot sredstvo za družbeni napredek. To smer so izbrali, ker je drugačna, ker je poleg nje obstajala le še pot na vzhod, k ponovni vzpostavitvi Sovjetske zveze. Le kdo bi hotel živeti pod totalitarnim režimom? Mislim, da Ukrajinci ne. EU je torej protiruska, protisovjetska izbira. In protisovjetska odločitev. Nihče ni pričakoval, da se bo v dvajsetih letih ukrajinska miselnost tako razvila. Država je bolj neodvisna, mnenja so bolj neodvisna. Ljudje vedo več o zgodovini, o preteklosti se veliko piše, zelo dobre univerze imajo. Mislim, da je tudi to vplivalo na družbeno mnenje. Seveda nočejo biti kolonizirani še enkrat. Prvič se je to zgodilo v sedemnajstem stoletju. Podobno kot zdaj je šlo za postopno kolonizacijo: najprej je bil sklenjen sporazum, potem pa so se v stotih letih pogoji vse bolj zaostřevali in postajali vse

slabši za Ukrajince. Povečevali so vpliv, ki ga je imel car, nazadnje pa so ozemlje še poimenovali »mala Rusija«. Gre za 250 let kolonizacije.

S koncem protestov še zdaleč ni bilo konec tudi konflikta – kako ste se odločili, kdaj boste nehali snemati?

Nisem se jaz odločil, odločila je sama situacija. Če skušam film povzeti v eni povedi: ljudje so odšli na ulice, da bi se borili proti oblasti, in na koncu tudi zmagali. To je vse. Ko je predsednik prebegnil, je bilo konec. Majdan je opravič, kar si je zastavil. Kar se dogaja zdaj, je nekaj povsem drugega, gre za vojno, rusko agresijo. Ruski prostovoljci, ruski tanki, ruska orožja, ruska vojska v Ukrajini. To je nekaj povsem drugega. Vendar morate vedeti, da je po vsaki revoluciji, tudi na primer francoski, sledila intervencija s strani »dobrih sosedov«. Enako je bilo po revoluciji leta 1917, ko je prišla Antanta. Gre za povsem običajen vzorec.

V vaših filmih sem tudi na splošno opazila nezaupanje do organov avtoritete, policije, vojske ...

Ko razmišljam o filmih, razmišljam o kompoziciji, kadru, luči, teksturi ... nisem razmišljal o teh stvareh. Tudi *Majdan* sem snemal iz vidika slike, dogajanje je bilo genialno iz vizualnega vidika. Bilo je priložnost za zelo dobro sliko. Zakaj bi sploh snemal film, če te ne moreš narediti? Pri filmih gre za sliko in konec.

Pa vendar vas v filmih pogosto navdihne literatura.

Najbolj so me navdihnili matematična predavanja. In fizikalna. Ne, šalim se. Res je, vedno sem veliko bral, in ne vem natanko, kako to deluje. Gre za reakcijo na tekst. Pri branju je zanimivo to, da knjige včasih povzročijo halucinacije, prizore začneš videti. Ko pišem scenarij, si moram situacijo najprej predstavljati, moram jo videti. In potem samo opišem, kar vidim. V tem primeru bo tekst zelo vizualen, saj gre za opis. Ne maram abstrakcij. Rad imam, da so stvari jasne in smiselne.

Severni sij (Severni svet, 2008) se mi zdi vaš najbolj intimističen film ...

Ja, tudi jaz to sovražim, biti blizu ljudem.

Toda zanimalo me je, kako ste posneli prizor z velikonočnim zajtrkom – kako, da je vse potekalo tako naravno in neprisiljeno?

Ne vem, povabil sem jih in rekel, glejte, velika noč je, april je.

Zakaj pa se vam zdijo vsi ti portreti ljudi s podeželja inherentno žalostni, kakor ste omenili na predavanju?

Ne vem, ker to lahko razbereš od vsepovsod, videti so kot iz kakšne Brueglove slike. (*Se smeji.*) Kot ljudje po kakšni katastrofi, tako so pač videti. Ne vem, zakaj, življenje je bilo pač težko, morda to. Poglejte njihove obraze.

Spominjate me na Kafko, ker se ob svojih filmih kljub njihovi temačnosti na ves glas smejite.

Ko sem jih gledala sama, se mi niso zdeli niti malo smešni, ko pa zdaj gledam vas, gre na smeh tudi meni.

Tako je zato, ker se je med vami kot gledalko in filmom, ki ga naredim jaz, vzpostavila razdalja, kot mora obstajati tudi med filmom in avtorjem. Ta razdalja mi ni dopuščala, da bi bil žalosten, ali da bi vse te stvari jemal resno. Vse to je predstava, abstraktna špekulacija, o tem samo razmišljamo, to ni življenje. Je shema, ki ti preprečuje, da bi mislil, da je to resno. Ni resno. Če stvari pogledate pobliže, vidite, da obstaja mnogo protislovij, in ta so smešna. Lahko vam povem, zakaj sem se smejal – film je bil smešen. (*Šlo je za film Moja sreča, ki se odvija v ruralni zahodni Rusiji. Protagonista roparji udarijo tako močno, da ostane nem; drug lik, očeta, ki čez noč vzame pod svojo streho vojake, pa nato ubijejo pred njegovim otrokom; policisti in vojaki ljudi ves čas pretepajo, ustrahujejo in spolno nadlegujejo; ..., op. a.)*

Gre za kulturno pogojen humor?

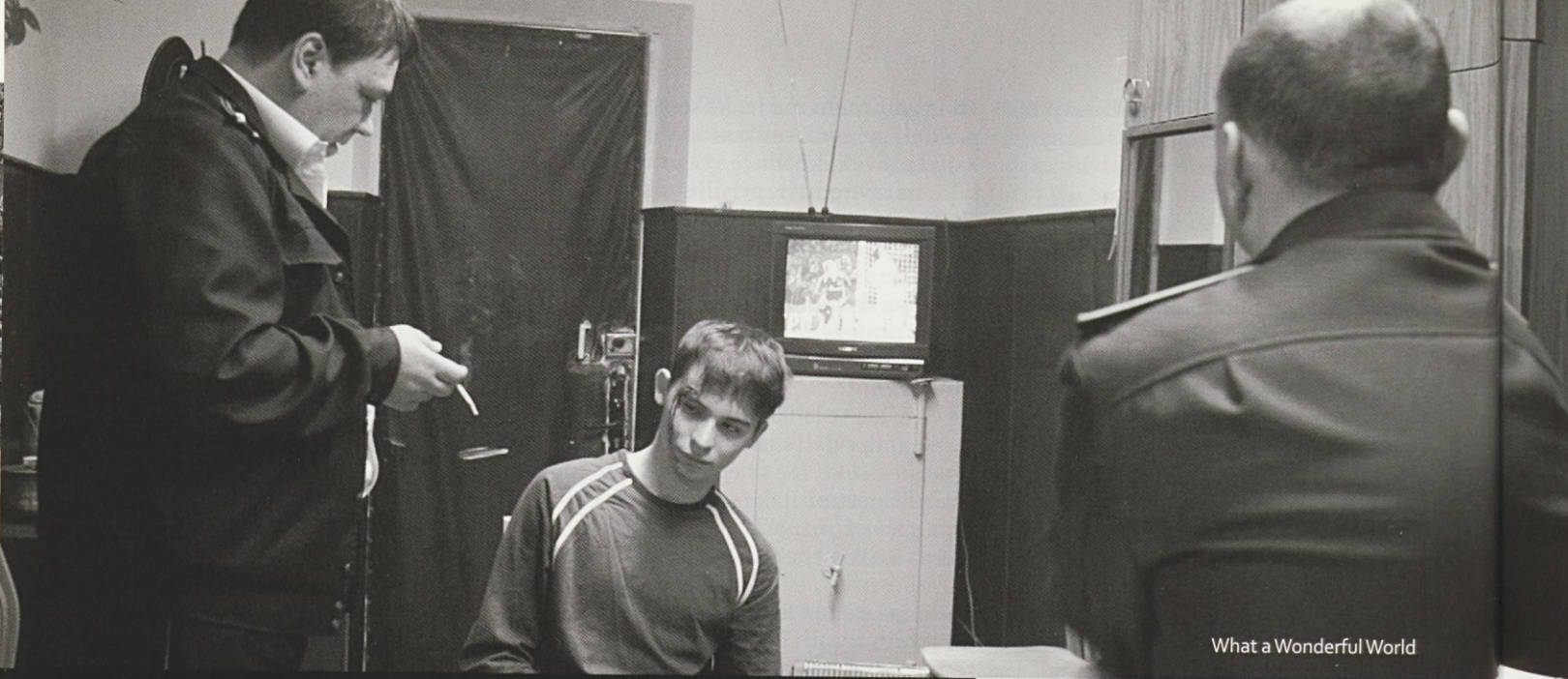
Seveda, seveda. Gre za humor, ki je zelo nežen. Odraščal sem v Ukrajini, in tam imamo zelo poseben humor, zelo nežen, subtilen, ne vem, kako bi ga označil. Hkrati je zelo oster. To je humor Nikolaja Gogolja, kot *Mrtve duše* – si lahko zamislite še kaj hujšega od tega – od mrtvih duš!? A tudi to je humoreska. Že naslov je smešen. Gre za konkretno stvar (*mrtve tlačane, ki so kot lastnina posestnika še vedno zapisani*

v zemljiških registrih, op. avt.), a hkrati gre za protislovje, ironijo – duša pač ne more biti mrtva.

Kako matematik postane filmar?

Vse je jezik, eden matematični, drugi filmski, tretji fizikalni. Zdaj delajo skupaj. Upam, da se bodo v prihodnosti združili v eno. Meni je matematika pomagala, da sem lažje razmišljal o slikah, o abstraktnih stvareh in z njimi delal, lažje kot delam s številkami in ustvarjam teorijo. Morda je prava, morda napačna, a to ni pomembno. Pretresti jo je treba, dokazati in reči: tako je zato, ker sem tako zgradil svet. To bi rad dosegel.





Anatol Durbală

Ana Șturm in

Razpad sistema ali krasni novi svet moldavskega filma

Če ne veste, kje je Moldavija, vam bo Anatol Durbală njeno lokacijo hudomušno obrazložil nekako takole: »Ali veste, od kod prihaja grof Drakula? Ja? Zagotovo veste tudi, kje se je zgodil Černobil? Ja? Super. Torej – Moldavija je država, ki se nahaja med grofom Drakulo in Černobilom.« Bivša sovjetska republika leži med Romunijo in Ukrajino, svojo samostojnost pa je razglasila istega leta kot Slovenija. Mlada država, v kateri prebiva približno štiri milijone prebivalcev, se je po razpadu Sovjetske zveze soočila s težavnim obdobjem tranzicije, še danes pa velja za najrevnejšo evropsko državo. Ena izmed stvari, ki je po razpadu starega sistema skoraj

popolnoma izginila, je tudi moldavska kinematografija, ki poleg neobstoječe domače filmske produkcije beleži tudi drugi najnižji obisk kina na svetu.

»Leta tranzicije so našo kinematografijo zaznamovala. Izjemni profesionalci, ki so nekoč večinoma delali v sovjetskem sistemu, so izgubili stik z delovnim področjem – ne znajo več delati z novo tehnologijo, z igralci ..., saj v tem obdobju pri nas snemanja filmov praktično ni bilo. Nekoč znameniti studio Moldavija film je le še shirana senca samega sebe in njegov glavni namen je ohranjanje treh delovnih mest za vladne prijatelje. V Moldaviji je zaradi izjemno nizkega standarda zelo težko priti do snemalne

opreme. Filmska kamera je zelo draga stvar – tako v New Yorku kot v Kišinjevu stane 100.000 dolarjev, le da si jo nekdo v New Yorku lahko privošči, mi v Kišinjevu pa žal ne,« pripoveduje avtor moldavske satirične televizijske oddaje **Ura smeha** (Ora de ras), igralec in profesor ter scenarist in režiser Anatol Durbală, ki se je v letošnjem tekmovalnem programu festivala Crossing Europe predstavil s svojim celovečernim prvencem **What a Wonderful World** (Ce lume minunăță, Moldavija, 2015) in iz Linza povsem zaslužen odesel nagrado občinstva.

To, da je film sploh nastal, velja za pravi mali čudež. »Zadnjih sedem let sem iskal denar, opremo in predvsem ljudi –

snemalce, producete in igralce, ki bi bili tako nori, da bi se skupaj z mano lotili tega projekta,« pravi Durbală. *What a Wonderful World* je popolnoma gverilska produkcija, ki pa uspe kljub pomanjkanju sredstev, opreme in izkušene ekipe (pri filmu so večinoma sodelovali mladi) iz situacije izluščiti najboljše možno. Pri tem je v izdatno pomoč odličen scenarij, ki tragične dogodke nevsiljivo in bistro uravnoteži s humorjem. Tempo filma se na začetku razvija počasi in skozi premišljene detajle spretno gradi zapleteno mrežo situacij, ki dosežejo vrhunec v napetem in izjemno odigranem prizoru zasliševanja, v katerem eksplodira vse, kar se je v dolgih letih represije nabiralo v moldavski družbi. Rezultat je urgenten in intenziven film, ki gledalcu izmakne tla pod nogami.

Protagonist filma je Petru, ki se v začetku aprila po dveh letih študija matematike in fizike na Univerzi Bostonu za praznike vrača v domačo Moldavijo. V glavnem mestu potekajo protesti proti novoizvoljeni vladi. Petruja bolj kot politična situacija doma okupira misel na dekle, ki jo je pustil v Bostonu in s katero je zvečer dogovorjen za zmenek prek Skypa. Za to pa seveda potrebuje računalnik, ki si ga izposodi pri najboljšem prijatelju. Ko se z računalnikom v naročju peš vrača domov, ga na poti ustavi policija, ki ga zamenja za enega izmed demonstrantov. Brutalno ga pretepejo in skupaj z ostalimi odpeljejo na policijsko postajo. Tam ga v nelagodnem kafkovskem procesu zaslišuje izkušen major.

Film temelji na resničnih dogodkih, ki so se odvili med 6. in 9. aprilom 2009. Takrat so v moldavskem glavnem mestu potekali protesti proti novoizvoljeni komunistični vladi, ki naj bi priredila rezultate volitev in tako ponovno zasedla večino v parlamentu. Novica o upor proti staremu sistemu in njegovi skorumpirani politiki se je predvsem med mladimi hitro razširila prek družbenih omrežij in množice ljudi so preplavile glavni trg v Kišinjevu. Skupina protestnikov je vdrla v parlament, pokradla računalnike, stole, mize in drugo pisarniško opremo, ostalo pa zažgala. Moldavska policija se je na ta dogodek odzvala tako, da je nasilno zajela več sto protestnikov, jih odpeljala

v zapore in tam brez pravic zaslišala ter psihično in fizično mučila. V omenjenih dogodkih so zaradi hudih poškodb umrli trije ljudje, kar moldavska vlada še vedno zanika.

O podobnih protestih, ki se odvijajo po vsem svetu, smo v zadnjih letih lahko veliko brali tudi v domačih medijih. Ti so na veliko poročali o dogodkih v Franciji, Veliki Britaniji, Španiji, Grčiji ... Ampak potem so tu kraji in države, kot je Moldavija. Nevidni deli sveta, pozabljeni od vseh. Nevidne zgodbe, ki jih občasno razsvetli šele svetloba kinematografskega projektorja. »To zgodbo sem posnel, ker me je šokirala. Da se nekaj takega zgodi leta 2009 v demokratični republiki? Tega nihče ni pričakoval. Kako se taka srednjeveška, primitivna stvar lahko zgodi v moderni evropski demokraciji? Okej, res je, da so v Moldaviji še vedno prisotne sledi komunizma, ampak vseeno – gre za 'moderen komunizem'. Leto je 2009! Kaj se je zgodilo tej skupnosti ljudi v 21. stoletju? Kaj je te ljudi naredilo tako jezne, živalske? Oziroma kdo? Rusi? Stalin? Putin? Bratje in očetje so se znašali nad sestrami in materami. Zakaj, zakaj, zakaj?«

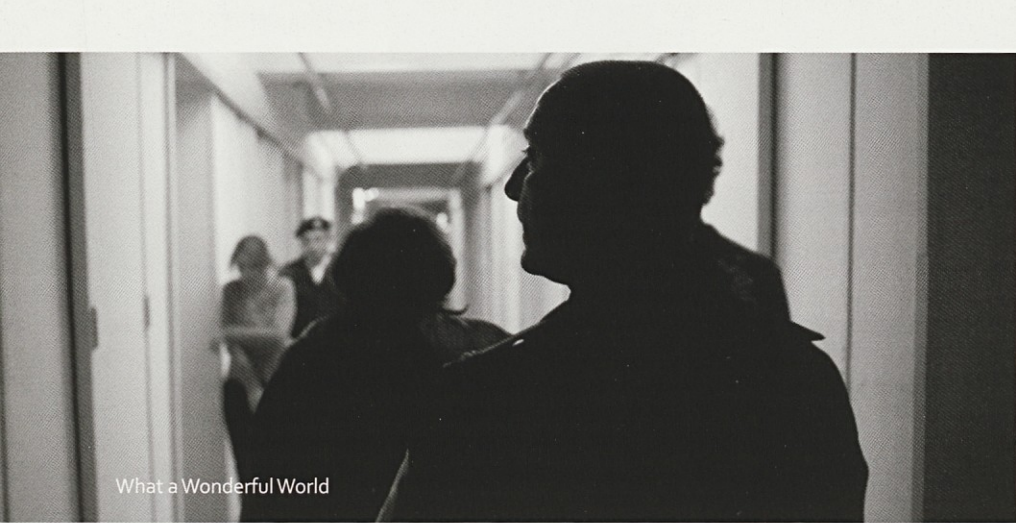
Kar se je zgodilo v Moldaviji, ni povezano zgolj z dogodki, ki so se odvili med 6. in 9. aprilom; situacija je povezana tudi z zgodovino in z delitvami, ki že stoletja povzročajo razkol med različnimi skupinami ljudi. »Predvsem zadnjih dvajset let se je v Moldaviji oblikovala zelo močna delitev med dvema generacijama. Na eni strani imamo starejše ljudi, ki še vedno zagovarjajo komunistični sistem in Sovjetsko zvezo. Tu gre za neko mišljenje, ki ga ne moremo kar tako zavreči, ker je relevantno. Za starejšo generacijo to res nekaj pomeni. Odrasli so v tem sistemu in to je edina resnica, ki jo poznajo.« To generacijo v filmu predstavlja major policijske postaje.

»Na drugi strani pa imamo novo generacijo, ki razmišlja popolnoma drugače. Gre predvsem za tiste, ki so bili rojeni proti koncu 80-ih let oziroma na začetku 90-ih let, po koncu perestrojke in po padcu berlinskega zidu. To je bila generacija, ki je lahko prvič neomejeno potovala v tujino. Za nas je bila edina tujina, ki smo jo poznali, Bolgarija.

Nismo zares vedeli, kaj se dogaja zunaj. Ta generacija je leta 2009, ko so se zgodili protesti v Kišinjevu, ravno odrasla. Ima popolnoma drugačno mentaliteto od tiste, ki je odraščala v komunizmu. Živeli so v drugačni realnosti, videli so drugačen način življenja. Niso odraščali v represivni državi in ni jim bilo treba nenehno razmišljati o tem, kdo bo začel vojno.« To drugo realnost predstavlja Petru.

In ravno to delitev, ta prepad med takrat in danes, je Durbală želel pokazati v filmu. »Preteklost je veličastna, trda in jasna, prihodnost pa je negotova in nevidna. In ta veličastna, trda in jasna preteklost še vedno (dobesedno!) ubija to krhko prihodnost.« Major in Petru v zadnjem prizoru stojita eden nasproti drugemu. Zreta si v oči, ampak prepada, ki je med njima, ne moreta premostiti. Konflikt je zasejan globoko vanju in gre nazaj generacije in generacije. Samopodoba starejše generacije in njen občutek superiornosti sta dodobra načeta. To krhko samopodobo veličine in večvrednosti, ki jim je bila privzgojena s trdo roko, morajo zato braniti za vsako ceno. »Vse, kar je major sposoben videti v Petruju, je privilegiran fant, ki ne spoštuje svoje države in ki ima vse, česar on sam pred 20 leti ni mogel imeti.«

Film obravnava zelo nedavne 'zgodovinske' dogodke, ki se jih državljani Moldavije, predvsem pa prebivalci Kišinjeva, še zelo dobro spominjajo. Njihova čustva so še vedno razburkana in njihove rane odprte. *What a Wonderful World* se zato zgodbe pametno loteva z distance in z ravno pravšnje mero lahkotnosti in humorja. »Nikogar nisem hotel obsojati. Prav tako nisem imel namena posredovati nobenega političnega sporočila. Želel sem le posneti in zabeležiti to, kar se je zgodilo. Razumel sem, da bodo moje občinstvo ljudje, ki so bili v omenjenih dogodkih neposredno udeleženi in ki bodo rekli: Ne se zajebavat – jaz sem bil tam, moj brat je bil tam – ljudje niso bili tako oblečeni, niso tako govorili, policisti tega niso naredili. Pripravljen sem bil na kritike, vsem pa sem dal tudi vnaprej in zelo jasno vedeti, da ne gre za dokumentarec, pač pa za igrani film in da moj cilj ni bila natančna rekonstrukcija dogodkov. Ne gre za zgodovinski film, pač pa za film, ki govori predvsem o tem, kar je v nas, in poskuša razmišljati o tem, kaj



What a Wonderful World

je bilo tisto, kar nas je pripravilo do takih dejanj.«

Na festivalu je na pogovoru po projekciji filma britanski kritik in moderator Michael Pattison Durbálo vprašal, kako so posneli impresivni kader, v katerem se kamera iz visoke stavbe spusti do skupine demonstrantov, ki leži na tleh, pred do zob oboroženimi policisti. Režiser mu je odgovoril, da so kader posneli s pomočjo vrvi za obešanje perila, saj jim proračun ni dopuščal možnosti, da bi si lahko izposodili žerjav. Zgodbe s snemanja so pravzaprav skoraj tako zabavne in šokantne kot sam film. »Na filmu so vsi delali zastoj (česar si sicer res ne želim ponoviti, saj bi rad ljudi za njihovo trdo delo tudi pošteno plačal), šlo je za malo nor in zelo odprt projekt. Dobil sem se s skupino mladih in jim povedal: Poglejte, nimamo nič denarja, nič opreme, nič časa, ne moremo vam plačati, ampak če ste za – dajmo narediti nekaj! In rekli so ja. Prišli so vsi moji študenti in brez ene same pritožbe dan za dnem, na mrazu, v vročini, brez hrane in brez plačila neutrudno delali na filmu.

Ljudje so bili celo tako velikodušni, da so nam začeli pošiljati denar; s katerim smo lahko vsaj nahranili ekipo. Prijatelji, znanci in predvsem sorodniki, ki delajo v tujini – mama glavnega igralca Igorja Babiaca, ki dela v Italiji, nam je recimo od časa do časa poslala kuverto s petdesetimi evri. Zato smo se ji poklonili tudi v filmu, v katerem Petrujeva mama prav tako živi in dela v Italiji. Izoblikovala se je zelo močna podporna skupnost, ki nam tudi sedaj, ko s filmom potujemo od festivala do festivala, še vedno sledi,

nam stoji ob strani in nas na vse mogoče načine podpira.«

Kako zelo nedelujoča je moldavska kinematografija, pa so ustvarjalci spoznali šele potem, ko so svoj film želeli pokazati moldavski publiki. »Okej, razumeli smo – problem bo dobiti denar, problem bo dobiti opremo, problem bo dobiti ekipo ..., ampak nikoli nismo niti pomislili, da bo največji problem od vsega to, kaj narediti s filmom, ko bo enkrat posnet. V Moldaviji nikogar ni zanimalo, da smo naredili film. Ne samo film, ampak dober film! Normalno bi bilo, da bi nam vsaj rekli: Okej, fantje, nismo vam dali nobenega denarja, ampak naredili ste super film, pomagali vam ga bomo spraviti vsaj v kino in vam dovolili, da ga dva tedna predvajate v našem nacionalnem kinematografu. Ampak ne, če smo hoteli pokazati naš film, smo morali sami (seveda proti plačilu za najem dvorane, poleg tega pa so nam vzeli še 50 % od prodaje kart) najeti kino. Veliko smo imeli tudi prošenj, da bi film pokazali po moldavskih in romunskih vaseh, vendar tega ne moremo storiti, saj nimamo denarja, da bi najeli projektor, platno in agregat za električno. Na podežlju namreč ni nobene infrastrukture, kjer bi film dejansko lahko pokazali.«

Kljub vsemu pa ima Anatol še veliko energije in odličnih idej, ki bi jih rad preli v filmske podobe: »Moldavija ima ogromno zanimivih zgodb, ki bi lahko Hollywood okupirale dobrih 10 let! Mi smo seveda omejeni z denarjem in predvsem od tega je odvisno, kaj bomo delali v prihodnje. Trenutno

imam v mislih dve zgodbi, ki bi ju res rad povedal. Ena je povezana s Transnistrijo. Gre za mednarodno nepriznano državo (locirano na ozkem pasu na meji z Ukrajino), ki deluje v okviru meja Moldavije. Transnistrija je organizirana kot predsedniška republika, upravljajo jo vlada, parlament, oborožene sile in policija. Ima svojo ustavo, zastavo, državno himno ... Letos je na 'meji' med Moldavijo in Transnistrijo ruski vojak ubil 19-letnika, ki se je po praznovanju novega leta od tam vračal domov v Kišinjev in ni imel dokumentov za prehod meje.«

Druge tema, ki se je Durbalä želi lotiti, pa so številne tragične zgodbe o usodi starejše generacije v Moldaviji. V najrevnejši državi v Evropi živi več kot milijon starejših ljudi, kar je slaba tretjina prebivalcev. Vlada jim izplačuje mizerne pokojnine, najemnine za uborna stanovanja pa so vsaj petkrat višje. Tisti, ki jim sinovi in hčere pošiljajo denar, še nekako preživijo, velika večina starejših pa je prisiljena na cesti prodajati svoje osebno imetje. »Okrog glavne železniške postaje v Kišinjevu imamo pravi market osebnih predmetov. Greš na ulico in vidiš staro žensko, ki sedi na tleh in prodaja svojo zadnjo skodelico, da si lahko kupi kos kruha. In teh ljudi je samo na tej ulici na tisoče.«

»Ampak nočem se osredotočiti samo na revne ljudi, ki so revni že od nekdaj, tukaj je še cel kup drugih zanimivih zgodb,« dodaja režiser. »Pred letom dni sem odkril, da je ena izmed naših najbolj znanih igralk, ki je bila zares velika zvezda nacionalnega gledališča, prav tako pristala na cesti. Živela je v majhni sobici, brez vode, brez luči in na ulici podajala svoje imetje. Kaj se je zgodilo z njo – kaj se je zgodilo z osebo, ki so jo nekoč vsi oboževali, jo občudovali, ji nosili rože, potem pa nanjo popolnoma pozabili? Seveda ne gre za izolirano zgodbo. Podobno se je zgodilo mnogim drugim umetnikom in izobražencem. Gre za specifičen problem neke generacije. Ko je Sovjetska zveza propadla, so z njo propadli tudi mnogi ljudje. Če si bil kmet, se po tranziciji zate ni veliko spremenilo, če pa si bil najboljši nevrokirurg v Sovjetski zvezi, si lahko potem padel na rob preživetja. Kako živiš s tem? To je tema, ki jo želim raziskati.«



Amour Fou

festivali

Anja Naglič

Diagonala – Festival avstrijskega filma,
Gradec, 17. – 22. marec

Made in Austria

Med 17. in 22. marcem je v Gradcu potekala že 18. izdaja Diagonale – Festivala avstrijskega filma, in mesto ob Muri je za šest dni znova postalo avstrijska filmska prestolnica, v kateri se ob tej priložnosti vsako leto zbere nepregledna množica domačih filmskih ustvarjalcev ter poznavalcev in ljubiteljev filma, pridruži pa se jim tudi precejšnje število gostov iz tujine.

Na tokratni Diagonali so prikazali 157 filmov (od tega 97 – izmed 500 prijavljenih – v tekmovalnem delu) in zabeležili rekordnih 27.300 obiskovalcev. V osrednji program, ki je predstavil izbor najboljših avstrijskih (ko)produkcij z letnico 2014 ali 2015, je bilo uvrščenih 22 celovečernih (od tega osem koprodukcijskih) in 13 kratkih filmov igranega dispozitiva; dokumentarna sekcija je postregla z 19 celovečerci (med temi je bilo sedem koprodukcij) in s 14 kratkimi filmi; v sekciji »inovativni kino« pa je bilo na ogled 33 kratkometražnih produkcij (tu so se znašla tudi najnovejša dela nekaterih najbolj znanih avstrijskih avtorjev eksperimentalnega filma – Dietmarja Brehma, Josefa Daberniga, Virgila Widricha, Michaela Grilla). Vse to je spremljalo še nekaj retrospektiv in

posebnih filmskozgodovinskih programov, dva dogodka *In memoriam* – prvi je bil posvečen filmskemu in gledališkemu ustvarjalcu Florianu Flickerju (1965–2014), drugi pa tudi pri nas dobro znanemu režiserju, scenaristu in snemalcu Michaelu Glawoggerju (1959–2014) – ter številni pogovori z ustvarjalci in strokovno srečanje na temo financiranja in subvencioniranja filmov. Podeljenih je bilo tudi več kot 20 nagrad v skupni vrednosti okoli 165.000 evrov.

Letos je bilo nemalo prijetnih presenečenj tudi med igranimi filmi, ki so pri domačem občinstvu sicer priljubljeni, na mednarodnem prizorišču pa ta del avstrijske kinematografije v splošnem ne uživa takšnega ugleda, kakršnega imajo dokumentarni in eksperimentalni filmi iz Avstrije. V tej sekciji, ki je ponudila žanrsko in motivno-tematsko zelo raznolika dela – od psiholoških srhljivk, kriminalk, socialne drame, kostumskih filmov do težje opredeljivih avtorskih stvaritev –, je nagrado za najboljši igrani celovečerec dobil **Lahko noč, mamica** (Ich seh Ich seh, 2014) – že na številnih festivalih prikazana in odlikovana srhljivka Veronike Franz in Severina Fiale, ki si je prislužila tudi vodomca na lanskem Liffu.



Lahko noč mamica



Ma Folie

Še eno zanimivo, čeprav manj strašljivo srhljivko, **Ma Folie** (2014), je prispevala Andrina Mračnikar, ki je že kot študentka opozorila nase z dvema, tudi v Ljubljani predvajanima dokumentarcema o koroških Slovencih: **Andri 1924–1944** (2002) in **Korošec govori nemško** (Der Kärntner spricht Deutsch, 2006). Ma Folie se začne kot romantična zgodba o mladem zaljubljenem paru, Hanni in Yannu, v katero pa po uvodni ljubezenski idili vstopa vse več trenj in negotovosti, dokler na koncu ni več mogoče potegniti ločnice med resničnim in navideznim, med dejansko doživetim in zgolj umišljenim. Z uporabo t. i. *lettres filmées*, kratkih – sprva poetično-esejističnih, pozneje pa vse bolj nasilnih in grozečih – filmov, ki jih Yann za Hanno snema na iPhone, se Ma Folie dotakne tudi problematike danes vseprisotnega beleženja in nadzorovanja z najrazličnejšimi snemalnimi napravami ter posledične izgube zasebnosti, varnosti in zaupanja do soljudi.

Med igranimi celovečerci je izstopal tudi **Amour Fou** (2014) režiserke in scenaristke Jessice Hausner, ki se je do zdaj najbolj proslavila s filmom **Lurd** (Lourdes, 2009). Njen najnovejši, četrti celovečerec je karikirano-stilizirana,

mestoma celo ironično-groteskna kostumska melodrama, umeščena v Berlin z začetka 19. stoletja. Opira se na življenjsko zgodbo velikega nemškega literata Heinricha von Kleista, ki je leta 1811, star komaj 34 let, a globoko razočaran v osebnih, umetniških in domoljubnih pričakovanjih, k skupnemu samomoru najprej neuspešno vabil prijatelja, nato sestrično, nazadnje pa mu je uspelo pregovoriti štiri leta mlajšo, (domnevno) na smrt bolno znančevo ženo Henriette Vogel. Gre za vizualno in jezikovno impresiven zgodovinski film, ki na izviren način dekonstruira romantični mit o dvojnem samomoru iz ljubezni.

Med dokumentarci je bilo tudi tokrat veliko družbeno angažiranih in takšnih, ki tematsko segajo daleč čez avstrijski okvir. Dva od njih – **V kleti** (Im Keller, 2014) Ulricha Seidla in **Prihajamo v miru** (We come as Friends, 2014) Huberta Sauperja – sta bila v slovenskih kinih že predvajana, vredno pa bi bilo prikazati vsaj še dobitnika nagrade za najboljši dokumentarni celovečerec letošnje Diagonale – **Skozi leta** (Über die Jahre, 2015) Nikolausa Geyrhalterja, ki je bil osrednji režiser tokratnega festivala, saj si je poleg omenjene nagrade prislužil tudi glavno retrospektivo spremljevalnega programa, v kateri so bili na ogled vsi njegovi kinodokumentarci. O teh filmih pišemo v prispevku *Dokumentarni svetovi Nikolausa Geyrhalterja* (str. 26).

Osrednja tuja gostja Diagonale 2015 je bila 34-letna francoska igralka, režiserka, scenaristka in kritičarka Mia Hansen-Løve, avtorica očarljivo melanholičnih in izrazito (avto)biografsko navdahnjenih igranih filmov, nekakšnih *hommageov* osebam, ki so igrale ali še igrajo pomembno vlogo v njenem življenju. V Gradcu se je predstavila z retrospektivo petih od osmih filmov, ki jih je do zdaj režirala, projekcije pa so spremljali izčrpn pogovori. Tri izmed teh filmov smo že videli na Liffu – **Vse je oproščeno** (Tout est pardonné, 2007), **Oče mojih otrok** (Le père de mes enfants, 2009) in **Zbogom, prva ljubezen** (Un amour de jeunesse, 2011) –, predvajana pa sta bila še režiserkin kratkometražni prvenec **Po zrelem premisleku** (Après mûre réflexion, 2004) in zadnji celovečerec **Raj** (Eden, 2014). V slednjem gre za kroniko dvajsetih let iz življenja pariškega didžeja Paula, scenarij za film pa je Mia Hansen-Løve zasnovala na biografiji svojega starejšega brata Svena, ki je v devetdesetih letih – skupaj s slavnim duom Daft Punk – sodil med začetnike house glasbe v Parizu. Režiserka se podobno kakor v prejšnjih treh celovečercih tudi v tem na prepoznavno avtorski način ukvarja z minevanjem časa, odrasčanjem, sprejemanjem in prebolevanjem izgub.

Festival je tokrat sedmič in zadnjič vodila Barbara Pichler, ki se je v otvoritvenem govoru zavzela za ohranjanje izjemne raznorodnosti avstrijske kinematografije, bila kritična do zahtev po večji komercializaciji tako samih filmov kakor festivalov, opozorila pa je tudi na vse hujšo prekarizacijo filmskih ustvarjalcev. Naslednja štiri leta se bo festival odvijal pod vodstvom Sebastiana Höglingerja in Petra Schernhuberja. Na podlagi njunega dosedanjega dela si je mogoče obetati, da bo Diagonala tako v programskem kakor organizacijskem smislu ohranila visoke standarde, pa tudi svojo že pregovorno družbenokritično držo.



Parabellum

festivali

Bojana Bregar

Crossing Europe – filmski festival Linz, 23. – 28. april

Prečenje puščave smisla – večno mladi Crossing Europe

Dobre izkušnje prejšnjega leta so bile tiste, ki so Crossing Europe napravile za obvezno postajo na letošnji festivalski turneji in konec aprila smo se pridružili pravemu malemu eksodusu slovenskih filmskih kritikov in podobnih profilov iz filmskega sveta, ki so se za slab teden dni ugnezili v udobnem mestnem jedru avstrijskega Linza ter od tam mežikali v svet, ki je hkrati tako blizu, a še vedno tudi zelo daleč ... Crossing Europe je festival, ki ga 12. leto zapovrstjo namenjajo pregledu evropskih avtorskih talentov; ti se bodisi še kalijo in predstavljajo svoj prvenec bodisi so že vzkalili in se lotili svojega drugega filma. V obeh primerih gre po besedah organizatorjev za »idiosinkratičen, sodoben in sociopolitičen pregled avtorskega filma iz Evrope«, ki se predstavlja v več sekcijah: dveh tekmovalnih (fikcija in dokumentarni film), evropski panorami, sekciji Working Worlds, ki beleži filmske zgodbe, osredotočene na zapletene odnose dela v času globalizacije in gospodarske krize, in več programih lokalnih avtorjev, med katerimi gre to leto posebna omemba partnerstvu festivala z dunajsko pobudo, imenovano Cinema Next. Cinema Next v več kinodvoranah na Dunaju ter širše prikazuje programe

kratometražnih in celovečernih filmov mladih avstrijskih avtorjev, letos pa so jim v Linzu namenili lasten programski sklop. V njem je izstopal **Parabellum** (2014), prvenec režiserja Lukasa Valente Rinnerja, ki na vizualno premišljen način beleži napore skupine argentinskih individuumov, ki se v pričakovanju apokalipse urijo v preživetvenih taktikah. Sprva hudomušno absurden ton zamenja srhljiv občutek neizbežnega propada človeštva, oropanega vsakršne empatije.

Tekmovalni program se je žanrskim ekskurzom na daleč ognil, mladi avtorski film v izboru festivala je prednost in pozornost posvečal introspekciji in iskanju individualne identitete. Zmagovalca sta bila letos kar dva. Srbsko-črnogorsko-slovenska koprodukcija **Barbari** (Varvari, 2014) pod režijskimi vajetmi režiserja Ivana Ikiča se odvije na ozadju političnih preobratov ob razglasitvi neodvisnosti Kosova, prek katerih Ikič izriše zgodbo najstniškega vandala, ki uteho pred družinskimi in ljubezenskimi problemi išče v najbolj inkluzivni izmed bratovščin – lokalnem nogometnem klubu. Če Barbari postrgajo svoj navdih s

socialnega dna, pa je sonagrajeni film svojevrsten romunski duhovni dvojček ameriške serije *Girls*. **Avtoportret ubogljive hčere** (Self-portrait of a Dutiful Daughter, 2015) se ležerno premika skozi vsakdan svoje podobno pasivne naslovne junakinje, Cristiane. Cristiane, sicer alter ego režiserke Ane Lungu, je tridesetletna študentka, ki pred eksistencialistično tesnobo beži nazaj v ljubeč objem staršev in tolažbo vase zaverovanega visokomeščanskega miljeja. Preprost, a introspektiven *Avtoportret ubogljive hčere* očara z neposrednostjo in inteligenco ter vsekakor zaplodi interes za potencialna dela Lungujeve, katere mentor je bil med drugim Cristi Puiu.

V panorami, kjer se je zvrstilo kar 23 naslovov, se je med igranimi in dokumentarnimi filmi znašla vrsta zanimivih naslovov mladih, in ne več tako mladih imen – med slednja lahko brez slabe vesti uvrstimo zadnje delo velikega ruskega cineasta Andreja Končalovskega **Poštarjeve bele noči** (2014) (več o filmu v tej številki *Ekrana*), ki se z veliko mero benevolence nameni ovekovečiti izolirana prostranstva ruske duše in pokrajine. Svojemu protagonistu je izjemno naklonjen tudi dokumentarec z naslovom **Mülheim Texas - Helge Schneider tu in tam** (Mülheim Texas - Helge Schneider Hier Und Dort, 2015). Helge Schneider je zloglasni, a vedno brezpogojno ljubljeni avantgardni glasbenik, pevec in igravec z otroško dušo in improvizacijsko žilico, ki se zdi neizčrpna in na žalost precej neizkoriščena v povsem konvencionalnem dokumentarcu Andree Roggon.

Eden od letošnjih vrhuncev programa je bil vsekakor film **A Blast** (Syllas Tzoumerkas, 2014), udarna drama z močnimi primesmi trilerja. Desetletje grškega gospodarskega kolapsa načne vezi v poprej tesno povezani družini in v brezupu se domislijo peklenskega načrta. Ko se ogenj razplamti, ni več poti nazaj, ostaja le še pogorišče in novi začetki, ki so

v resnici zgolj nezaželeni kompromisi. A Blast nadaljuje filmsko eksploracijo tematike družine ter vzroka in posledic, ki so zaznamovali tudi **Homeland** (Hora Proelefsis, 2010), režiserjev prvenec.

Festival Crossing Europe je tesno povezan z aktivnostmi programa Creative Europe – Ustvarjalne Evrope, pobude Evropske unije za razvoj in financiranje kreativnih projektov – in vsako leto v Linzu se pod sponzorstvom programa odvijajo okrogle mize, ki so posvečene aktualnim tematikam. Kljub opisu ne gre za obupno suhoparno razpredanje evrobirokratov, temveč sedeže ob okrogli mizi zasedejo režiserji, producenti, kritiki, organizatorji festivalov in podobni (bolj ali manj) profesionalci, ki delijo svoja prvoosebna izkustva, frustracije in nasvete. Tako je bila ena najbolj zanimivih tematik letos posvečena problemu vidnosti. Drugače rečeno, večina mladih in/ali neodvisnih avtorjev se ubada z istim problemom – kaj narediti, ko so si uspešno izborili denar za produkcijo in ustvarili končni izdelek, ki je nato soočen z ne prav spodbudnim izzivom konkurirati tisočem drugih projektov? V diskusiji, ki je potekala med predstavniki manjših produkcijskih in distribucijskih podjetij, festivalov in medijskih agencij, je bilo nemalo pozornosti namenjene uporabi družbenih medijev, medijskih strategij, pripravi materialov za slednje, ki naj bi nastajali že v času snemanja filma, veliko pa je bilo povedanega tudi o najbolj priljubljeni frazi v filmskem svetu ta trenutek – o razvoju občinstva.

Crossing Europe morda ne ponuja velikih imen in še manj rdečih preprog, vendar pa je zato za mlade avtorje in filmske profesionalce lahko izjemno gostoljubno okolje, ki ponuja obilico primerov dobrih praks – tako v umetniškem smislu kot v sicer manj idealističnem, a zato nujno streznjujočem profesionalnem okviru.



A Blast



Avtoportret ubogljive hčere



Welp

Crossing Europe – filmski festival Linz: Nočni pogled (Nachtsicht), 23. – 28. april

festivali

Matevž Jerman

Crossing Europe: Onkraj realnega

Nočni program letošnje edicije Crossing Europe je bil znova v domeni priljubljene in že tradicionalno vznemirljive festivalske sekcije *Nočni pogled* (Nachtsicht), v kateri je vsako leto predstavljen izbor ekstravagantnih žanrskih poslastic evropskih provenienc, ki v Linzu doživijo avstrijsko premiero. Kurator Markus Keuschnigg konsistentno izpostavlja raznolike pokrajine sodobnega fantastičnega filma; te pa se po definiciji gibljejo onkraj oprijemljivih meja realnega, konvencionalnega in konformističnega ter se fantazmagorično razblinjajo, nato pa spet prikazujejo tako znotraj klasičnih žanrskih primerkov kakor v – od žanrskih in drugih formalističnih okvirov – izrazito osvobojenih avtorskih izletih. In čeprav je fantastični film tako zelo zavezan iracionalnemu (ter nemara prav zaradi tega), hkrati v sebi prebrisano nosi tudi potencial doslednega odsevanja absurdne narave sveta, ki nas obdaja, saj ravno v absurdu prepoznavna njegovo temeljno lastnost in jo jemlje za svoje vodilo.

S srdito obravnavo tematik, kot so spolne zlorabe, ksenofobija, neonacizem in marginalizacija različnih družbenih skupin, zgornjo iztočnico zlahka podkrepi že dolgo pričakovani omnibus **German angst** (2014), v katerem so združili moči trije kontroverzni nemški režiserji s kultnim Jörgom Buttgeritom na čelu. Andreas Marschall (režiser nekoliko spregledanega, a solidnega gialla **Masks** [2011], tudi avtor naslovnice albumov slovite power metal zasedbe Blind Guardian), Michael Kosakowski (znan po fascinantnem dokumentarcu **Zero Killed** [2012], v katerem intervjuvanci razkrijejo lastne morilske fantazije, nato pa svoj teater ubijanja uprizorijo za film in v njem tudi igrajo) ter Buttgerit ustvarijo tri šokantne segmente v slogu zone somraka, a seveda z brezkompromisno dozo morbidnosti in nazornega nasilja. V neki kleti deklica iz maščevanja počasi in dosledno pohablja privezanega moškega, drugje skupina obritoglavcev napade gluhonemi poljski par s čarobnim amuletom, na tretjem koncu mesta pa se fotograf

zaplete v mreže skrivnostnega kulta, seksa in nenavadnih drog. Vse zgodbe se odvijajo v sodobnem Berlinu, vsako zaznamuje izrazita avtorska poetika posameznega režiserja, skupaj pa jih lahko beremo kot groteskno odslikavo nemške družbenopolitične stvarnosti. Prav gotovo ekstremni horror za ljubitelje žanra stare šole, ki ne okoliši, temveč precizno zareže, kamor je potrebno. **German angst** v časih lažne politične korektnosti, spoliranih produkcij in povzdigovanja sterilnosti ne umika pogleda ter slavi seksualnost in trupla, slavi, kar je prepovedano in kar je strohnelo.

Nostalgijsko po kanoniziranih slasher grozljivkah osemdesetih pa veliko bolj blago, estetsko dovršeno in s sodobnimi trendi v mislih obuja belgijska taborniška grozljivka **Cub** (Welp, 2014). Celovečerni prvenec Jonasa Govaertsa je sicer ljubezensko pismo žanrskemu filmu in znamenitim franšizam tipa **Petek, trinajsti** (Friday the 13th, Sean S. Cunningham, 1980), v njem pa se neprilagojeni Sam, ki bi raje šel po svoje, odpravi na taborjenje, kjer ga ustrahujejo tiranski vodič, nasilni vrstniki ter deček-volk iz lokalnih pripovedk. Govaertas dostojno žonglira s suspenzom, humorjem in cinefilijskimi pokloni ter postreže z zanimivo večžanrsko skovanko – mladinsko pustolovsko grozljivko –, ki pomanjkanje karakterne in vsebinske dodelanosti kompenzira s tehnično dovršenostjo in všečnim slogom.

Še bolj estetizirana in na trenutke naravnost videospotovska je tudi mračnjaška romantična drama **Everlasting love** (Amor Eterno, 2014), s katero se je v Linz vrnil mladi španski režiser Marçal Forés, ljubljene in nagrajenec Crossing Europe občinstva iz leta 2013, ko je slavil s celovečernim debijem **Animals** (2012). Kar se na nočnih gozdnih cestah začne kot gejevska erotična drama med mladim študentom in profesorjem v srednjih letih, se konča kot nizkoprorračunski art šoker na razpotju med filmom kanibalizma in grozljivko vdora na dom. Forés je s svojim stiliziranim slogom in mestoma originalnimi prijemi prav gotovo kandidat za titulo španskega Xavierja Dolana fantastičnega filma, pri čemer ne preseneča, da za njim stoji tudi neodvisni produkcijski kolektiv CANADA, znan po svojih posrečenih in inovativnih glasbenih videih in oglasih. Hipster horror.

Za edini film, ki je po premisi sodeč sicer obetal, nato pa v praksi klavarno pogrnil do te mere, da bi za njegovo umestitev v omenjeni program res težko našli opravičljiv razlog, se je izkazala latvijsko-estonska koprodukcija **The Man in the Orange Jacket** (Aik Karapetian, 2014). Bizarna parabola o pravkar odpuščenem pristaniškem delavcu brez imena, ki suvereno vkoraka v vilo svojega nekdanjega delodajalca, ga hladnokrvno razmesari, sčasoma pa privzame njegovo identiteto in buržoazne navade, vse dokler ga ne začno preganjati paranoične slutnje, nekaj slabi vesti podobnega. Na prvi pogled gre za metaforo razrednega boja, toda že izhodiščni portret predstavnika proletariata kot iracionalne sile, ki deluje domala instinktivno, priča o sili zmedeni ideološki zasnovi, kar potrjuje tudi epilog, ki se ujame v lastne zanke in nato cinično konča v shizofrenem samomoru. Skratka, ne najbolj luciden poskus družbenega

komentarja skozi formo slasherja in psihološkega trilerja, ki ga je, kljub utrujenosti izraza, težko opisati drugače kot pretenciozno blodnjo, ki se v vizualnem smislu nerodno trudi evocirati nekaj nedavne vontrierjevske vizualne poetike.

Za konec pa smo prihranili najboljše. V teku festivala se je veliko šušljalo o filmu presenečenja, v urniku je namreč pri enem od večerov zevala zgolj kratka, a intrigantna oznaka »surprise film«. In to je bilo vse, kar je bilo potrebno, da se je nekaj pred polnočjo trlo radovednežev, ki so polni pričakovanj napolnili veliko dvorano City Kina. Za oznako »film presenečenja« se je bojda skrivalo več razlogov, nam najljubši pa je tisti najbolj metatekstualen in ima opraviti s samo narativo naposled predvajanega filma **Reality** (2014), pod katerim se podpisuje multitalentirani zastavonoša sodobnih pop bizark, Mr. Oizo alias Quentin Dupieux. Dupieux, ki je že s svojim prvencem **Guma** (Rubber, 2008) pokazal lynchevsko in obenem post-baudrillardovsko zavedanje, da so filmi preja, iz katere so stkane sanje, znova ponudi vrhunsko komedijo absurda in tokrat prekosi samega sebe. Hči taksidermista v trebuhu ustrelenega merjasca najde videokaseto, vodja kuharske oddaje (Jon Heder!) je oblečen v svizca in trpi za neobstoječo srbečico, ki jo ima v resnici njegov zdravnik, snemalec oddaje (Alain Chabat) se trudi posneti film, v katerem televizije ubijajo svoje gledalce, in za potrebe snemanja išče populn krik, ki bo njegovemu noremu producentu prinesel oskarja, a nato zgroženo ugotovi, da je nekdo njegov film že posnel ... Znotraj zgodbe se nenehno izkazuje, da je en lik samo protagonist v sanjah drugega, ta je spet v resnici lik, ki ga tretji gleda v filmu, tega pa spet v svojem filmu režira izhodiščni lik. Realnost, sanje, fantazme in filmi se v **Realityju** tako gosto prepletajo, da je razreševanje vozla ne samo jalovo, temveč že v osnovi nesmiselno početje, kar izda tudi Chabatov lik, ko ženi psihoterapevtki zabrusi: »Nočem, da moje sanje analiziraš, želim le, da jih poslušam.« **Reality** se izmika vsem interpretacijam, meša prvine čistega filma in teatra absurda, kljub svoji kompleksnosti pa ne izkazuje veliko zanimanja za lastno zgodbo, temveč si prizadeva predvsem za plasiranje absurdnih gegov in komičnih zapletov. Vsekakor zabaven, večplasten surrealizem z nedvomnim kulturnim potencialom, ki ponuja številna branja ter interpretacije.

Če smo v zadnjih letih lahko z navdušenjem pred istim platnom City Kina videli in slišali maestra Daria Argenta, avtorski žanrsko-avantgardni duo Hélène Cattet in Bruna Forzanija ali Stiga Frode Henriksena, je bil z izjemno Jörga Buttgereita letošnji nabor gostujočih režiserskih imen prav gotovo nekoliko manj zveneč. Zdi se, da je izbor filmov tokrat bolj narekovala mestoma tvegana težnja po izpostavljanju mladih evropskih avtorjev (trije filmi od petih so delo režiserjev, mlajših od petintrideset). A poanta je potrjena in ostaja; fantastični žanr tako ali drugače zgolj odseva drugo, iracionalno, anarhično, grozljivo in inherentno komično, a še zmeraj resnično plat navidezno še najbolj banalne realnosti.



Rigidni režim



A Million Miles Away

61. mednarodni dnevi kratkega filma
v Oberhausnu, 30. april – 5. maj

festivali

Tina Poglajen

Podobe prostora, družbena konstrukcija realnosti in popkulturni pastiš

V Oberhausnu se je v začetku maja odvila še ena izdaja najstarejšega filmskega festivala kratkih filmov na svetu. Festival je kljub že tradicionalni zapostavljenosti kratkega filma proti celovečernemu pridobil dobro ime že s podpisom Oberhausenskega manifesta, ki je botroval nastanku novega nemškega filma. Vsako leto tako dogajanje pritegne veliko število cinefilov vsega sveta, prav tako pa ga obiskujejo predstavniki medijev iz Evrope, ZDA in celo Avstralije.

Letos je bila osrednja tema festivala eksperimentalni 3D film v programu z naslovom »Tretja slika – 3D kino kot eksperiment«. Kljub ponovnemu bumu 3D tehnologije v mainstreamovskih kinematografih ti gledalcem in gledalkam namreč ponujajo vpogled le v omejen delček zmožnosti, ki jih ponuja 3D tehnologija. Ta svoj izraz v polnosti najde šele v eksperimentalnih kratkih filmih, kjer avtorice in avtorji možnosti stereoskopije v filmu pravzaprav zlahka izenačijo z možnostmi, ki jih ponujata na primer zvok ali barva. Tudi ta dva sta imela namreč ob svojih začetkih zaradi truda, ki sta ga od filmarjev zahtevala, status nekakšnega »posebnega učinka«, kljub temu da sta bila hkrati dojeta kot ustrezni zunajfilmskemu dojemu sveta. Lahko bi rekli, da danes podobno gledamo na stereoskopijo: ideja za vsem skupaj je film, ki občinstvu deluje »resnično«, ki resničnost reproducira avtentično, kot da je prav pred nami in bi se je lahko dotaknili. Podobe na platnu tako postanejo podobe prostora: stereoskopija v teh filmih dobi pripovedno vlogo, podobno, kot jo ima v

klasičnih filmih denimo globinska ostrina. Namesto da bi jih pustil pred seboj, film gledalce in gledalke tako posrka – in kaj ni prav to tisto, kar si je film vendar vedno želel? Poleg igralcev zdaj lahko kakor v komorni igri vstopajo in odhajajo tudi slike: slika-v-sliki, split-screen, večdelne slike, ki so lahko razporejene po površini ali po prostoru. Stereoskopske podobe so lahko združene druga zraven druge, ena za drugo ali ena v drugi, morda celo v kombinaciji s ploskimi podobami. Ker stereoskopija vedno proizvede dve sliki, eno za vsako oko, sta ti običajno sinhroni in tako ustvarita tretjo, ki jo sestavljajo minimalne razlike med obema. A prav tako bi bilo povsem mogoče, da bi očesoma projicirali asinhroni sliki, ki bi privedli do povsem drugačnih rezultatov.

V sklopu eksperimentalnih 3D filmov je bila tako denimo predstavljena digitalna eksploracija klasičnega indijskega plesa Odisi. **Tarang 3D** (2013, Jonny Greenwald, Shyam Kannapurakkaran) je zanimiva zmes indijske tradicionalne umetnosti in zahodne umetnostne forme, ki tako svojstveno transcendirata čas in prostor. Po drugi strani **Kapitalizem: otroško delo** (Capitalism: Child labour, 2006, Ken Jacobs) dokaže, da za stereoskopski učinek ne potrebujemo očal: par slik lahko prikažemo tudi tako, da se hitro izmenjujeta, in na ta način dosežemo kvazi-prostorsko sliko (čeprav je za tiste nesrečnike, ki utripajoče svetlobe ne prenašajo najbolje, štirinajst minut ene in iste slike prej mučenje kot pa cinefilski užitek). Glasbena skupina OK Go, sicer znana po inovativnih videospotih, je predstavila videospot za **All is**

not lost (2011, Pilobolus), ki je na spletu dosegljiv v običajni, 2D obliki. Ni treba posebej poudarjati, da se ta s svojo stereoskopsko različico, v kateri človeški kalejdoskop pride zares do izraza, le stežka primerja.

Poleg tekmovalnega programa, ki je bil v okviru oberhausenskih mednarodnih dni kratkega filma verjetno najšibkejši del, so bili med najbolj obiskanimi portreti avtorjev in avtoric kratkih filmov. Še posebej zanimiva sta bila programa Finca Erkke Nissinena in Američanke Jennifer Reeder. »*Erkko Nissinena grabi bes, ampak to ljudje radi spregledajo, in to prav z lahkoto,*« je izjavil Olaf Möller, kurator portreta Nissinena. Gre za idiosinkratične, absurdistične, nadrealistične kratke filme, ki jih zaznamuje poceni estetika, pospremljena z animacijami, ki so videti, kot da bi bile narejene na starem Commodore 64 s pokvarjeno grafično kartico, in neskončne šale – o popadljivih zdravnikih penisov, zloveših trumah nindž, z nožem oboroženih psihopatov ob dnevih, ko jih lasje ne ubogajo, pandah, ki jih preplavlja poželenje, in rožah, ki v veter žalostno žvrgolijo svoje monotone pesmice. Morda je ob vseh teh atrakcijah ironija »golega obupa« res lahko spregledljiva, četudi pri večini filmov že agitpropovski naslovi nakazujejo, da gre pravzaprav za stanje buržoazne evrazijske družbe: **Družbena konstrukcija realnosti** (The Social Construction of Reality, 2005), **Večerna šola** (Night school, 2007), predvsem pa **Polis X** (2012) in **Rigidni režim** (Rigid Regime, 2012). V njih »svet le še deluje – kot truplo človeka, ki je pravkar umrl in čigar telo še vedno trza, čeprav ga je zapustilo vse, kar bi lahko označili za obstoj človeka,« pravi Möller. Nissinen v svojih filmih pokaže, za kaj gre pravzaprav pri redu, kakšno je stanje stvari pri posameznikih in družbi: koliko konsenza lahko prenesejo prvi in koliko nasprotovanja potrebuje druga, da se še lahko predstavlja kot civilna demokracija. »*Koordinate mojeja tukaj in zdaj niso usklajene z družbeno določenim časom in prostorom,*« pojasni Nissinen, nato pa o tem zapoje še zelo dolgo pesem, ki jo pospremi s kitaro.

Po drugi strani so filmi Jennifer Reeder popkulturni pastiši, intertekstualni preplet popularne glasbe – panka, grandža, r'n'b-ja, zinovske kulture, superjunaških stripov, najstniških in fantazijskih filmov ter feminizma tretjega vala. V **Nevermind** (1999) si tako usvoji ikonično Nirvanino popevko, ki jo sinhronizira s svojim petjem. V izvedbi mlade ženske »Nevermind« dobi povsem drugačen naboj (morda subverziven v družbenospolnem smislu) od značilno moškega, uporniškega duha alternativnih rokovskih in grandževskih glasbenih skupin. Podobno v **1000 poti do** (1000 Ways to Skin It, 2011) združi pank, pop, goth in – morda za marsikoga bogokletno – dvema najstniškima nevestama v črnometalskih poslikavah obraza naroči, naj poplesujeta na zmes Nirvaninega »Smells like Teen Spirit« in »Bootylicious« skupine Destiny's Child. »*Zelo rada spodnesem pričakovanja, ki jih imamo v zvezi s spolom in rokovsko glasbo ali z r'n'b-jem. Nirvana je dobesedno mrtva, vse, kar je še ostalo, je življenje in »Bootylicious*«. Gre tudi za sprevrčanje rasne komponente, saj gre za belca iz rokovske skupine in razvpito pop-skupino, v

kateri pojejo same črnke. Podobno je s skladbami, ki so jih ponavadi izvajali moški. Če jih zapoje skupina deklet, lahko že samo to pomen povsem spremeni,« je, ko smo jo o tem povprašali, povedala Jennifer Reeder. Njen nekonvencionalni filmski izraz poleg tega najpogosteje tematizira odnose med ženskami, mladostništvo, identiteto, komunikacijo in osamljenost ter spopadanje s travmo, pri tem pa si izposoja iz raznolikih virov, ki segajo od amaterskih glasbenih videospotov do magičnega realizma. V njenih delih vedno znova odkrivamo reprezentacije žensk, predvsem mladih žensk, presenetljivo, morda celo šokantno drugačnih od njihovih mainstreamovskih reprezentacij, ki jih vse prevečkrat jemljemo za zveste resničnosti ali za zaslužene zbadljivke domnevno puhloglavim dekletom. Ta se ob občutljivejšem in podrobnejšem pogledu, kakršnega nudijo filmi Jennifer Reeder, izkažejo za eno izmed najobčutljivejših družbenih skupin, ki je najmanj odporna na raznovrstne pritiske, segajoče vse od medijev do njihove okolice. »*Mislim, da prikazi odrasčanja v tipičnih najstniških filmih, kakršne snemajo zdaj, niso točni. Pravzaprav so lahko zelo škodljivi. Zato poskušam delati filme za dekleta, ki v teh filmih nastopajo, filme, v katerih lahko zares vidijo same sebe: to sem jaz, to razumem, tako se počutim. Mislim tudi, da v njih večkrat vidimo nekakšno zlobo, ki pa je pravzaprav obrambni mehanizem. Niso zlobne, zapiranje vaze in upiranje sta le njihovo edino orožje. Morda je razlog pomanjkanje samozvesti ali strah pred svetom. Morda gre za to, da se ne morejo postaviti po robu staršem ali vrstnikom.*« Avtorica je smer svojega delovanja začrtala že s svojim prvencem, **White trash punca – v njej je hudič** (White Trash Girl – The Devil Inside, 1995), v katerem iz žrtve incesta in posilstva naredi ikonoklastično superjunakinjo, ki v duhu gibanja riot grrrl preprašuje koncepte rase, razreda in spola.

Mednarodni dnevi kratkega filma v Oberhausnu tako znova odpirajo oči za neskončne možnosti, ki jih ponuja kratki eksperimentalni film in zaradi česar napeljuje na misel, da gre v njegovi neomejenosti izraza morda za »najčistejšo« obliko filmske umetnosti. Kljub temu je v splošnem diskurzu, pa tudi na mestih, namenjenih izključno filmu (denimo v specializiranih publikacijah), pogosto potisnjen na obrobje. Ne nazadnje je težava tudi v tem, da jih le redko vidimo drugje kot v umetnostnih galerijah, kjer pogosto igrajo vlogo druge violine drugim umetnostnim zvrstem, ter na specializiranih filmskih festivalih (na »običajnih« kratke filme pač vedno znova zasenci celovečerni program). A vse ni tako črno – že konec avgusta bomo podoben festival namreč lahko obiskali tudi v Ljubljani. Festival FeKK v organizaciji društva Kraken bo predstavil regionalen tekmovalni program, mednarodne retrospektive (denimo retrospektivo nemškega eksperimentalista Jana Soldata) in tematske fokuse ter pripeljal tudi nekaj zanimivih gostov. In kdo ve, morda so ravno prej omenjene težave po drugi strani razlog, da je obisk podobnih festivalov, med katerimi ima oberhausenski seveda absolutni primat, zares svojevrstno in nevsakdanje doživetje.



festivali

Matic Majcen

68. filmski festival v Cannesu, 13. – 24. maj

Popravljati nepokvarjeno

Tekmovalni program filmskega festivala v Cannesu bolj kot katerakoli druga elitna sekcija velikih festivalov sloni na sistemu kvot, preko katerega imajo najpomembnejše filmske industrije z nekaj svojimi filmi že vnaprej zacementirano mesto v njej. Najprej je tu francoska kvota (letos 5 filmov), pa ameriška (3 filmi v tekmovalnem programu + 3 izven), potem vsekakor azijska kvota (3 filmi), nato vsakoletni preblisk kakšne izmed močnejših evropskih kinematografij (letos italijanska s 3 filmi), in če dodamo zraven še kakšno presenečenje, je selekcija bolj ali manj popolnjena. Kvote imajo različne učinke, nekatere so vsekakor dobrodošle (azijska), kakšne druge (predvsem ameriška) so tu zaradi spektakla, brez katerega Cannes kot prvega med festivali ne bi bilo. Jasno, prav zaradi tega po drugi strani tekmovalni program prinaša toliko razočaranj in medlih poskusov, pri katerih sprva ni

povsem jasno, kaj takšen film sploh počenja v sekciji, ki bi morala brsteti od odličnih filmov. Na vse skupaj je mogoče gledati z negativnega vidika in zagovarjati mnenje, da gre samo za velik industrijski sistem, ki ga poganja le denar in blišč, ne pa kriteriji kakovosti, drugačnosti in drznosti. Mogoče pa je na to gledati z bolj pozitivnega vidika, saj se prav iz take konstelacije sistema napaja celoten sistem art filma, ki morda ni tako kričeč in narcisoiden, a mu prav takšna ureditev omogoča, da prek drugih sekcij razvije svoj, vzporeden svet novih filmskih odkritij, ki ga brez tistega prvega v tej obliki verjetno sploh ne bi bilo.

Se pa do sedaj še ni zgodilo, da bi žirija tekmovalnega programa takšne kvote vpeljala tudi med dobitnike nagrad. S tem, ko so kar trije francoski filmi dobili najvidnejše nagrade, pri čemer nobeden izmed njih ne predstavlja

kakšnega posebnega presežka, sta brata Coen s svojo ekipo ustvarila videz, kot da je Francija v tem trenutku najprebojnejša kinematografija sveta, kar na podlagi vzorca nagrajenih filmov nikakor ne drži. S tem je žirija prilila olje na že tako ali tako večno tleče govorice, da nagrade tako pogosto »presenečajo« zato, ker se za njimi odvijajo zakulisna kupčkanja med igralci in režiserji v žiriji na eni strani ter raznih producentov ter prodajnih agentov na drugi, pri čemer so nagrade večkrat zgolj način za vračanje preteklih uslug in utiranja poti do bodočih projektov.

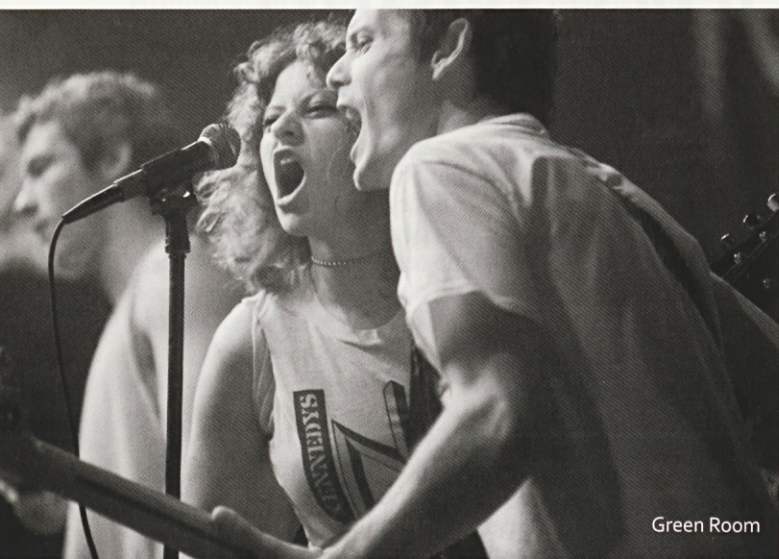
Žirija bi letos storila najbolje, če bi nagradila očitne favorite, če ne zaradi drugega že preprosto zaradi tega, ker bi s tem dejansko nagradila najboljše filme. A je to priložnost vsaj delno zamudila. Med takšnimi, ki so bili v samem vrhu, pa niso prejeli nagrade, najbolj izstopa **Youth** Paola Sorrentina, naslednik **Neskončne lepote** (La grande bellezza, 2013), v katerem se je italijanski cineast vendarle začel oddaljevati od svojih prekomernih fellinijevskih vplivov. Film z Michaelom Cainom, Harveyem Keitelom in Jane Fonda se sicer v dobršni meri naslanja na nekoliko klišejski motiv iskanja duha mladosti v starostniški dobi življenja, a je Sorrentino z njim ustvaril samosvojo filmsko realnost, temelječo na njegovih tipično ekscesnih vizualijah, modernistični logiki prehajanja med sanjskim in realnim ter na barvitim glasbenem izborom, v katerem se Stravinsky z roko v roki spreha z Godspeed You! Black Emperor. *Youth* je mojstrovina, ki se v dobi prevladujoče televizije trudi vrniti vero v film kot tisto umetnost, ki ji trenutno sicer manjka elana, a je samo vprašanje časa, kdaj se bo novitetni učinek pri konkurentih razblinil kot mehurček in bo sam spet prevzel pobudo v kraljestvu gibljivih podob.

Podobno sporočilo je prišlo tudi z druge strani starostnega spektra. Debitant Laszlo Nemes, 38-letni Madžar, učenec Bela Tarrja, ki sicer živi v Parizu, se je izmed vseh filmarjev letos – podobno kot lani Quentin Tarantino – najbolj goreče zavzel za ohranitev snemanja na 35 mm film. Kot

je rekel sam: »Morda pripadam izumirajoči vrsti, ampak hočem snemati na film. Zame je to duša filma. Dejstvo, da je podoba fizično projicirana na platno. Vse drugo je zgolj zaslon.« Njegov **Son of Saul** je bil letos sploh edini film v tekmovalnem programu posnet na trak, visoka estetska in umetniška kakovost samega izdelka pa je dala dodatno težo njegovim besedam. Njegov film je še en v zaporedju art filmov v celozaslonskem izrezu, ki ga madžarski režiser malce podobno kot Carlos Reygadas uporablja v namen prislikave klavstrofobičnega vzdušja, tokrat v nacističnem koncentracijskem taborišču. Judovski ujetniki in asistenti so dneve primorani preživljati tako, da je izčrpljajočih delavnihih predstavljajo trupla in čistijo umazanijo po množičnih izvršitvah. Nemes na srečo ni ubral poti Spielbergovega **Schindlerja**, ampak se je brezkompromisno lotil filma, s katerim gledalcu pričara pristno izkušnjo. Zaenkrat kaže, da smo z Laszлом Nemesom dobili nov veliki up evropskega filma.

Izmed glavnih favoritov tekmovanja je bila tu še **Carol** Todda Haynesa, adaptacija romana *The Price of Salt* Patricie Highsmith iz leta 1952. Izvirni roman je pred pol stoletja s svojo tematiko lezbične ljubezni predstavljal precej subverziven material, v današnjem evropskem festivalskem okolju pa romanca med Cate Blanchett in Rooney Mara predstavlja dokaj konvencionalno temo, ki je navdušila predvsem ameriške in britanske kritike, privrženec evropskega filma pa odzvanjala kot konvencionalnejši odmev **Adelinega življenja** (La vie d'Adele, 2013, Abdellatif Kechiche). Kar ne pomeni, da ne gre za zelo soliden, izvrstno posnet, izvrstno odigran ter kostumografsko brezhiben film, le da se zdi bolj kot material za oskarje in zlate globuse, trajnega vtisa pa na evropski filmski sceni najverjetneje ne bo pustil.

Svoj preskok v angleško govoreče in bolj zvezdniške vode pa je medtem s svojim novim filmom **The Lobster** opravil tudi Yorgos Lanthimos, saj se je iz grške realnosti preselil na Irsko, kjer je omenjeni film posnel s Colinom Farrellom, Johnom C. Reillyjem, Rachel Weisz, Léo Seydoux in Benom Whishawom. Lanthimos na srečo ni avtor, ki bi mu višanje produkcijskega statusa škodilo ali ga prisilo v opaznejše kompromise, saj tudi ta film sledi skrajno alegoričnem izročilu **Podočnika** (Kynodontas, 2009) in **Alp** (Alpeis, 2011). Lanthimosu opuščanja svojega avtorskega podpisa torej nikakor ne gre očitati, čeprav sedaj postaja jasno, da se je na dolgi rok odločil uporabljati zgolj eno in isto formulo v različnih tematskih izpeljankah. Njegov koncept ujetih posameznikov, nad katerimi neka avtoriteta izvaja intelektualni pogrom in kjer ne manjka morbidnih plesnih prizorov, je tokrat postavljen v idilični podeželski topliški hotel, v katerem oblast naseljuje samske ljudi. Ker je tak status v nekolikant orwellowski maniri prepovedan, si morajo tokom svojega bivanja v hotelu poiskati partnerja, sicer jih preobrazijo v žival po njihovi izbiri. Film je poln absurdnega humorja in inteligentnega alegoričnega poigravanja ter kljub že večkrat videni Lanthimosovi motiviki vseeno predstavlja enega boljših filmov v tekmovalnem programu.





Vsi so se spraševali, kaj bo tokrat skuhal Gaspar Noé, ki je tudi s svojim novim filmom **Love** je povzročil pričakovano – razdeljena mnenja. Če se je po filmu **V praznino** (Enter the Void, 2009) zdelo, da bo šlo za še eno eksperimentalno ekstravanganco, je Argentinec presenetil, kajti **Love** je najbolj uglašen film njegove kariere. Seveda je to izjavo potrebno jemati v Noéjevem kontekstu, kar pomeni, da tisti famozni posnetek sperme, ki špricne proti kameri (v 3D!) še vedno precej dobro opiše, za kakšen film gre. A izven tega je **Love** predvsem ljubezenska zgodba, presenetljivo narativna in topla, temelječa na srčnih igalskih izvedbah, ki kakovost filma ne izrisujejo toliko v zgodbi, temveč v pričaranju emocij ljubezenskega in spolnega razmerja. Če so poskusi združevanja art filma in pornografije v preteklem desetletju pogostejše kot ne spodleteli, je Noéjev poskus eden boljših, to pa zato, ker telesnosti ne režira v slogu kateregakoli izmed ustaljenih žanrov, temveč jo preprosto pusti biti kot neizbežno dejstvo medpartnerske zveze in nič več.

Vsaj za trenutek se je potrebno ustaviti še v sekciji *Štirinajst dni režiserjev*, bržkone najkakovostnejši neodvisni sekciji kateregakoli izmed filmskih festivalov. Tokrat se je na vrhu najbolj oboževanih filmov znašel **Green Room**, tretji izdelek ameriškega režiserja Jeremyja Saulnierja. Če so tega filmarja do sedaj ob filmih **Murder Party** (2007) in **Otožno razdejanje** (Blue Ruin, 2013) označevali kot veliki up ameriškega avtorskega in žanrskega filma, bo z **Green Room** postal vroča roba, za katero se bodo topli največji

studii. V tem filmu se skupina zablojenih punkerjev na turneji znajde v odročnem nočnem klubu sredi gozda, nakar ugotovijo, da gre pravzaprav za leglo neonacistov. Ko so v zaodrju priča še umoru, se začne nasilno obračunavanje in poskus bega, poln krvi in humorja, iz katerega nihče ne odkoraka v prvotnem psihičnem ali fizičnem stanju. **Green Room** je pravi žanrski *tour de force*, kombinacija elementov trilerja, komedije, srhljivke, akcije in celo horrorja, ki gledalca nikoli ne spusti iz svojih krempljev in nazorno pokaže, zakaj je 90 minut idealna dolžina za žanrsko zabavo.

Skratka, Cannes je letos nekaterim razočaranjem navkljub (Van Santov **The Sea of Trees**, Trierjev **Louder Than Bombs**) ponudil kopico dobrih filmov, zato so bile nekatere poteze žirije (predvsem zlata palma za Audiardov **Dheepan**) toliko bolj nerazumljive. Poskus popraviti nekaj, kar ni pokvarjeno, se nikoli ne konča dobro in čeprav je žirija z nekaj kipci res nagradila dobre filme (*Son of Saul*, *The Lobster*), so njihove izbire sprožale več negotovanja, kot bi bilo potrebno. Žiriranje pač ni akt avtorskega ustvarjanja – včasih je najbolje, če favoriti v trenutku odločitve tudi dejansko postanejo zmagovalci.



Dežela večera

dokumentaristi **Geyrhalter**
Anja Naglič

Dokumentarni svetovi Nikolausa Geyrhalterja

Režiser, scenarist, snemalec in producent Nikolaus Geyrhalter sodi med najbolj cenjene, mednarodno uveljavljene in nagrajevane avstrijske filmske ustvarjalce. Rodil se je leta 1972 na Dunaju in je filmski samouk s fotografsko izobrazbo. Od leta 1994 do danes je ustvaril osem kinematografskih in pet televizijskih dokumentarnih filmov – pri vseh je ob režiji prevzel še vlogo snemalca in (ko)producenta, pri večini pa je bil tudi (ko)scenarist. Že na začetku svoje kariere, star komaj 22 let, je ustanovil produkcijsko podjetje Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion, ki je sprva podpiralo zgolj avtorske dokumentarce za kino, od leta 2003, ko so se podjetju pridružili trije od Geyrhalterjevih stalnih sodelavcev – tudi montažer in dramaturg skoraj vseh njegovih kinodokumentarcev Wolfgang Widerhofer –, pa je svoje delovanje razširilo še na igrane kinofilme ter televizijske filme in serije z izvirnim avtorskim pristopom. Do zdaj je v tej produkciji nastalo že več kot 60 del: ob vseh Geyrhalterjevih še, denimo,

Kisangani Diary (1996) Huberta Sauperja, **Ropar** (Der Räuber, 2009) Benjamin Heisenberga in **Michael** (2011) Markusa Schleinzera.

Geyrhalterjevi filmi predstavljajo enega avtorsko najbolj prepoznavnih in formalno-vsebinsko najbolj dovršenih dokumentarnih opusov. So pomembna in filmsko močna pričevanja o današnjem času ter kot taki ponujajo svojstven »filmski zemljevid« sodobnega sveta, zlasti Evrope. Sam režiser je na letošnji graški Diagonali – Festivalu avstrijskega filma, kjer so v osrednji retrospektivi predstavili vse njegove kinodokumentarce, povedal, da je vodilo njegovega ustvarjanja »prevajanje prostorov v film«. Kritičnik Alejandro Bachmann pa je v festivalskem katalogu zapisal: »Njegov pogled zanimajo vse sledi, ki jih pušča človek na prostoru in prostor na človeku. /.../ Film je pri Geyrhalterju izkušnja prostora, je z vsako sličico možnost, da vidimo več in se na novo umestimo.«

Za Geyrhalterjeve dokumentarce so značilni umirjen ritem (ki gledalcu omogoča natančno gledanje, čas za razmislek in s tem intenzivno filmsko izkušnjo), dolgi, izčiščeni kadri sekvence, mojstrski *travellingi*, natančno kadrirani totali, odpoved niediegetski glasbi, komentiranju prikazanega (seznanjeni smo le z osnovnimi podatki o času, kraju in vsebinskem izhodišču snemanja), v nekaj filmih pa tudi intervjujem z nastopajočimi. Po zaslugi režiserjevega spoštljivega pristopa do portretiranih oseb, iskrenega zanimanja za njihovo življenje in razmišljanje ter zaupne atmosfere, ki mu jo navadno uspe ustvariti na snemanju, filme odlikuje tudi velika odprtost nastopajočih. Kot lahko preberemo v intervjujih z Geyrhalterjem in Widerhoferjem, so bile za marsikaterega od filmov, ki sta jih skupaj ustvarila, potrebne intenzivne priprave, naporna potovanja, večmesečno ali celo večletno snemanje, ogromna količina posnetega materiala pa je včasih terjala tudi več kot leto dni montaže; poleg tega so bili v večino projektov ob osnovni filmski ekipi vključeni še številni svetovalci, lokalni pomočniki in tolmači.

Kar zadeva vsebino, gre pri Geyrhalterjevem televizijskem delu opusa – ki ga na Diagonali niso prikazali, in bo v tem prispevku predstavljen zgolj na kratko – predvsem za (wisemanovske) portrete institucij oziroma območij, do katerih večina ljudi nima dostopa. **Allensteig** (2010) je portret ogromnega vojaškega vadišča, ki ga je leta 1938 na severovzhodu Avstrije uredil vermaht in zaradi katerega so takrat na hitro izpraznili 42 vasi in izselili 7000 ljudi. Od leta 1957 to zaprto in strogo nadzorovano območje uporablja avstrijska vojska, v neposredni bližini pa je tudi nekaj naselij, katerih prebivalci dopolnijo nastop vojakov v filmu. **Donavska bolnišnica** (Donauspital – SMZ Ost, 2012) prikaže kompleksno in mehanizirano delovanje velikanske dunajske bolnišnice, ene največjih in najmodernejših v Evropi, skozi ta prikaz pa se razkriva odnos sodobne družbe do zdravja, bolezni, življenja in smrti. **CERN** (2013) prek intervjujev z raziskovalci in inženirji, zaposlenimi v slavni Evropski organizaciji za jedrske raziskave, ki je zgradila največji pospeševalnik delcev na svetu in s tem po mnenju mnogih najkompleksnejši stroj v zgodovini človeštva, predstavi gigantsko, natančno organizirano in tudi izjemno drago institucijo, ki je radikalna metonimija »gona smrti«
brezmejno vedoželjne družbe, v kateri ni več prostora za nepojasnjeno. Ob omenjenih treh celovečercih je Geyrhalter za televizijo režiral še dva kratka dokumentarca: **Senad in Edis** (Senad und Edis, 2004) ter – skupaj z Markusom Glaserjem in Wolfgangom Widerhoferjem – **Temelin. Vas na južnem Češkem** (Temelin. Ein Dorf in Südböhmen, 2002).

Filmi, ki jih je Geyrhalter posnel za kino (tri od njih smo lahko videli tudi na slovenskih platnih), so večinoma pričevanja o posledicah katastrofalnih dogodkov ter drugih uničujočih dejanj in procesov s konca 20. in z začetka 21. stoletja na življenje običajnih ljudi, zlasti tistih zunaj urbanih središč. V črno-belem, na 16-mm trak posnetem prvcu **Naplavljen** (Angeschwemmt, 1994) se Geyrhalter odpravi iskat tuje in nenavadno v domačem okolju –

nedaleč od avstrijske prestolnice najde ob Donavi in na njej vrsto posebnosti: stoičnega ostarelega čuvaja Pokopališča brezimnih, ki je v dolgi poklicni karieri iz Donave izvelkel že številna trupla; nergavega lokalpatriotskega ribiča; meniha iz budističnega templja blizu reke; starejši romunski par, ki zaradi blokade, do katere je med vojno v Jugoslaviji prišlo na Donavi, že leto dni živi na svoji veliki tovorni ladji; mlade vojake, ki kot kakšna okupacijska sila korakajo po nabrežju; vrtičkarje, klateže in muzikante. Vsak od njih predstavi režiserju svoj »revir«, rezultat pa je duhovit, občasno tudi grotesken, a hkrati melanholičen mozaik nenavadnih, k reki »naplavljenih«
življenjskih usod, v katerem se že zarisuje režiserjev poznejši slog.

V naslednjem filmu, štiridelnem **Letu po Daytonu** (Das Jahr nach Dayton, 1997), Geyrhalter spremlja življenje prebivalcev Bosne in Hercegovine, pripadnikov vseh treh versko-etničnih skupnosti, v letu dni po podpisu daytonskega sporazuma – od pomladi 1996 do pomladi naslednjega leta. Film govori o hudih fizičnih in psihičnih ranah, ki jih je na ljudeh pustila vojna, o uničenih in zapuščenih krajih, množičnih grobiščih, velikem gmotnem pomanjkanju, iskanju novih domov, izgubljenem medčloveškem zaupanju in težavnem ponovnem osmišljanju življenja. V času snemanja komaj 24-letni režiser je – kot je povedal v enem od intervjujev – hotel, da v filmu spregovorijo zlasti preprosti ljudje, ki so v vojni najbolj trpeli, v medijskih poročilih pa so bili praviloma v senci politikov, komentatorjev ter predstavnikov takšnih in drugačnih skupin; pri tem ga ni zanimala razprava o žrtvah in storilcih, temveč je želel pokazati, da so v tej vojni vsi, ne glede na nacionalno pripadnost, izgubili. In to mu je v tem izjemnem filmskem pričevanju o jugoslovanski tragediji vsekakor uspelo.

Geyrhalterjev drugi črno-beli dokumentarec, **Pripjat** (Pripyat, 1999), predstavi ljudi, ki dobro desetletje po černobilski katastrofi (še vedno ali znova) živijo in delajo v t. i. coni – visoko kontaminiranem, strogo nadzorovanem 30-kilometrskem zaprtem območju okoli černobilske jedrske elektrarne, ki je do konca leta 2000 deloma še obratovala. Skozi to območje, s katerega je bilo po nesreči evakuiranih 116.000 ljudi, teče reka Pripjat in tu leži tudi po njej imenovano mesto, ki je imelo leta 1986 48.000 prebivalcev, večinoma zaposlenih v elektrarni; kmalu po nesreči so Pripjat vsi zapustili in danes je to propadajoče mesto duhov. Toda v nekaj krajih nevarne cone, tudi v samem Černobilu, v času snemanja filma 700 ljudi vendarle domuje, okoli 15.000 pa jih tja hodi na delo – eni zaradi navezanosti na domači kraj, drugi zaradi brezplačnega bivanja v zapuščenih hišah, tretji zato, ker ne dobijo stanovanja in dela drugje, četrti zaradi plemenite požrtvovalnosti, saj ne želijo, da bi na njihovem sevanju izpostavljenem delovnem mestu pristal kakšen mlajši človek. Zaposleni so v upravi cone, v še delujočih blokih elektrarne in različnih raziskovalnih ustanovah, pri posebni policijski enoti in drugih varnostnih organih. Zaradi zdravstvenih tveganj delajo le dva tedna na mesec in dobivajo razmeroma visoko, vendar ne nujno redno



plačo. Inženir, odgovoren za varnost v jedrski elektrarni, na začetku filma pomirja oče pravi, da je zadovoljen, dobro plačan delavec zagotovi za varnost elektrarne, v enem od poznejših nastopov pred kamero pa prizna, da s svojo plačo ne more preživljati družine ... Za vstop v cono – ki mestoma spominja na tisto v *Stalkerju* (1979) Tarkovskega – je potrebno posebno dovoljenje, ob odhodu je vsakdo podvržen dozimetrični kontroli, odnašati pa se od tod ne sme ničesar. *Pripjat* govori o strašljivem improviziranem mikrokozmosu, povsem neprimernem za življenje in delo, o odnosu ljudi do stalne, a nevidne nevarnosti, pa tudi o zločinskem ravnanju oblasti, ki je po nesreči mnoge državljane Sovjetske zveze nezaščitene poslala na reševalno akcijo v cono. Geyrhalter podobno kakor v *Letu po Daytonu* tudi v tem filmu razkriva tiste razsežnosti uničujočega dogodka, ki jih mediji navadno ne postavijo v središče, s črno-belo fotografijo pa še dodatno poudari absurdnost cone in tragikomično vzdušje, ki tam vlada.

Za svoj doslej najdaljši, najmonumentalnejši in hkrati najočarljivejši dokumentarec, štiriurni *Drugje* (Elsewhere, 2001) – o katerem smo novembra 2002 podrobno pisali v Kinotečniku –, je Geyrhalter leta 2000, prvič opremljen z digitalno kamero, skupaj z ekipo vsak mesec za tri tedne odpotoval na drug konec sveta – k prebivalcem odmaknjenih, neurbaniziranih krajev z obrobja zahodne civilizacije, ki so tudi na pragu novega tisočletja skušali ohraniti tradicionalni način življenja in se pri tem bolj ali manj uspešno izmikali uničujočim tokovom t. i. modernizacije in globalizacije. V filmu so, denimo, nastopili tuareški nomadi z juga Sahare, potomci kanibalov iz indonezijske džungle, grenlandski lovci na tjujnje, aborigini s severa Avstralije, kmečka družina iz osrednje Kitajske, ribič s Sardinije in Indijanci iz Britanske Kolumbije. Nastal je družbeno angažiran, a obenem skrajno poetičen »portret leta 2000«, ki skozi dvanajst zgodb z dvanajstih odmaknjenih krajev na kritičen, a nikakor deklarativen način razkriva katastrofalne posledice novodobne

kolonizacije – kapitalistične globalizacije, ki jo izvaja Zahod, ko si brez pomislekov lasti pravico, da z destruktivno ideologijo in prakso, utemeljeno na kapitalu inherentni spirali obsesivne hiperprodukcije in hiperkonsumpcije, upravlja in nadzoruje ves planet. Ob angažmaju pa *Drugje* – daleč od navadno zgolj površnega zanimanja za to, kar prihaja iz »tretjega« in njemu podobnih svetov – izkazuje tudi iskreno navdušenje nad drugačnostjo Zahodnjakom malo znanih kultur.

Geyrhalterjev najslavnejši in največkrat nagrajeni film *Kruh naš vsakdanji* (Unser täglich Brot, 2005) – o njem je bilo že veliko objavljenega tudi pri nas (mdr. je leta 2008 v aprilsko-majski številki Ekрана izšel intervju z režiserjem) – je šokantna, mestoma skoraj znanstvenofantastično učinkujoča filmska študija (polna nadrealističnih pokrajin, strašljivih prostorov in strojev ter čudnih zvokov), ki v skladu s svojo vsebino sterilno hladno, nazorno ter brez komentarjev, intervjujev in tudi brez pojasnil o lokacijah snemanja, v umirjenem nizu skrbno kadriranih posnetkov razkriva grozljivo stehnziranost in avtomatiziranost sodobnega kmetijstva in živilske industrije, v katerih so delavci, živali in rastline povsem oropani individualnosti, izpostavljeni trpljenju in obravnavani zgolj kot postvarni elementi skrajno učinkovito organiziranega dobičkonosnega proizvodnega procesa. Film prikaže dejavnost, ki jo s svojimi prehranjevalnimi navadami in splošnopotrošniškimi vrednotami (veliko, preprosto, hitro in poceni) omogoča večina prebivalcev (in filmskih gledalcev) t. i. razvitega sveta, pri čemer pa te navade seveda niso nujno posledica umanjkanja oziroma zavračanja kritičnega razmisleka o lastnem početju ali neobčutljivosti za tuje trpljenje, temveč se največkrat izoblikujejo po sili družbenih razmer (kakšen delež danes preštevilnega svetovnega prebivalstva bi sploh bilo mogoče prehraniti s tradicionalnim kmetijstvom?). In ker brezdušna ekonomska učinkovitost ni le vodilo živilske industrije, temveč celotnega kapitalistično ustrojenega sveta, lahko film *Kruh naš vsakdanji* mirno označimo za vrhunsko



parabolo o kljub vsemu še vedno vladajočem družbenem sistemu.

7915 KM (2008) – edini dokumentarec, ki ga je Geyrhalter posnel v cinemaskopu – je rezultat štirimesečnega potovanja čez Maroko, Republiko Saharo, Mavretanijo, Mali in Senegal, ob 7915 kilometrov dolgi progi Relija Dakar, neposredno po koncu dvotedenskega tekmovanja leta 2007. S tem »dokumentarnim roadmoviejem«, ki tematizira odnos med Afriko in Evropo ter razlike in podobnosti med njunimi prebivalci, se je režiser zoperstavil prevladujočima načinoma, na katera Evropejci prikazujejo afriško celino – na eni strani kot (medijsko ustvarjeno) eksotično kuliso za počitnice in pustolovščine, med katere sodi tudi slavni reli, in na drugi strani kot strah vzbujajočo revno celino, s katere v Evropo prihajajo nevarne bolezni in množice neželenih beguncev. Geyrhalter je s **7915 KM** ponudil kompleksnejšo podobo Afrike: v filmu je dal ob progi živčnim odraslim in otrokom priložnost, da spregovorijo o svojem življenju, težavah, strahovih in upanjih, ob tem pa so na dan prišli tudi predsodki in predstave, ki jih Afričani gojijo o Evropejcih in Zahodu sploh. Skozi film se hkrati razkrije perverzni kontrast med bogatimi Zahodnjaki, ki po slovitih progi z dragimi avtomobili in motorji za zabavo drivjo s severa na jug ter za seboj puščajo pogosto uničujoče sledi, in revnimi Afričani, ki živijo v zaledju tega spektakla in od katerih mnogi peš, na vozovih, vlakih in v čolnih potujejo z juga na sever, v upanju na boljše in dostojnejše življenje – dokumentarec se začne s kratkim posnetkom z Relija in konča s sliko na monitorju nadzornega letala, ki spremlja čoln, natrpan z begunci.

Dokumentarnoesejistični kolaž **Dežela večera** (Abendland, 2011) – ki smo ga pred štirimi leti že predstavili v katalogu Kino Otoka – je nastajal dve leti in prikazuje nočno podobo evropske celine (*Abendland* v dobesednem prevodu pomeni 'dežela večera', sicer pa se izraz uporablja kot sinonim za okcident, /zahodno/ Evropo, Zahod). Skozi dvajset značilno geyrhalterjevskih sekvenc prečese Evropo

od slovaško-ukrajinske do špansko-maroške meje: romsko begunsko taborišče v Rimu, oddelek za neonatologijo graške medicinske univerze, Evropski parlament v Bruslju, Münchenski Oktoberfest, londonsko podjetje za videonadzor, vatikanski Trg svetega Petra, studio televizijskega kanala Sky News v Isleworthu, erotični klub v Pragi, dom za ostarele v Berlinu in baselski azilantski center so nekatere od postaj tega popotovanja po Zahodu 21. stoletja. Pri tem se razkrije razčlovečeno, mehanizirano delovanje in varovanje »trdnjave Evropa« (s posebej utrjenim obzidjem na jugu in vzhodu), katere – vse bolj le še v tehnološkem smislu – visoko razviti, privilegirani način življenja se lahko ohranja zgolj toliko časa, dokler tisti, na izkoriščanju katerih evropsko izobilje temelji, ostajajo onstran skrbno nadzorovanih meja (in med izkoriščanimi so seveda tudi Afričani, ki v **7915 KM** potujejo na sever). Dežela večera tako vse bolj očitno postaja dežela zatona ...

In to potrjuje tudi Geyrhalterjev najnovejši, dobre tri ure trajajoči filmski dnevnik **Skozi leta** (Über die Jahre, 2015), nekakšen evropski dokumentarni pendant Linklaterjevim **Fantovskim letom** (Boyhood, 2014). Nastajal je od leta 2004 do leta 2014, v njem pa spremljamo življenje kmalu po začetku snemanja že nekdanjega lastnika in odpuščenih delavcev propadle tekstilne tovarne v Spodnji Avstriji. Kar se začne kot »dokumentarni spomenik« v Evropi izumirajoči veji industrije, kot film o tovarni z dolgo tradicijo, ki je v dobrih časih zaposlovala 300 ljudi, na začetku 21. stoletja pa v njej le še peščica delavk in delavcev pod vodstvom ostarelega lastnika na tako rekoč muzejskih strojih in po starih postopkih izdeluje tradicionalne vrste blaga, ki gredo vse slabše v prodajo, se nepredvideno razvije v epsko dokumentarno pripoved o delu (in pomenu dela za človekovo doživetje samega sebe), brezposelnosti, življenju in minevanju. Rezultat je globoko human film o »ljudeh v teku časa«, ki se v zaostrojujoči se končni krizi kapitalizma soočajo z brezposelnostjo, iskanjem nove službe in hobijev, hudim pomanjkanjem denarja, osebnimi in družinskimi krizami, naravnimi nesrečami, boleznimi in smrtjo bližnjih,



Drugje

pri čemer pa v tem dokumentarcu, ki ga vendarle prežema optimistično razpoloženje, ne manjka tudi veselih, komičnih momentov. Geyrhalter v *Skozi leta* po treh dokumentarcih z anonimnimi nastopajočimi, ki so nemalokrat delovali le kot podaljški strojev (*Kruh naš vsakdanji*, *Dežela večera*, *Donavska bolnišnica*), znova postavi v ospredje ljudi kot enkratne in nezamenljive posameznike; z vprašanji, ki izkazujejo veliko empatijo, senzibilnost, iskreno zanimanje in naklonjenost do večinoma zelo preprostih, v siceršnjem življenju precej neopaznih protagonistov, pa se jim v tem filmu kot *off* glas pridruži tudi režiser sam.

Geyrhalter je v pogovoru na graški Diagonali med drugim povedal, da ga z leti vse bolj preganja vprašanje moralne odgovornosti do ljudi, ki v njegovih filmih nesebično razkrivajo svojo zasebnost in od tega – v nasprotju z njim, njegovimi sodelavci, distributerji in ne nazadnje tudi gledalci – nimajo pravih koristi. Zato v njegovem naslednjem dokumentarcu, napovedanem za leto 2016, ljudi sploh ne bo.

In če sklenemo: Geyrhalterjeva pot je pot filmskega ustvarjalca, ki se na angažiran in hkrati prepoznavno avtorsko poetičen način loteva problemov sodobne družbe. Pri tem se zavestno odpoveduje teznosti, deklarativnosti in eksplcitnemu zavzemanju stališča do prikazanega (ena glavnih odlik njegovega ustvarjanja je, da se v filmih odreče vsakršnemu komentiranju in kritičnost v celoti črpa iz podob in pripovedi svojih protagonistov). Pogled najraje

usmerja k individualnim, a za predstavljena okolja oziroma problematiko reprezentativnim zgodbam. Za protitež temeljni tragičnosti oziroma brezupnosti človeških usod pa v filme nevsiljivo vpleta humorne utrinke – od nenavadnih pripetljajev do duhovitih, celo (samo)ironičnih izjav protagonistov. In kot je pred mnogimi leti povedal v nekem intervjuju ob dokumentarcu *Pripjat*: »S svojimi filmi ne želim izvajati politike in tudi ne verjamem, da lahko filmi, kakor je ta, veliko dosežejo. Gre mi bolj za konzerviranje in arhiviranje zgodovine s pomočjo precdenčnih primerov. Svoje filme razumem kot nekakšen priročnik za prihodnje generacije.«

Viri:

- Bachmann, Alejandro et al.: *Personale Nikolaus Geyrhalter*. V: Vina Yun / Christa Salchner (ur.): *Diagonale 2015 – Festival des österreichischen Films*, Graz, 17.–22. März. Dunaj: Diagonale – Forum österreichischer Film, 2015, str. 184–203.

- <http://www.geyrhalterfilm.com> (maj 2015).

- <http://www.arsenal-berlin.de/kalender/filmreihe/calendar/2015/may/08/article/5437/3004.html> (maj 2015).



Pogled tišine

dokumentaristi **Oppenheimer**

Bojana Bregar, Nina Cvar in Tina Pogljajen

Intervju z Joshuo Oppenheimerjem

Na Joshuo Oppenheimerja je svetovna javnost prvič postala pozorna nenadoma, ko je v kinodvorane z velikim bumom prišel **Teater ubijanja** (The Act of Killing, 2012) in mnoge napeljal k temu, da so ga oklicali za enega najboljših ali pa vsaj najobetavnejših sodobnih dokumentaristov. Drugi del istega desetletnega projekta v Indoneziji je bil pri nas prvič predvajan na lanskem LIFFu, v preteklem mesecu pa je pričel tudi svojo redno pot po kinodvoranah.

Ena izmed najpogostejših kritik, ki je doletela predvsem njegov **Pogled tišine** (The Look of Silence, 2014), v prenekaterem pogledu mnogo konvencionalnejši dokumentarni film, se nanaša na zahodni, orientalistični pogled, skozi katerega filma Indonezijo vzpostavljata in konstruirata kot politično nestabilno, konfliktno deželo

tretjega sveta z barbarskimi običaji in prebivalci, ki so bodisi žrtve bodisi krvniki; gre za pogled, ki opravičuje politično, kulturno in vojaško dominacijo. Kljub temu pa je med obema filmoma pomembna razlika. *Pogledu tišine* vse od naštetega zlahka očitamo. Čeprav spremlja nezaslišan podvig soočenja žrtev s še vedno močnimi krvniki, s svojim dovršenim, a konvencionalnim dokumentarizmom ne ponudi nobenega konceptualnega presežka. Nasprotno *Teater ubijanja* ponudi bizaren koncept dramatizacije pobojev v različnih filmskih žanrih ameriškega Hollywooda, s katerim dekonstruira zahodno pojmovanje junaštva in pošastnega ter tako zahodnjaško prizmo, skozi katero je posnel barbarskosti tretjega sveta, istočasno pravzaprav spodkoplje.

Poleg tega film odzvanja pogosto citirano trditev Prima Levija, da pošasti sicer obstajajo, vendar jih je premalo, da bi bile zares nevarne; bolj nevarni so navadni ljudje, funkcionarji, ki so pripravljeni verjeti in ukrepati, ne da bi postavljali vprašanja. Gledalca z intimnim portretom namreč napelje na to, da se z Anwarjem Congom identificira, in tako z grozo uvidi, da so množični morilci povsem navadni ljudje – da so šele družbene (ne »vzgojne«) okoliščine tiste, ki iz njih naredijo to, kar so postali. S tem *Teater ubijanja* na zanimiv način znova odpre razpravo o vzpostavljanju distance namesto identifikacije, kar v tradicionalni umetnostni kritiki po Brechtu sicer velja za predpogoj družbenokritičnega branja filma: Oppenheimer to doseže ravno z

identifikacijo in sočustvovanjem z množičnim morilcem. Ta se v kontekstu indonezijskih pobojev izkaže za predstavnika »delavskega razreda«, saj umazano delo pobijanja, ki je pravzaprav v interesu vladajočih elit, izvaja zaslepljen z ideologijo junaštva, zato ga seveda doletijo tudi »delovne poškodbe«, doživljenjske travme in psihološka zaznamovanost, ki so od takega dela neločljive.

Medtem ko se je v Kinodvoru ljubljanskemu občinstvu premierno predstavljal *Pogled tišine*, sva se z Joshuo Oppenheimerjem za Ekran pogovarjali Bojanaregar in Tina Poglajen. Kolegica Nina Cvar je prav tako prispevala vprašanja in pred vami je plod tega kolaborativnega izpraševanja. Kot je očitno iz intervjuja, je Joshua Oppenheimer izjemno elokventen (za režiserja, bi lahko rekli in tvegali kakšen grd pogled, bržkone zaslužen) ter precizen sogovorec, predvsem pa neutrujen v svoji misli odstiranja (oziroma lociranja) zavese, ki naše tihe poglede sooči s tragedijo človeške družbe. Še dobro, da so nam med intervjujem postregli z jagodami in smetano, sicer bi ura pogovora minila v precejšnji vsesplošni grenkobi ...

T. P.: Kako ste se Congu in članom Pancasile lahko tako zelo približali?

Najprej me je bilo precej strah. Razmišljal sem, kako naj poskrbim za svojo varnost. Zato sem pripravil zelo splošna vprašanja: »kako ste se preživljali?«, »kaj mi lahko poveste o zgodovini tega območja?«, misleč, da se bom tako počasi prebil do vprašanj o umorih. Nato pa sem z grozo in presenečenjem ugotovil, da mi tega sploh ne bi bilo treba: zastavil sem vprašanje, pa so se že spustili v obširne opise najbolj gnusnih delov ubijanja, najokrutnejših zločinov – vse to z nasmehi na obrazih. Pretvarjali so se, da so na to, kar so storili, ponosni. Poudarjam – pretvarjali so se. Te stvari so pripovedovali pred svojimi majhnimi vnuki. V manj kot pol ure po tistem, ko sem jih spoznal, so me že povabili na kraje, kjer so ubijali, da bi mi pokazali, kako so to počeli.

T. P.: Torej ni bilo potrebno, da bi vzpostavili posebno zaupanje?

Seveda je bilo. Vendar ne zato, da bi govorili o pobojih, temveč da bi spregovorili o svojih morastih sanjah, o svojih strahovih. Prav to je na koncu postalo bistvo *Teatra ubijanja*: Anwar je postopoma razkrival svojo bolečino, jaz sem mu kazal posnetke, ki smo jih naredili, on je nato predlagal nove prizore, še bolj zapletene in čudne, nato sem mu jih jaz spet pokazal ... šlo je za spiralen proces snemanja in prikazovanja. Vodilo je v vse bolj nadrealistične dramatizacije, navdahnjene s Hollywoodom.

T. P.: Je za člane Pancasile spektakel osrednjega pomena?

Pomemben je na različne načine. Za storilce je to način olepševanja njihovih grenkih spominov na ubijanje skozi sladek jezik junaških zmag. Bhanje je točno to: rezanje glav in davljenje ljudi v obliki junaške pripovedi. Vedno gre za pretiravanje: včasih morajo navesti fiziološke podrobnosti umorov, in takrat se stil pripovedovanja spremeni – začnejo šepetati srhljive podrobnosti, kot v zgodbah o duhovih. Karkoli, samo da jim ne bi bilo treba priznati moralnega pomena lastnih dejanj. Po drugi strani pa je spektakel institucija – skozenj Pancasila vzbuja strah. Celotni družbi vsiljuje isto junaško pripoved, slavi množične poboje. Zanje je zgodovina zmagovalcev, ki na splošno slavi iztrebljenje komunistov, zelo pomembna. Pancasila je nastala iz vrst krvnikov in silakov, njihovi varovanci so gangsterji, zato je njihova moč odvisna od ustrahovanja drugih. Še kako jim koristi, da so pripovedi o njihovih dejanjih grozljive. Spektakel ubijanja je torej sredstvo zanikanja, hkrati pa sredstvo za vzbujanje strahu.

T. P.: Kakšne so bile zgodovinske okoliščine, v katerih so se zgodili poboji?

Indonezija je bila nizozemska kolonija, ki so jo hudo izkoriščali. Saj so vse, a mislim, da to še posebej – na območju, širokem kot ZDA, je bilo v času osamosvojitve na primer manj kot deset zdravnikov. Nato se je zgodila protikolonialna revolucija. Gibanje si je prizadevalo iti dlje od tega, da bi državo zgolj dobili v svoje roke: reformirali so kolonialno ekonomijo, zatiralsko

gospodarsko strukturo, in poskušali ustvariti pravičnejšo družbo, ki jo je vodila levica – ne le komunistična stranka, temveč tudi različne socialistične in socialnodemokratske stranke, ženske organizacije, kulturne organizacije, sindikati. Zelo močni so bili tudi kmetje brez zemlje, ki so si prizadevali za prerazporeditev zemlje, saj so ljudje brez nje stradali. Vojska, ki je vodila upor proti Nizozemcem, je v dogajanju videla priložnost, da pridejo na oblast in tam nadomestijo kolonizatorje, vendar ohranijo kolonialni, izkoriščevalski sistem. Med njimi in levico je torej zelo hitro prišlo do konflikta. Leta 1965 se je zgodila protirevolucija, ko je vojska s pomočjo Zahoda, predvsem ZDA in Velike Britanije, strmoglavila vlado predsednika Sukarna in nato iztrebila tudi celotno levico. Ponovno je vzpostavila nizozemsko kolonialno vladavino, le da je v vlogo Nizozemcev postavila sama sebe.

T. P.: Kako to, da se tej zgodovini niste v filmu bolj posvetili?

Ker ne gre za zgodovinski dokumentarec. Ta zgodovina je zelo pomembna, da lahko razumemo, o čem film zares govori: o nekaznovanosti v sedanosti. Tako uvodoma povem, da je šlo za vojaški udar, ki ga je materialno podprl Zahod, in za iztrebljenje indonezijske levice. Ameriški in britanski gledalci vedo, da se je to dogajalo po vsej južni polobli, zato to zlahka kontekstualizirajo in razumejo širše od specifičnega primera. Vedo, da so bile naše vlade vpletene v dogajanje v Južni Ameriki, v Afriki, na Bližnjem vzhodu, v jugovzhodni Aziji. Če bi povedal še več o zahodni vlogi in zgodovinski vlogi vojske ter konfliktih v štiridesetih in petdesetih, bi delal zgodovinski dokumentarni film. Zaradi istega razloga vedno trdim, da noben od mojih filmov ne vključuje ponovnega uprizarjanja [re-enactment]. To je tehnika, s katero poustvariš preteklost, ki je seveda ne moreš več posneti. Trdim, da to nista filma o preteklosti. Nista filma o dogodkih, kot so se zgodili. Sta filma o dediščini nerazrešene preteklosti v sedanosti, ki jo zaznamuje nekaznovanost. Rekel bi, da se v mojih filmih namesto ponovnega uprizarjanja zgodi *dramatizacija* – celo v najbolj

preprostih demonstracijah ubijanja, na primer z Anwarjem na stehi ali ko se v *Pogledu tišine* odpravita k reki, ne gre za uprizoritev. Gre za dramatizacijo laži, fantazij, zgodb, ki se jih storilci oklepajo, da lahko sami s seboj sploh živijo.

Pravzaprav sem se zdaj spomnil še nečesa; ne le da bi zgodovinski pristop filmu onemogočil, da bi naredil, kar naredi – zgodovinski film bi občinstvo vedno bralo kot film o zgodovini genocida, kar bi storilce neizogibno postavilo v položaj zlobnežev: kako so se te grozne stvari zgodile in kako so jih ti grozni možje izvršili. Edini način, da bi se v zgodovinski pripovedi temu izognil, bi bil ta, da bi strahote začel opravičevati. Namen mojega filma je, da niti za trenutek ne pozabimo, da so bili dogodki leta 1965 pošastni, vendar prav tako ne smemo pozabiti, da so bili storilci ljudje, ne pošasti. Nekaj so naredili strašno narobe, in to vedo. Zato sami sebi lažejo in se prepričujejo, da je bilo prav. In prav to, zanikanje, je razlog za začaran krog ponavljajočega se zla! Mislim, da tega ne bi mogel razjasniti, če bi govoril samo o tem, kako je prišlo do genocida: ustvarjaš pripoved o zlobnežih v zgodovini ali opravičuješ množične umore. Obojemu sem se lahko izognil le z osredotočanjem na ljudi v sedanjosti.

T. P.: Toda ravno kontekstualizacija njihovih dejanj bi ta pokazala za del širšega dogajanja, ne pa za nekakšno »prirojeno zlobo«.

Da, to bi bilo res, če bi pisal knjigo. Toda bistvo mojega filma je, da občinstvo povabim v intimen odnos – ne z morilcem, temveč s človekom, ki sem se mu približal. Zgodilo se mi je to, kar se nam zgodi v kinu: z njim sem se identificiral. Naredil je grozne stvari, in ni treba, da z njim simpatizirate, vendar lahko z njim vseeno sočustvujete. S tem pripoznate, da smo storilcem vsi bližje, kot bi radi verjeli. Pripoznate globljo poanto: če bi odraščali v Indoneziji v petdesetih in bili moškega spola, hodili v isto šolo kot Anwar Congo (ali tja ne hodili), če bi vas obdajala ista družina in isti prijatelji, kot jih je imel on, potem bi lahko leta 1965 le upali, da se boste odločili drugače, kot se je odločil on. V resnici pa ste lahko le srečni, da vam ne bo treba nikoli zares izvedeti. Če bi priiskrbel več informacij,

z izpeljavo bolj esejističnega sklepanja o svetovnih oblastnih strukturah in vzorcih nasilja med hladno vojno, bi gledalca silil, da zamenja perspektivo, da kar naenkrat pristopi objektivno, analitično. Ti trenutki bi delovali kot pobeg iz dogajanja z Anwarjem v zavetje nekakšne globalne, intelektualne pozicije, kjer svet lahko analiziramo z distance. To je nekaj, kar lahko počnete, ko greste domov in vas zadeva začne zanimati, naročite knjige, berete, raziskujete ... Odlična knjiga na to temo je *Overthrow*, nova zgodovina vseh primerov, v katerih so ZDA strmoglavile tuje vlade. Je branje, ki te zares strezni. Vendar – kot seveda vse zgodovinske in politične analize – nastopi s pozicije objektivnosti, z distance, z nekakšnega magistrskega opazovališča, z višav.

T. P.: Toda gotovo razumete, da ima vse to nekakšen orientalističen stranski učinek.

Da. Gre za obžalovanja vredno neumnost dela občinstva, za utečen tok misli, vendar verjamem, da večina gledalcev in gledalk to vseeno preseže. Če bi ta dva filma gledali kot nekakšno okno v barbarsko družbo in sprevržene globine ljudi, ki tamkaj živijo, ne bi imela takšnega učinka, kot sta ga imela. Ljudje si morda celo poskušajo dopovedati, da gre pri filmu za to, a mislim, da vsaj na neki nezavedni ravni dobro vedo, da ne gre za okno, temveč za ogledalo. Ko je *Teater ubijanja* doživel premiero, sem moral kar naprej ponavljati: »To ni potret barbarske dežele na drugem koncu sveta. Če so Anwar in njegovi prijatelji pošasti in barbari, so to naše pošasti in naši barbari.« Po vsej južni polobli ljudi, kot je on, zaposlujejo multinacionalke. Skrbijo, da vse, kar kupujemo mi, ostaja poceni. Zaposlujejo jih podizvajalci in pod-podizvajalci, včasih jih zaposlujejo celo neposredno sama podjetja. Od njihovega delovanja so v sodobni globalni ekonomiji odvisna naša oblačila, pa tudi naša prehrana. Odvisni smo od strahu, ki ga sejejo med svojimi ljudmi, saj si ti ne upajo organizirati sindikatov. Preprečujejo, da bi bile sprejete lokalne okoljske iniciative. Mislim torej, da večina ljudi mojih filmov ne gleda na ta način. No, se mi pa tudi zdi, da igrate vlogo

hudičevega odvetnika, sicer bi bil zdajle bolj sovražno nastrojen.

T. P.: Zanimivo je tudi, da Hollywood v Teatru ubijanja igra pomembno vlogo, saj je v tistem času tudi sam preganjal komuniste.

Da, to je res. V zvezi s tem poznam zares nenavadno, čudovito in grozljivo zgodbo. Pri indonezijski podružnici Ameriškega filmskega združenja je bil zaposlen Bill Palmer, ki je v Indonezijo uvažal ameriške, hollywoodske filme. Živel je v vili na obrobju Džakarte. Prav v tej vili so menda našli znameniti Gilchristov dopis, ki naj bi ga napisal britanski veleposlanik v Džakarti, Andrew Gilchrist. V njem je pisal o britansko-ameriških načrtih za uboj predsednika Sukarna. To je bilo leta 1964. Bill Palmer je bil torej – najbrž povsem po pravici – obtožen, da je agent Cie. Leвица je zato ameriške filme bojkotirala – ker je bil človek, ki jih je uvažal, vpleten v načrte za atentat na »očeta« sodobne Indonezije. In ravno to je bilo tisto, kar je Anwarja in njegove prijatelje tako razjezilo: zaradi levece so prodali manj vstopnic in manj zaslužili, čeprav so filme pravzaprav bojkotirali kar vsi, razen skrajne desnice. Prav te ljudi iz kinematografov je nato vojska novačila v vode smrti, saj so bili že takrat zločinci in dokazano nasilni, hkrati pa so komuniste že od prej sovražili zaradi njihovega bojkota filmov. Torej je vse skupaj zares povezano z antikomunizmom v Hollywoodu in s tem, da je bil hollywoodski agent, distributer, hkrati tudi agent Cie. Ameriška prisotnost je v *Teatru ubijanja* dvoplastna: prvič seveda v žanrih, skozi katere Anwar dramatizira svoje življenje, drugič pa v tihih podobah, ki se prepletajo skozi ves film. Da so bile za poboji pravzaprav ZDA, izvemo nad sliko nakupovalnega centra z restavracijo McDonalds. Vidimo Adija Zulkadryja, ki lebdi skozi nakupovalno središče, mimo trgovin priznanih blagovnih znamk, ob tem pa slišimo njegovo kasnejšo izpoved glede grozljivih načinov ubijanja, kar izzzveni skoraj kot svetopisemska, starozavezna litanija. Upam, da se gledalci ob tem vprašajo: »Moj bog, se je vse zgodilo samo zato? So vse te ljudi pobili zato, da bi McDonalds lahko zaslužil?« V *Pogledu tišine* gre to še dlje:

v posnetku z ameriške televizije leta 1967 nam televizijski napovedovalec z navdušenim glasom pove, da ameriška multinacionalka Goodyear za nabiranje gume uporablja sužnje iz koncentracijskih taborišč, nato pa jih pošlje nazaj, pred vode smrti, kjer jih ubijejo. Zdi se mi neverjetno, da ti Američani o tem govorijo s takšnim navdušenjem, saj gre pravzaprav za isto, kar so nemška podjetja počela v Auschwitzu le dvajset let prej. Tu gre za orientalizem, žrtve namreč niso bile Evropejci; poleg tega pa so bili to domnevni komunisti – v resnici niso bili, napovedovalca slišimo, kako mora sam sebi vse skupaj opravičiti, ko jih najprej okliče za sindikaliste, nato v nekakšnem retoričnem spodrsljaju za komuniste, na koncu pa že za ljudi, ki si zaslužijo smrt – in ravno to je retorika, ki množične poboje opravičuje, vsem pred očmi.

N. C.: Kaj je vloga filma v 21. stoletju? Ali po vašem mnenju še ima kakršenkoli emancipatoren potencial – če ga je seveda kadarkoli imel?

Emancipatoren je precej močna beseda. Najbrž nikoli ne bi naredil dveh tako temočnih filmov, če ne bi bil to način mojega dojemanja sveta. Mislim, da je v teh težkih, problematičnih časih naloga in dolžnost umetnika, da svet prepozna kot nekakšno divjo nočno moro. Optimist tega ne bi zmoget. Po drugi strani pa ne bi toliko let posvetil tem filmom, če ne bi upal, da bodo služili kot ogledalo, ki bo ljudem omogočilo spregovoriti o stvareh, o katerih si prej niso drznili.

Nikoli nisem pričakoval, da bosta filma tako vplivna. *Teater ubijanja* je kataliziral transformacijo diskurza o preteklosti v Indoneziji, kjer zdaj govorijo o genocidu, o korupciji, kriminalu in ustrahovanju. Film je bil predvajan tisočkrat in milijonkrat prenesen s spleta, in ko je bil nominiran za oskarja, je bila vlada končno prisiljena priznati, kaj se leta 1965 dogajalo. To je odprlo pot *Pogledu tišine*, ki je imel precej širšo distribucijo kot prvi film. Distribuirajo ga tako prek Državne komisije za človekove pravice kot Umetniškega sveta v Džakarti,

dveh vladnih institucij. Še vedno je v obtoku, še vedno se predvaja, in nismo ga še dali na splet, ker želimo, da si ga ljudje ogledajo skupaj in se po ogledu med seboj pogovarjajo o svojih odzivih. *Pogled tišine* je pokazal, kako je družba razdeljena zaradi teh dogodkov in kako nujna sta zanje resnica, pravica in sprava. Ljudje svojih otrok ne bodo več vzgajali v strahu in zanikanju. Državna zveza učiteljev zgodovine si prizadeva za novo verzijo šolskih učbenikov. Neki vojaški major je stotinam svojih vojakov prikazal film – objavil ga je na Facebookovi strani indonezijske vojske. Stvari se torej spreminjajo. Dogaja pa se tudi povratni udarec s strani policije, vojske, obveščevalnih agencij, ki novačijo skupine nasilnežev, da prekinjajo projekcije. Policija se nato izgovarja, da ne more zagotoviti varnih projekcij. Na ta način je odpadlo več kot trideset projekcij, dokler se ni skupina študentov zabarikadirala v kampus in grožnjam navkljub samostojno organizirala ogromno projekcijo. Pritisk se izvaja tudi na državno cenzorsko službo, ki je že prepovedala javne projekcije, tako da film ne bo imel komercialnega prikazovanja, vendar se v Državni komisiji za človekove pravice trudijo doseči, da bi to prepoved preklicali. Adi (Rukun, protagonist) je še vedno v Indoneziji. Zelo smo se potrudili, da smo zagotovili njegovo varnost, toda zdaj je varen, potuje skupaj s filmom in povsod ga sprejmejo z navdušenjem. Tako da lahko rečem, da imam upanje. Mislim pa, da naloga filma ni enaka kot naloga novinarjev, da torej odkrivajo informacije in jih postavijo v kontekst, v katerem delujejo v javno dobro. Režija ni aktivizem, in film si ne bi smel prizadevati, da ustvarja nekakšne kampanje. Vloga filma je enaka vlogi umetnika – to je vloga otroka v zgodbi o cesarjevih novih oblačilih. Umetnik ne posreduje novih informacij – pripravi nas do tega, da stvari vidimo na nov način, običajno stvari, o katerih se bojimo govoriti ali pa preprosto ne znamo. S tem onemogoči, da bi se zaradi strahu prepričevali v nekaj, kar morda vemo, a ne želimo verjeti, da je res. To ni aktivizem, in to pravim iz spoštovanja do aktivistov, ki jih čaka težko delo ugotavljanja, kako se nanje odzvati. Umetnost pa pomaga najti način, kako stvari povedati.

N. C.: Torej verjamete, da je v umetnosti prostor za moralne vrednote?

Seveda. Zgodbe imajo lahko izjemno moč, a če služijo le temu, da ljudi odvrnejo od resnice, da jim zgolj ponudijo eskapizem skozi zabavo – ekstremen primer tega bi bili filmi Leni Riefenstahl – potem to niso dobre zgodbe. Umetnost mora imeti moralno vlogo. Tudi najbolj divja Miyazakijeva dela morda niso nujno politična, a nam pomagajo na novo odkriti, si na novo zamisliti stvari na moralno pozitivni način. Naredijo nas bolj človeške. Ko razlikujem med eskapizmom in vlogo umetnika kot nekoga, ki nastavlja zrcalo, ne želim reči, da morata biti zabava in umetnost ločena. Film in literatura sta časovni formi, in da ju v celoti zaobjameš, moraš vanju investirati čas. Da sosledje prizorov deluje, moramo biti vanje zatopljeni, sicer ne bomo sočustvovali. Umetnikova naloga je, da spodbuja empatijo, uživetje, identifikacijo, da zabava – in s tem sproža globoka soočenja z resnico.

B. B.: Že prej ste omenili, kako so bili Anwar in njegovi prijatelji povezani s filmom, kako so preprodajali vstopnice itd. Toda iz filma je moč razbrati, da so tudi sami navdušeni nad filmi. Pogosto citirajo filmske naslove ter omenjajo filmske like, ki so jim bili za vzor, nemalokrat tudi za poboje. Na neki način naredijo celo lastni nizkoproročanski film ... V bistvu naredijo prizore za moj film, in od začetka so vedeli, čemu so prizori namenjeni. Rekel sem jim: udeleženi ste bili v enem največjih pobojev v zgodovini človeštva, želim vedeti, kaj to pomeni vam in vaši družbi, in pokazati želite, kaj ste naredili – hvala vam! In na kakršenkoli način mi boste to pokazali, vam obljubim pomoč pri snemanju, pri dramatizaciji prizorov – vendar s tem sprejmete, da bom snemal tudi, kako se boste tega lotili, kako boste o tem govorili ...

B. B.: Vendar na svojstven način delujejo enako kot prava filmska ekipa ...

Delali smo na dva načina: prosil sem jih, naj rekrutirajo svojo ekipo, igralce, ki smo jih nato posneli na regionalni nacionalni TV-postaji, saj imajo zaradi

svoje politične moči tudi nadzor nad medijskimi hišami v Sumatri. Filmska ekipa regionalne TV je pravzaprav nekakšna osebna snemalna ekipa gangsterjev. Nekateri zmed njih, ki so še posebno nečimrni, producirajo lastne soap opere, v katerih nastopajo in glorificirajo svoja dejanja in življenja. Tako sem imel možnost opazovati, kako izbirajo snov in na kakšen način, pa tudi kako so kolektivno trivializirali moralni pomen grozljivih dejanj, na primer Anwarjeve nočne more, ki je bila očitno manifestacija njegove krivde. Želel sem priti globoko do Anwarjeve izkušnje, ga pripraviti do tega, da bi popolnoma naselil mizansceno lastne domišljije, da bi lahko videl, kdo je v resnici. Po koncu snemanja na televiziji sem tako skušal s svojo malo ekipo doseči, da bi se Anwar življal v lastni scenarij. Njegova ideja je bila, da bi ekipa lokalnega časopisa, ki je med drugim izdajala revije z nadnaravnimi, misterioznimi temami, zanj napisala prizor nočne more. Vendar prizorov nato ni znal odigrati, saj ni bil igralec, njegova igra je bila lesena, neprepričljiva. Trivialnost igranih scen je tako v popolnem kontrastu s prizori, kot je na primer tisti, ko se ponoči odpravi na plantažo, na kateri je pred leti nekomu odrezal glavo. Ta način dela, da so sami posneli scene, kot so si jih zamislili ... ni način, da bi jih ukanil, ampak je odziv na njihovo odprtost, na način, skozi katerega skušam razumeti, zakaj so tako odprti, kako želijo biti reprezentirani. In od začetka so vedeli, da ne bo šlo za nekakšen film v filmu.

B. B.: Torej ne gre za neke vrste obsodbo filmske umetnosti?

Vsekakor ne. Ko ljudje govorijo o negativnem vplivu, ki ga ima nasilje v filmih, gre po mojem mnenju za izjemno len argument. Presenetljivo je, da je bil film, ki ga je Anwar gledal, preden je šel pobijati ljudi, muzikal, v katerem igra Elvis Presley. Toda muzikali Elvise Presleyja niso nikoli nasilni, so le neumni. Krasni, a neumni. In filmi so lahko neumni in eskapistični ter obenem še vedno čudoviti, tako kot velja za mnoge muzikale. Kar je čudovito pri njih, je to, da se popolnoma zavedajo lastne sentimentalnosti. Milan Kundera definira »drugo solzo« kot pričetek kiča – po prvi solzi drugo potočimo od

ganjenosti nad zavedanjem, da se hkrati z nami joče ves svet. Sentimentalnost v prizoru npr. dveh zaljublencev, ki plešeta, je takšna iskreno kolektivizirana emocija.

B. B.: Eno najbolj zanimivih in celo šokantnih dejstev v filmu je bilo, vsaj zame osebno, kako precej hitro doseže raven komičnega – sprva gre za absurdno komedijo, nato fizično, ki je videti kot nekaj, kar bi skoraj lahko primerjali z risankami Looney Toons. Kako vam je bilo, ko ste videli, da se na svoja dejanja odzivajo s humorjem?

V filmu sta dve vrsti humorja: absurdna, kot ste omenili, ko doživimo groteskno situacijo, ko težko verjamemo, kaj se pred našimi očmi dogaja. Zdi pa se mi, da drugi vir komičnega v filmu izhaja iz dejstva, da so protagonisti tako zelo odprti, tako simpatični, da so tudi medsebojno ter do svojih družin ljubeči. Herman se recimo odloči, da si želi obleči živo rožnato obleko, kar je popolnoma absurdno, toda ne na način, na kakršnega so absurdni poboji. Pristrčno je. Nato nam želi zapeti pesem in vse skupaj je preprosto pristrčno, odprto – zaradi takšnih potez gledalci vzljubijo filmske like! In seveda sem se ob tem tudi sam smejal. Ti prizori delujejo kot komični premori, vendar pa je zaradi njih film tudi veliko bolj boleč, kajti namesto da bi nam dovolil, da se od ljudi distanciramo in jih okličemo za pošasti, nam jih v resnici približa. Všeč so nam, ker nam ne skušajo ugajati ali nas zapeljati, ampak so preprosto odprti, kot prikupni psički, ki pridejo do nas in nam polizejo dlani in jih zato pobožamo. Potem se izkaže, da so ti psički ljudje, ki so pobili na tisoče ljudi, in to je boleče in nič nas ne more na kaj takega pripraviti. Enako velja za Pogled tišine. V filmu vedno iščem tovrstne like, ker podelijo filmu moč, da od gledalcev izvabi empatijo.

B. B.: Morda veste za kakšen primer, ko so se gledalci negativno odzvali na takšne momente? Kot ste namreč sami rekli, neprijetno je pomisliti, da se smejimo stvarem, ki so v resnici grozljive, nočemo se dojemati na tak način.

Negativni odzivi na film so nastali skoraj izključno iz tega razloga – da so

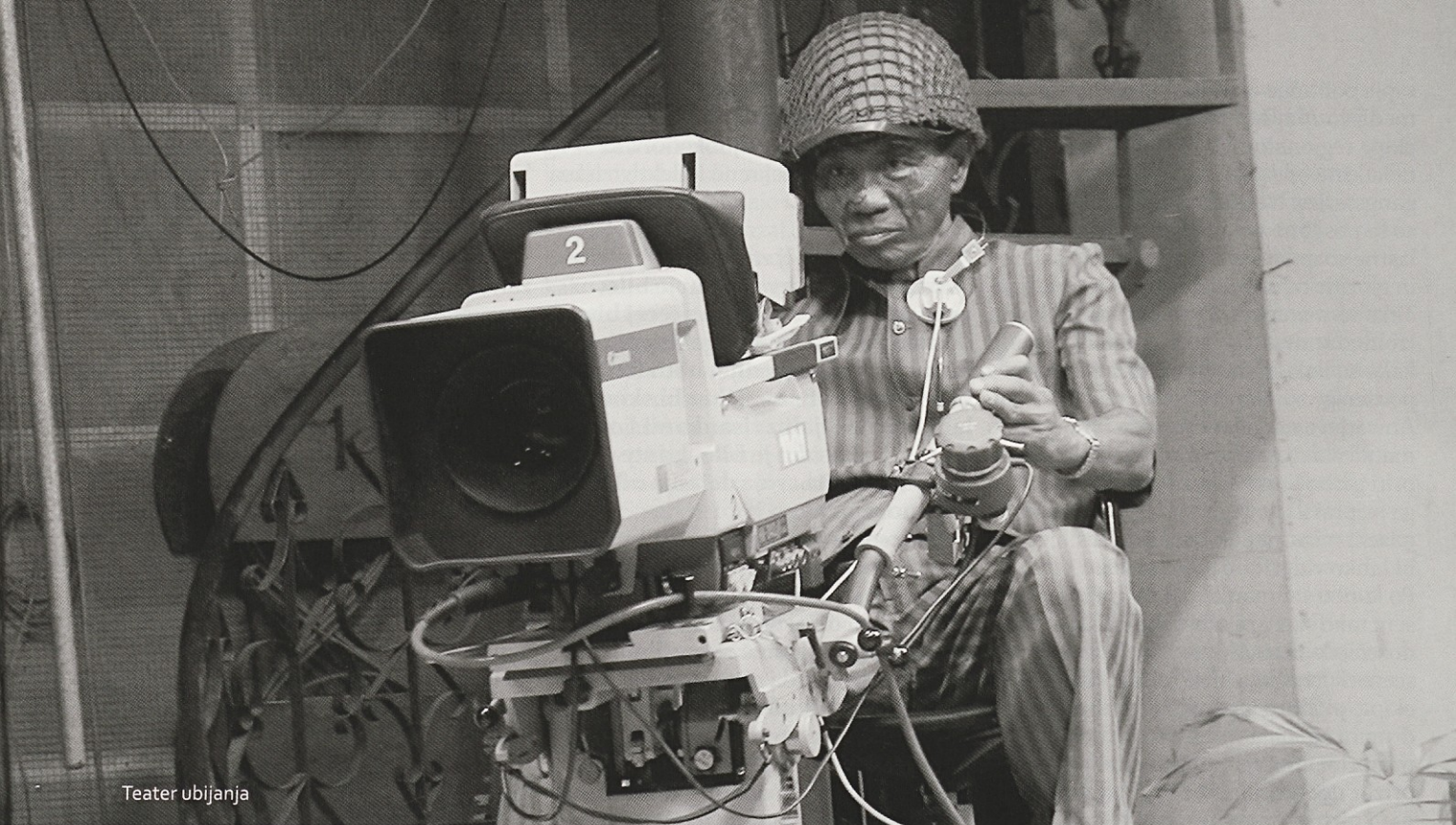
se gledalci prisiljeni identificirati s temi ljudmi. In mehanizem, prek katerega to v filmu dosežem, je tudi komedija, kar nekaterim ni všeč. Omenil sem že prvo in drugo solzo, in kar počnem v tem filmu, bi nekako lahko označil kot »tretjo solzo«. Drugo solzo potočimo zato, da pobegnemo bolečini, ki je povzročila prvo, da se nekako oddaljimo. Med ogledom *Teatra ubijanja* se vedno bolj zavedamo dinamike eskapizma v tej družbi – vse do končnega prizora s slapovi, ki zame deluje na ravni druge solze. In ko ob tem zajočemo – potočimo »tretjo solzo«, je to zato, ker dojamemo tragičnost sentimentalnosti, tragičnost kiča, ki ima za posledico zanikanja in eskapizem. Ko mi rečejo, da je film pomemben, ker odstrane zaveso in se zadaj za njo razkrije nočna mora genocida, se ne strinjam. Verjamem, da je film pomemben zaradi drugega razloga – ker pokaže, da je prav ta zavesa sama že nočna mora.



Teater ubijanja



Pogled tišine



Teater ubijanja

dokumentaristi **Oppenheimer**
Aleš Mendiževac

Film, ki je onemogočil režiserja, in film, ki ga žal ni

Noben dokumentarni film ni odkril, raziskal in dokumentiral bolj zamolčanega, bolj spregledanega in bolj masovnega pojava kot morda dvojica **Teater ubijanja** (The act of killing, 2012) in **Pogled tišine** (The look of silence, 2014) režiserja Joshue Oppenheimerja. Od tod tudi njuna šokantnost, popularnost in polemičnost: težko ostanemo neprizadeti ob množičnih pobojih v Indoneziji v šestdesetih letih dvajsetega stoletja, ko so klali komuniste oziroma kogarkoli, ki je imel kakršnokoli povezavo z oznako »komunistično«. Ob tem je najbolj perversno, da se je ta oznaka lepila na karkoli nemoralnega, »komunistično« je bilo tisto, nad čimer so se zgražali – in ne obratno, vsaj prvotno ne. Tako se je nazadnje sklenil ubijalski krog: zgražanje »polni« komunizem, ta pa nazaj poganja zgražanje. Rezultat: množični in naravnost brutalni poboji, kjer lahko v določenem smislu – v smislu dokumentarnega filma – vidimo objektivno vrednost te filmske dvojice.

Vseeno pa so kritiki polemizirali prav glede objektivne vrednosti teh filmov oziroma Teatra ubijanja (ta je bil namreč prvič predvajan dve leti pred zdaj aktualnim Pogledom tišine in predstavlja začetno šokantnost projekta; verjamem pa, da tisti, ki so kritizirali prvega, ne bodo nič manj kritični glede drugega). Seveda (dokumentarni) film ni zgolj vsebina prikazanega, pač pa je bistven način, kako film prikazuje, kakšen pogled nam kot gledalcem daje. In daje nam prav »šokiran pogled«¹. Gre za pogled, ki se čudi nad indonezijskim genocidom, nad njegovo masovnostjo in brutalnostjo, pogled, ki presenečeno bulji v hvalisanje in slavljenje zločinskih

¹ Odličen primer: Philpott, S., Our shocked regard: The act of killing and Indonesian genocide, junij 2014, dostopno na: <http://www.e-ir.info/2014/06/02/our-shocked-regard-the-act-of-killing-and-the-indonesian-genocide/>.

dejanj s strani zločincev, kot da bi bili nekakšni mitični heroji. Predvsem pa gre za pogled, ki obravnava Indonezijo kot »uncharted territory«, kjer ne obstajajo zakoni, kjer velja hobbessovsko pred družbeno vojno stanje in formula »človek človeku volk«, kjer torej ni »nas, civiliziranih, nas, Zahodnjakov« – in prav tisti, ki so odsotni, so tisti, ki gledajo v to odsotnost, odsotnost samih sebe: šokiran pogled civiliziranih Zahodnjakov na necivilizirani svet.

Problem je namreč, da šokantnost filma ni le v njegovi vsebini, pač pa jo ustvarja predvsem pristop k dokumentarnemu filmu. V Teatru ubijanja nas z »objektivnim« preteklim in aktualnim stanjem seznanjajo le uvodna preliminarne tekstovna pojasnila, ves preostali del filma pa nam prikazuje protagonista Anwarja Conga in njegove pajdaše, ki razlagajo – ne v smislu moralnega upravičevanja, pač pa empiričnih značilnosti in tehničnih postopkov – in uprizarjajo svoje zločine. Zato lahko Philpott filmu očita: »Nobenega truda ni vloženega v podkrepitev Congovih izrednih trditev. Za uboje ni ponujen noben kontekst, ni nobene analize globljih družbenih razkolov in močno konkurenčnih vizij postkolonialne modernosti, ki so se kuhali desetletja pred uboji.« Torej je prav ta manko konteksta z odsotnostjo systemskega vidika simptom, je praznina, ustvarjena s tem, ko se film napolni s šokantno vsebino, namenjeno zahodnjaškemu pogledu, ki jo je tudi proizvedel.

Ampak ali so stvari res tako enoznačne? Ali lahko omenjeni film označimo kot (bolj ali manj) homogeni pogled, kot (bolj ali manj legitimen) subjektivni prikaz objektivnega? Teza o »šokiranem pogledu«, čeprav ni povsem zgrešena, dejansko spregleda bistvo Teatra ubijanja – podivjano estetiko. Ne moremo je preprosto odpraviti kot dodatek, kot da bi jo režiser »od zunaj« prilepil k vsebini filma.² Z njo je prežet ves film, od začetnega do zadnjega kadra in prek vseh filmskih re-kreacij, ki jih realizirajo protagonisti. Predvsem pa bega tako močna vloga estetike v dokumentarnem filmu. Kritiki »šokiranega pogleda« zmanjka odgovor na vprašanje: zakaj tolikšna in takšna vloga estetike v dokumentarnem filmu, zlasti če imamo v mislih, da ni nekaj zunanjega, saj jo ustvarjajo zločinci oziroma rablji, storilci množičnih pobojev. Ustvarjena je torej iz same vsebine filma. Torej 'zakaj' in 'kako' estetike v dokumentarnem filmu, ki dokumentira snemanje filmov, kakor so si jih zamislili rablji. Način produciranja filma in njegova (imanentna) estetika sta bistveno povezana.

Joshua Oppenheimer oba filma, Teater ubijanja in Pogled tišine, pojmuje kot enoten filmski projekt – »dopolnjujeta se,« pravi.³ Teater ubijanja se osredotoča na rablje, jim daje in od njih terja besedo, v središču pa je en, izbran

posameznik, Anwar Congo. Pogled tišine pa se preusmeri na drugo stran te zgodbe: v središče postavi žrtev oziroma sorodnika žrtve istih rabljev in mu podeli besedo, ta pa jih sam terja naprej od rabljev. Tako se Oppenheimer izogne pasti, da bi sam terjati besede od žrtve, izogne se objokovanju žrtvam lastne usode in s tem simpatiziranju z njihovo nesrečo. Vsaka stran dobi svojo besedo, režiserjev pristop pa onemogoči past objokovanja na eni strani in terja preizpraševanje na drugi, kar je glede na izbrano tematiko in dokumentarno formo nujno. Skratka, gre za isti projekt kot celoto.

Toda zakaj bi verjeli režiserju, avtorju-režiserju? Zakaj bi verjeli, da se je njegova namera kot taka dejansko realizirala v filmu? Oppenheimer pogosto pravi, da sprva sploh ni nameraval raziskati pojava množičnega pobijanja komunistov v Indoneziji – zanj namreč, tako kot večina, sploh ni vedel. Do tega ga je pripeljalo več naključnih dejavnikov, in ti so nato vplivali na pot raziskovanja, ki je trajala vse do konca ustvarjanja filmov. Recimo: Anwar Congo je bil le eden izmed mnogih rabljev, ki jih je Oppenheimer intervjuval in preučil, in ni bil izbran vnaprej. Kar pritrjuje objektivnosti. Toda tu je treba ločiti nekaj, česar omenjeni režiser ne: raziskovanje materiala še ne pomeni ustvarjanja vsebine. Anwar Congo je morda res bil naključni element, a vseeno je bil tudi »après coup« izbran. In zakaj prav on izmed vseh naključnih srečanj? »Krivda v Anwarju, bolečina v Anwarju in uvid, ki sem ga imel pri njem – da je bolečina del mehanizma hvalisanja –, so me vodili k nadaljnjemu raziskovanju,« trdi Oppenheimer. Congo je bil torej izbran s povsem jasnim razlogom – prisotnost krivde in bolečine.

Izbira ni arbitrarna glede na Oppenheimerjevo namero. Že od samega začetka filmskega procesa Teatra ubijanja je v ospredju »izbrani« Congo s svojo krivdo in bolečino, Oppenheimer pa vztraja pri tem vse do konca in v njiju vidi možnost priznanja, kesanja in odrešitve. V »mehanizmu hvalisanja« vidi ključni element, prek katerega se vsebina filma razvija in vztraja v tematiki bolečine in krivde. Predstavlja nekakšno fantazmo, v kateri psihično nerazrešeni travmatični dogodki znova privrejo na površino, vendar prav zaradi travmatičnosti v obliki, ki je površini (zavesti) sprejemljiva. Poenostavljeno rečeno, rablji upravičujejo svoje neizbrisljive zločine s tem, da jih obravnavajo kot junaštva, in zato takšna podivjana estetika, ki ta junaštva obravnava njim primerno. Podivjana estetika po Oppenheimerju torej ponuja beg pred kruto realnostjo – »eskapizem«. Tako začetna dispozicija ni nič drugega kot končni rezultat, prazni krog, ki uspe tudi brez katarzičnega zaključka: povsem vseeno je, če se Anwar Congo ne pokesa prav zares in če ne prosi odpustitve, saj zadostuje že to, da film tak zaključek vzpostavi kot nujen in vsebinska odsotnost katarze pomeni strukturno prisotnost: »moral bi se pokesati.«

Nam film dejansko ponuja ta prazni krog moralizma režiserjeve namere? Ne, drznimo si nastopiti proti režiserju kot režiserju-avtorju, še več, trdimo, da je prav režiserjev

² Estetika namreč ni neposreden učinek avtorja, pač pa samih likov oziroma protagonistov njegovega filma. Več o tem v nadaljevanju.

³ Intervju »Dokumentarni film: skozi morilce in skozi žrtve«, ki sva ga z omenjenim režiserjem naredila pisec tega članka in Izidor Barši, dostopen na: <http://radiostudent.si/kultura/rkhv-intervju/dokumentarni-film-skozi-morilce-in-skozi-%C5%B9rtve>.

pristop z neklasično zasnovno dokumentarnega filma onemogočil njegovo lastno namero. Oppenheimerjeva interpretacija lastnega dela ne drži.⁴ Ne le njegova interpretacija Teatra ubijanja, tudi interpretacija slednjega v navezavi na Pogled tišine kot »dopolnjujoča se« celota ne drži. Namreč: Teater ubijanja in Pogled tišine se bistveno razlikujeta. Morda gre za isti projekt, za isto namero, toda kot rezultata filmskega procesa sta povsem različna.

Začetna dispozicija Teatra ubijanja je sledeča: režiser se loti snemanja filma, ki bo prikazal »psihologijo« zločincev, in sicer tako, da posname proces ustvarjanja filma samih protagonistov njegovega filma kot re-kreacije njihovih dejanskih zločinov. Dokumentarni film o snemanju filma, katerega režiserji, igralci in »real-life« scenaristi so isti ljudje. Oppenheimer dokumentira stanje duha teh rabljev in jih po sami zasnovi filma ne preizprašuje in ne terja besede, pač pa jim jo omogoča, vzpostavlja možnost, da sami razvijejo svoj (filmski) odnos do svoje preteklosti. In ko v tem spregovori estetika mišljenja rabljev, mora kot pogoj za to utihniti intenca režiserja dokumentarnega filma. Oppenheimer lahko perspektivo rabljev prikaže le posredno prek njih samih, prek njihovega filmskega poustvarjanja lastnih dejanj, prek njihove lastne praktične samorefleksije skozi filmsko prakso – in od tod tudi podivjana estetika, ki je imanentna filmskemu mišljenju



Teater ubijanja

teh rabljev. Skratka, Oppenheimerjeva vsebina njegovega filma je posredovana s Congovo vsebino njegovega filma. Med režiserja in film se vpiše nov režiser, ki onemogoči intenco prvega.⁵ S Teatrom ubijanja je »dokumentirano« mišljenje, ki ne more biti ontološko in moralno⁶ ovrednoteno in interpretirano s strani avtorja-režiserja, pač pa imanentno estetsko razvito s strani samega režiserjevega »objekta«.

Povsem nekaj drugega predstavlja Pogled tišine. Tu Oppenheimer izbere drugačen pristop, ne snema več filma o ustvarjanju filma, ne nudi več možnosti imanentnega razvoja vsebine, ki je mišljenje rabljev in kjer lahko le estetika igra bistveno vlogo, pač pa »dokumentira« žrtev, ki preizprašuje rablje in od njih terja besede. Zahteva se vrši prek okulističnih pregledov, ki jih na rabljih opravi žrtev, a so le krinka za manj udarne in taktično premišljene intervjuje in iskanje odgovorov. Klasična forma »talking heads«, le da se režiserjeva vloga utelesi v protagonistu, zaradi česar njuna intenca sovpadе – intenca prvega se iz vidika filmskega procesa umesti v drugega. Tako ni več posredovanosti, avtor-režiser se zaradi te strukture neposredno vpiše v vsebino in v Teatru ubijanja onemogočena namera tu zaživi v polnem dometu. Zato tudi nepomembnost estetike oziroma njen naivni in nekoliko posiljen naturalizem, ki je prav res morda posledica Oppenheimerjevega zahodnjaškega »šokiranega pogleda« nad neciviliziranim – naravnim – svetom.

Čeprav sta Teater ubijanja in Pogled tišine dva dela celote Oppenheimerjevega filmskega projekta, pa razen po tej režiserjevi intenci nikakor nista kompatibilna. Pogled tišine je s svojim klasičnim dokumentarnim pristopom paradokсно film brez »objektivnega« sistemkega vidika, ki ponuja zgolj moralizirajoče preizpraševanje »zla« in zahtevo po moralni poravnavi v priznanju krivde in opravičilu; Teater ubijanja pa je s povsem drugačnim pristopom, kjer je režiserjeva namera onemogočena oziroma skrajno omejena na posamezne vpade, film, kjer se vsebina filma razvija sama, režiser pa jo dobesedno »dokumentira« in v tem zajame neverjetno estetiko mišljenja. Tako Oppenheimerjeva celota filmskega projekta razpade na film, ki je režiserja fantastično onemogočil, in film, ki ga žal ni.

4 Če bi, potem bi ne le potrjevala kritiko »šokiranega pogleda«, celo dopolnjevala bi jo s pojasnjevanjem vloge »podivjane estetike« v filmu, ki jo ta kritika kot vsebinsko imanentno spregleda.

5 Seveda ne totalno, saj v teku »nefilmskih« prikazovanj in pojasnjevanj rabljev Oppenheimer na trenutke intervenira s svojo namero in moralističnim diskurzom, ki išče krivdo. Na teh mestih so kritike »šokiranega pogleda« dejansko pertinentne, toda ta mesta so sama omejena in razvrednotena takoj, ko se znotraj filma začne ustvarjanje filma, pravzaprav ti »nefilmski« segmenti znotraj filma niso nič drugega kot scenarijski »real-life« material, lahko bi morda tvegali tezo, da so »predfilmski«.

6 Glede sovpadanja teh dveh kategorij pri Oppenheimerjevi interpretaciji glej zgoraj omenjeni intervju.

Slika, zgani se!

O stripu, filmu, animaciji in sploh vsem

strip v filmu
Izar Lunaček

Brat med brati

Strip in film sta zraščena že od rojstva. Ne le da se njuna sodobna rojstna dneva ločita le za vsega pet dni, pač pa ju po svoje najdemo na kupu že v najstarejših slikarijah na svetu, 30.000 let starih živalcah na stenah Chauvetskih špilj, o katerih je čudovit dokumentarec pred kakim desetletjem posnel Werner Herzog. Že na svoji prvi znani risbi je namreč *homo sapiens* poleg odslikave lika skušal ustvariti tudi iluzijo gibanja. Najbolj znani prizori bizonov iz Chauveta se kitijo s po osmimi nogami, kot da tečejo, pri čemer poleg stripa svoj lonček pristavlja še kino: slikarije se nahajajo v najtemnejšem delu jame in ob nastanku si jih je bilo moč ogledati le ob soju plešočih bakel, ki so jih osvetljevale skrivnostno, dinamično in le po delčkih, ter na stene mednje metale tudi sence gledalcev – če to ni bil pravi jamski prakino, pa res nič nočem.

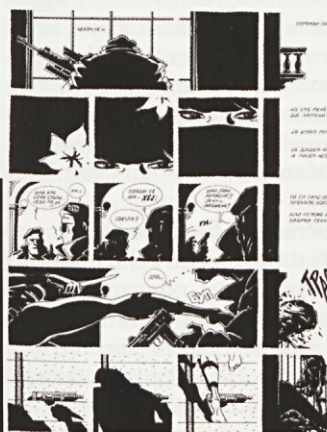
Čeprav je strip v svoji sodobni obliki soroden tako filmu kot literaturi (ker se ga »bere« in ne le »gleda«, kar omogoča kup književnosti sorodnih fenomenov, o katerih več pozneje), sta oba žanra ob svojem uradnem rojstvu kot glavnega tekmeča in referenco dojemala dotlej v imaginarnem dominantno slikarstvo. Film konkurenco z malarijo nosi že v svojem popularnem angleškem imenu »moving pictures«, konkretno pa se je referenca kazala v statični kameri njegove zgodnje produkcije, ki je proizvajala nekakšne animirane tableauje – logika, po kateri še danes posegajo formalistični režiserji, kot sta norveški in angleški Anders(s)on. Tudi strip

je svojo kariero pričel slikarsko, s premikom figur znotraj iz fiksnega gledišča posnete slike, grafična večšina pa je bila pri njem vseskozi bistvenega pomena, o čemer priča akademska izobrazba številnih striparjev: tudi naši najboljši domači so vsi profesionalni malarji ali kiparji, od Mustra prek Gatnika do Lavriča. Mejo podobnosti med medijema postavlja dejstvo, da stripovski senzibilnosti ena sličica nikoli ni dovolj. Vedno jo zanima, kaj se je zgodilo potem. In še potem. In še potem.

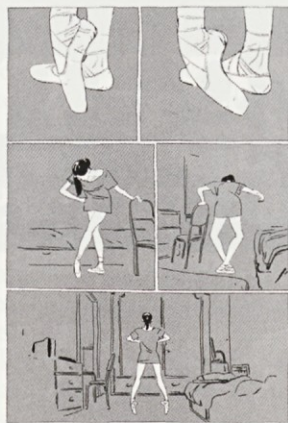
Film se je proč od likovne umetnosti izstrelil predvsem prek hitrih sprememb zornih kotov (moment, ki se ga je tudi v drugih žanrih prijelo ime »kinematično« in ki nastopi, ko se ne giblje več le slika, ampak tudi kamera, kot bi premikanje poleg podobe zajelo in odplavilo tudi mesto gledalca ter s tem odprlo pravi kino), pri stripu pa je prevoz v višje gibljive sfere delno potekal na imitaciji opisanega filmskega preboja, delno pa se je od likovnega oddaljil prek prenosa poudarka s posameznih sličic na praznine med njimi. Na škodo, ki jo pretirano likovno dodelana risba (pa naj bo ta elaboracija usmerjena v abstraktni ali realistični pol likovne piramide) dela gladkemu branju stripa, je konec osemdesetih v svoji pionirski stripovskoteoretski študiji opozarjal že Scott McCloud, toda sam sem šele pred kratkim opazil, kako pretirano sem pri stripu cenil ilustratorski vidik. To spoznanje se mi je v celično sivino usedlo šele, ko sem spoznal dela mladega Francoza Bastiena Vivesa. Vivesovi stripi so morda



Prakino z osemnogim bizonom na stenah jame Chauvet



Mojstrska uporaba dolgih in kratkih kadrov za pričaranje trajanja, počasnega posnetka, hitrega giba v Lavričevi Mirjani (1991)



Čista umetnost stripa Bastiena Vivesa v Polini

najčistejši primer devete umetnosti, brez primesi drugih: dialogi so skopi, risbe pa na prvi pogled neverjetno okorne in grde, zaradi česar za čtivo lep čas sploh nisem maral poprijeti. Toda ko sem se na prigovarjanje bolj avanturističnih kolegov branja le lotil, se mi je v glavi odvrtel strašansko lep film, poln vseh detajlov in odtenkov, ki sem jih pogrešal na sličicah. Vivesove risbe res delujejo izključno ena ob drugi, medtem ko vsaka zase ne veljajo nič, česar ne moremo trditi tako rekoč za nobenega drugega mojstra iz stripovske zgodovine. Nekateri – na misel mi pride grafično odlični Toppi – živijo skoraj izključno v svetu lepe likovnosti, pristne stripovske umetnosti pa je v njihovih albumih le za komaj zaznavno začimbo, kot izgovor za izdelavo še ene, še bolj dodelane risbe.

Prav to, da se večina magije pri branju stripa zgodi v bralčevi glavi, je ena glavnih razlik med deveto in sedmo umetnostjo. Čeprav tudi film kakopak dela s suspenzom prikazanega in draži gledalcevo domišljijo, pa je bralčev angažma pri stripu neizmerno večji. Bralec stripa mora vse prizore med eno in drugo sličico nasanjati sam, zato je strip tudi precej intimnejši žanr, ki ti lahko zleze globlje pod lobanjo kot film. V tem pogledu ostane seveda še vedno le na pol poti do literature, ki podobe v celoti pričara le z besedami, a vsak medij ima pač svoje polje optimalnega učinka. Če je književnost domena tihih fantazij in globokih premislekov, film pa glasnega in kolektivnega spektakla, je strip idealen za napol družno in napol privatno potapljanje v osebni imaginarij konkretnega avtorja. To je še posebej lepo vidno pri erotičnem stripu, ki ni niti tako intelektualno sleherniški kot literatura kakega Millerja niti tako čmokljasto konkreten kot erotični ali pornografski film, ampak nam glavo polni prav z osebnimi fetiši avtorja v obliki napol ikoniziranih podob: med dobre primere tega spadajo, denimo, Manara, Serpieri in Crumb.

Drugi vidik, kjer strip svojo različnost od filma uveljavlja v smeri relativne literarnosti, tiči v možnostih, ki jih nudi potrošniku, da si sam nastavi hitrost branja, ponovno preleti določene odlomke (oboje stripu omogoča več literarnega eksperimentiranja z jezikom in filozofskega z mislijo kot filmu, kjer besede letijo mimo prehitro, da bi lahko dodobra ocenili njihovo težo) ali skoči v prihodnost zgodbe, kar se pri stripu dogaja tudi, če se vzdržimo perverzne navade



Grafizem Sergia Toppyja v Zbiralcu

kukanja na konec knjige, saj prihodnost in preteklost silita v naše vidno polje tudi ob popolnoma običajnem branju – in to zaradi vizualne in tako intuitivneje zaznane narave stripovskih znakov še v večji meri kot pri književnosti. Ta vidik stripa so delno odpravili nekateri spletni bralniki, ki na ekran projicirajo le po eno sličico, in zanimivo je, da nas pri taki diaprojekcijski konzumaciji stripa mika, da bi jo prej kot z branjem označili z ogledom, sploh če gre za nemi strip, kjer podobe onkraj trenutnosti ne raztegujejo niti besedilni oblaki.

Še en element, ki izgine pri diaprojekcijski konzumaciji devete umetnosti in ki je slednjo doslej izrazito ločeval od sedme, je tisti, ki jo bliža njenemu najstarejšemu sorodniku, slikarstvu. Pri klasičnem branju tiskanega stripa so sličice sopostavljene na vnaprej določenem formatu, kar avtorja sili v likovno komponiranje vsake posamezne strani. Vsaka tabla klasičnega, s fiksnim formatom omejenega stripa je strukturirana po pravilih, ki izhajajo iz likovne kompozicije, a znotraj stripa pridobijo pomen, ki se že v slikarstvu izkažejo za povezane z drugimi mediji, denimo literaturo. Zahodno branje tekstov od leve proti desni tako, denimo, narekuje, da slikar prvi element, na katerega bi rad, da gledalec naleti, umesti blizu gornjega levega kota, pri čemer je ta čitalniški moment kompozicije vseskozi v dinamični napetosti z bolj statičnim in pristno likovnim teženjem slike h koncentraciji fokusa v svojem središču. Strip se s tem sekanjem likovnih in tekstovnih silnic igra po svoje: ker je v njem bralski pristop še bolj poudarjen, nas iz gornjega levega kota skozi stran prek usmerjanja teles in gibov upodobljenih likov lahko pelje povsem po logiki knjižne strani, a obenem zna to strategijo križati z likovno ter lahko v središče položi bolj statične prizore, ti pa poudarjeno sevajo svojo atmosfero v sličice, ki jih obkrožajo. Strip si tako kdaj tudi dopusti, da gladki tok zgodbe povsem prekine s celostransko sliko, ki narativ upočasni, obteži in mu obenem podari poudarek: trik, ki je v taki obliki filmu povsem nedostopen.

Variirajoča velikost slik je sploh razsežnost stripa, v katerem se lahko ta najbolj avtohtono razvija, proč od logike tako filma kot literature in slikarstva. Najboljši stripi se s tem spogledovanjem z drugimi mediji in oddaljevanjem od njih kar naprej igrajo: zame eden najlepših primerov takega žongliranja je Winshlussova sodobna klasika Pinnocchio, ki je leta 2011 prejela



Prijetno tihi deček in
tiger. Glas? Ne, hvala.
B. Watterson



Winsor McCay:
Little Nemo in Slumberland

Čarobna kombinacija animacije in ilustracije v
Winshlussovem Pinnocchiu

glavno nagrado na največjem evropskem stripovskem festivalu. Avtor na več kot 200 straneh mojstrsko izmenjuje diagrame in na miselne vzorce spominjajoče *spread*e z animaciji sorodnimi sekvencami in liričnimi samostojnimi slikami, da bi tako bralcu pričaral vse odtenke zelene čustvene atmosfere.

Še en element, ki strip ločuje od filma in ga vsaj od njegove uvedbe v sedmo umetnost nikakor ne gre preslišati, je zvok. Tišina stripa je kljub navidezni glasnosti tega medija zanj ključna. Bill Watterson je kot enega glavnih argumentov za zavračanje predelave *Calvina in Hobbesa* v risanko navajal, da noče uničiti magije stripa z glasom, ki bi ga neki igralec posodil plišastemu tigru. Glas, kot dobro vedo naši lacanovci, je ekstimen – intimen in obenem zunanji – objekt človeške izkušnje; obdariti lik, ki je doslej čebľjal le v naši glavi, s konkretnim glasom, ima lahko učinek duhovnega posilstva.

Strip pa se poleg razvoja sebi najbolj lastnih kvalitiet vseskozi skuša približati prav privilegijem drugih žanrov: čeprav se otepa, da bi njegovo bistvo prevedli v njemu tuje medije, bi jih sam rad vse oponašal v imenu ustvarjanja čim bolj celovite bralske izkušnje. Prav omenjeni zvok tako v glavah bralcev skuša poustvariti z verbalno domiselnimi in grafično slikovitimi medmeti – raznimi TOIINNnG-I, Špljac-i in tip-tip-tip-i –, ton glasu pa prek oblik oblakov (prekinjena črta za šepetanje, nazobčana za višje frekvence, oblaka za notranji monolog) in fonta pisave, ki je v skladu z zamišljenim zvenom in glasnostjo upodobljenega govora lahko mehka ali trda, debela ali tanka, drobna ali orjaška, starinska ali sodobna, mehanična ali intimno ročna. Hitre menjave kadrov iz domene filma strip ponazarja s kratkimi, natlačenimi okvirčki, počasne in lirične »pane« s podolgovatimi; tudi hitro gibanje mu uspe poustvariti z gibalnimi črtami ali več utelešeni ene figure znotraj ene same razpotegnjene sličice in celo približek počasnega posnetka zna pričarati s kombinacijo hipnega giba z bodisi dolgo sličico ali spremljavo z obširnim tekstom v *offu*.

Skratka, strip se kot vsaka dobra umetnost že od svojega rojstva spogleduje z vsemi drugimi brati, rad srfa na robu njihovih domen ter se pri njih navdihuje, vzporedno z razvijanjem povsem svojiskih in v drugih medijih nepoustvarljivih kvalitiet. Toda pri tem konkurent v »vizualni

pripovedi« od njunega družnega rojstva ostaja njegov najzvestejši tekmeč in nedomačni *doppelganger* prav film. Vsa omenjena problematika se *in concreto* uteleša v zgodovini prepleta obeh medijev, ki jo bomo na hitro preleteli v drugi polovici članka.

Biografija dvojčkov

Film se uradno rodi tri dni pred novim letom 1896 in le pet dni po Silvestrovem mu s svojim prvim stalnim junakom sledi še strip: odtlej bosta zvezana z nevidno popkovino, prek katere se bosta oplajala, si kradla trike in junake ter merila moči na nikogaršnjem ozemlju med skrajnima dometoma obeh, zaveznike v boju proti bratu pa bosta iskala v sosedskih žanrih na svoji drugi meji. Avtor, v čigar glavi in dejavnosti se prvič znajdeta združena, je prav eden od pionirjev obeh žanrov, Winsor McCay, ki je v istem obdobju risal enega najboljših časopisnih stripov vseh časov, *Malega Nema v deželi sanj*, in po Ameriki potoval s svojo animirano atrakcijo, *Dinozavrinjo Gertie*. Čeprav je avtorja pri uredstvomovanju v obeh medijih navdihovalo isto veselje do brcanja podob v gibanje, so zato prav v njegovih izdelkih skrajno jasno vidne razlike med njima. Medtem ko je bila njegova pionirska animacija o izumrlem plazilcu zamišljena kot fiksno okno v črno-beli svet pradžnine, s katerim je njen avtor komuniciral na potujočem kabarejskem *side-showu*, se je *Mali Nemo* bahal z razkošno, secesijsko risbo, polno barv in natančno zrisane arhitekture, ki animacijske kadre s prav tako fiksnim zornim kotom kombinira s polnim razmahom izkoriščanja variabilne velikosti stripovskih slik. McCayevi filmi so bili socialni, interaktivni in stilizirani (ne pa še dinamično kinematični, realistični in zvočni), stripi pa izrazito likovni in skrajno zavedajoči se svoje formalne razsežnosti, pač v skladu s tehničnim razponom obeh medijev in njunimi socialnimi konotacijami v danem zgodovinskem trenutku.

Zlata doba nedeljskih strani, ki so avtorjem na pričetku stoletja omogočale največji razpon igranja znotraj danega formata, ni trajala neskončno dolgo in časopisni strip se je slej ko prej ustalil v dolgočasno formo fiksnih formatov, ki niso dopuščali prav dosti eksperimentiranja ne na likovni



Popaj na papirju in platnu



Snoopy na papirju in platnu

ne na režijski ravni (čemur se je v 80-ih slavno zoperstavil prav zgoraj omenjeni Watterson in od urednikov kot najbolj brani časopisni stripar svoje dobe izsilil unikatno možnost svobodnega komponiranja nedeljske izdaje), zato so se inovacije kmalu preselile iz časopisov v posebne publikacije: iz *comic strips* v *comic books*. Tozadevno zapostavljeni, a še naprej popularni junaki zatiranih pasic so si morali zato svobodo vedno znova poiskati prav v kinu. *Popaj*, ki je na časopisni strani kljub omejenemu prostoru in fiksnim kadrom pod taktirko Segarja v dvajsetih delal čudeže in si sčasoma prislužil častno mesto v največjih dosežkih žanra, si je svetovno slavo nakopal prav z animiranim *spin-offom*, kjer so se Popajevi pretepi lahko res epsko razbohotili na eksotičnih ozadijih in v živih barvah, sta pa zato precej utrpeli njegovo literarno inovativno verbalno modrovanje in sofisticirana socialna satira iz stripovske inkarnacije, saj sta obe potrebovali potrpežljivega bralca bolj kot spektakelskega gledalca. Genialni Herrimanov *Krazy Kat* je v animirani verziji prav tako izgubil večino svoje poetične vsebine in vse literarno besedje na račun preprostega *slapsticka*, medtem ko bodo mnogo pozneje tako *Peanuts* (bolj znani kot »strip o Snoopyju in Charlieju Brownu«) kot *Garfield* po neuspešnih prepesnitvah posameznih pasic v animirane gege (*punchline* nikoli ne deluje enako v pasici in na ekranu: sledi mu neprijetna tišina in *fade-out*, medtem ko se na časopisni strani lahko med hahljanjem sprehajamo sem ter tja po prebranem stripu, ne da bi nam ta rahlo osramočen pobegnili v črnino) v skladu z napredkom risanke v animiranih celovečercih dobili neslutene nove dimenzije. *Peanutsom* in *Garfieldu* se je svet na platnu razmahnil daleč onkraj okvirov formata časopisne sličice, se napolnil z razpoloženskimi zvoki in barvami ter se razkril iz novih zornih kotov, od spodaj, od blizu, od daleč, in dobil neko čisto novo, pogosto kar malce grozljivo ali otožno, vsekakor pa čustveno globljo razsežnost. *Snoopy*, in to je v luči zgoraj povedanega o glasu zanimivo, je pri tem prehodu ostal brez besed in se tako spremenil v povsem drug lik: animiran ni več pasji filozof, pisatelj in sanjač, pač pa komično stoični Buster Keaton sodobne animacije.

Medtem ko se je film skozi štirideseta in petdeseta vse bolj osvobajal literarno-dramskih in slikarskih referenc ter postopoma osvajal le sebi lasten jezik, strip za akcijo ni maral zaostajati: skočil je iz pretesnih okvirjev časopisne

pasice in pričel nadebudnega brata oponašati z dinamičnim kadriranjem na straneh superjunaških zveščičev (ta revolucija je predvsem sad sodelovanja med legendarnima Kirbyjem in Leejem, avtorjema klasikov, kot so *Fantastična četverica* in *Srebrni sfer*), ob čemer pa kakopak ni zanemarljiva flirta tako s slikarstvom (*splash page* na začetku vsake zgodbe, ki najdramatičnejši moment slednje povzema v baročni multfiguradni freski) kot z literaturo (v gostobesedni spremljavi divje akcije) ter iz vseh vplivov skupaj koval edino sebi lastne prijeme v gradnji strani, prehodi med sličicami in inovativnimi kombinacijami besednega in likovnega. Ker je imel pri fantastični motiviki svojih zgodb neskončno manj tehničnih in denarnih omejitev kot film (napad Marsovcv na Zemljo je v stripu moč posneti za sto dolarjev in samo s pomočjo peresa in čopiča), je občasno zbuhal tudi bratovo zavist, saj se je, ko je dovolj napredoval, sklenil še sam poskusiti v režiranju letečih pajacov: prve verzije, kakršen je klasični *Batman* iz 60-ih, danes veljajo za nenamerno smešne bisere campa in na tem polju so se reči za film odlepile od tal šele, ko jim je napredek tehnologije omogočil, da so pod oblake poslali Christopherja Reevesa kot *Supermana* (1978, Richard Donner).



Leteči Reeves v Supermanu

Med čakanjem na zrelost filmske tehnike za superherojsko eksplozijo je strip platna na precej bolj zanimive načine oplajal zunaj Amerike, denimo v Evropi in na Japonskem. Manga je že zgodaj iz kina v isti sapi črpala (predvsem z na Zahodu neznanim upodabljanjem gibanja prek statičnih



Kinematsko upodabljanje gibanje v mangi
(slika iz knjige Kako razumeti strip Scotta McClouda)

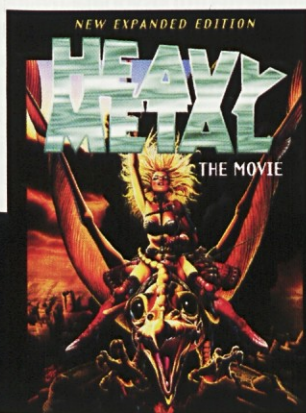
figur na zamazanem ozadju) in se mu postavljala po robu s svojo specifiko (v prvi vrsti s še eno slepo pego okcidenta: pričaranjem atmosfere scene prek njenih časovno lebdečih fragmentov brez jasnega sosledja). Japonci so oba medija kmalu pričeli tudi spontano bratiti pri oživiljanju istih junakov – vsaka uspešna manga je dobila tudi svojo animirano serijo ali film –, pri čemer so pred Zahodom prednjačili tudi v izostanku fiksne ideje, da je odrasle teme mogoče prikazovati le z živimi igralci: animacija, kjer je bilo dosti prej mogoče upodabljeni čudeže, jim je za to povsem zadostovala, kar delno velja še danes. Podoben duh je v zahodnih osemdesetih v življenje spravil nekaj odraslih psihedelij, osnovanih na stripu, pri čemer je nemara najslavnejši primer animirani celovečerec **Heavy metal** (1981, Gerald Potterton), ustvarjen v duhu istoimenske strip revije. Sodelovanje med Moebiusom in Jodorowskim, ki se je skovalo med platnicami francoskega izvirnika iste publikacije, je poleg serije izjemnih kinematskih stripov – če verjamemo nedavnemu dokumentarcu o nikdar



Marv iz Mesta greha na papirju in platnu

kjer vsi stripovski elementi dobijo nadrealistične, skoraj avantgardne kvalitete – poskus, ki je bil tako bizaren, da nadaljevanj v tej smeri ni doživel, je pa vsekakor vreden ogleda kot kuriozitet. Manj umetniško, a še vedno zelo avtorsko je **Batmana** v devetdesetih na platna lansiral Tim Burton, ki je ta gotski strip vsaj po mojem mnenju najlepše prepesnil v filmsko štorijo, pa naj se Nolan zadnja leta svojo votlo estetiko še tako trudi zapolniti z aluzijami na globlje tematizacije netopirjevih demonov iz Moorovih in Millerjevih prelomnih stripovskih vrhuncev osemdesetih.

Prav ta avtorja sta z dvajsetletnim zamikom ekranizacije svojih klasikov poskrbela za nemara najbolj zanimivo uporabo nove tehnologije pri prehodu stripa na platno. Rodriguezovo **Mesto greha** (*Sin city*, 2005, Frank Miller, Robert Rodriguez) je z zamrznjenimi kadri, sposojenimi iz japonske borilne kinematografije in inovativne uporabe belin in črnin, odlično ujel občutek likovne razsežnosti stripovske grafike, obenem pa dodal dovolj pristno filmskega občutja, da



Legendarna animacija
po motivih iz
istoimenske revije



Dr Manhattan iz Varuhov
na papirju in platnu



producirani verziji *Duna* – hollywoodsko produkcijo oskrbelo z idejnimi in grafičnim materialom, ki jo bo navdihoval še do konca devetdesetih. Medtem ko se je filmska tehnologija skozi osemdeseta še kar izkazovala kot premalo zrela za res uspešen *live-action* naskok na filmske fantazije, je avtorski Robert Altman prekinil z logiko, izvedel hecen eksperiment in večno aktualnega *Popaja* pretočil v vodvilski muzikal z odrsko atmosfero,

je projekt zazvenel kot odlično uglasen hibrid dveh medijev. Medtem ko so **Varuhi** (*Watchmen*, 2009, Zack Snyder) po drugi strani ravno s svojo fanatično zvestobo kadrom iz izvirnega stripa udarili rahlo mimo, saj so vsa odstopanja od bralčeve podobe v glavi ob branju – od modrega sevanja Dr. Manhattna prek Rorschachovega glasu pa do nujno izpuščenih nians Moorove proze in le v knjigi možnih lažnih arhivskih vložkov – razočarala, kot hologramski simulaker ali

dobeseden prevod, ki nista uspela ujeti duha izvirnika prav zaradi pretirane podložnosti formi.

Najnovejša faza izmenjave telesnih tekočin med stripom in filmom se je izkazala za dvodelno. Po eni strani so tu Marvelove kino uspešnice, ki vseskozi delujejo v navezavi s tekočo strip produkcijo iste firme in ki so tako za popularni ugled kot finance medija in posledične karijerne možnosti v njem naredile ogromno. Toda ker je v stripu poleg manjšega vložka tudi manjši izkupiček, zdaj ogromno mladih kreativcev v industrijo dere le z željo prodati zgodbo, ki bo nekoč postala dobičkonosen film: to Marvelove stripe počasi spreminja v zgolj režijske knjige za potencialne blokbasterje, kar mediju tako na ravni zgodbe kot izvirne uporabe forme močno reže peruti. V profitnih krogih tako vendarle rahlo več obetajo 3D animirane predelave vseh mogočih stripovskih klasikov, kjer sicer številni – obupni *Smrkci* in *Garfield*, recimo, pa sicer zanimivi, a po tonu izvirniku preveč nezvesti in akcijsko sfrizirani *Tintin* – v želji po ugajanju preširoki masi ustvarjajo le med seboj nerazločljive, hiperaktivne klone, toda nekateri drugi vendarle obetajo bolj zanimive učinke prepesnenja enega medija v drugega. Glede na trailerje tozadevno dobro kaže predvsem novemu **Popaju** (če odpustimo neodpušljivo odsotnost slavne pipice: še ena žrtev politične korektnosti), ki izvrstno poustvarja slapstick norije izvirnih risank, kot tudi prihajajočim **Peanuts** (*The Peanuts Movie*, 2015, Steve Martino) s podobnim programom in francoskemu **Asterixu v bivališču bogov** (*Astérix – Le Domaine des Dieux*, 2014, Alexandre Astier): sploh slednji je izvirnemu stripu mnogo bolj zvest od precej ponesrečenih filmskih poskusov iz zgodnjih let novega tisočletja. Ti so nam med drugim tudi s poleti in padci Rimljanov pod udarci klenih Galcev res boleče prikazali, kako težka naloga je fantazijsko brezmejnost, groteskne karikature in zamrznjene kadre stripa prenesti v svet giba, žvenka, mesa in krvi.

Ob vsej tej hiperproračunski zabavi pa je v zadnjem desetletju neke ob strani mogoče najti tudi bolj poetične prevode devete v sedmo umetnost. Grafični roman je kot žanr vsaj od *Mausa* dalje doživel neverjeten preporod, ki poleg višjih naklad botruje tudi povečanemu številu filmskih priredb resnih stripov. Če je Spiegelman že uspešno preprečil ekranizacijo svoje mojstrovine (v nekem intervjuju je povedal,

da so ponudbe producentov usahnile šele, ko je izjavil, da na priredbo pristane le, če bodo v njej igrale prave miši), pa smo na začetku novega tisočletja dobili, denimo, odlično filmsko verzijo Pekarjevega *American Splendour*, pa krasno predelavo Clowesovega *Sveta duhov* izpod taktirke režiserja dokumentarca o *Crumbu* in odlični animaciji *Persepolisa* in *Medene kože*, ki svoje template uspešno prevajata in ne zgolj nepremišljeno preslikavata v jezik gibljivih podob. Sfarjeva premična različica *Rabinovega mačka* po drugi strani sicer intrigantno oživi avtorjev svet ter muhave risbe in zgodbe, vendar slike vsaj po mojem manjka nekaj miganja, hkrati pa se na ravni zgodbe zdi, da dramaturško ni bilo dovolj poskrbljeno, da bi iz odprte serije albumov nastala res trdno stoječa celota. Sfar bi se verjetno moral iz svojega režijskega izleta vrniti nazaj za risalno mizo, ker ga vsaj jaz že kar malo pogrešam.

Če se bo trend z igrano in animirano ekranizacijo kvalitetnih grafičnih romanov nadaljeval, se lahko v naslednjih letih veselimo še precej drznih eksperimentov na prepustni meji med obema žanroma. Vendar pa se mi zdi, da se bodo vsaj še nekaj let pravi premiki dogajali prej na področju stripa kot filma. V pogojih finančne krize, kombinirane z usihanjem obiska kina zaradi internetnega piratstva, si filmska industrija ne upa več toliko tvegati in tako svoj denar zastavlja izključno za preverjene projekte, ki trkajo na gledalsko nostalgijo: odtod vsa poplava rimejkov klasik, predelav drugih žanrov in petnajstih delov starih franšiz. Strip je sicer v sorodni kaši iz zelo podobnih razlogov (tudi njega namreč poleg borznega zloma zavira nelojalna spletna konkurenca), a ker je za produkcijo toliko cenejši, se še vedno najde dovolj entuziastov, ki so pripravljeni svoje vizije in eksperimente zastonj širiti prek spleta. Strip je tako postal nekakšen poceni prostor za preizkušanje tega, v kar si film ne upa vlagati – zadnja leta so tako doživela stripovske verzije nikdar posnetih filmov (Hensonovega *Tale of sand*, Moorovega *Fashion beast*, drugega dela *Fight cluba*), obenem pa se na spletu tudi osvoja omejitve tiskane strani in postaja vse bolj drzen. Barve so tako zaradi izginotja razlike v ceni postale stalnica tudi v avtorskem stripu, prek novih tehnologij pa blogerski eksperimenti, kot so na primer Bouletovi na bouletcorps.com (ki se nedvomno navdihujejo pri predlogih Scotta McClouda v knjigi *Reinventing comics* in na njegovi spletni strani), v sličice prek animiranega gifa uvajajo gibanje, prej s tiskarskim formatom omejene kadre pa širijo v nekoč nezamisljivo dolge vertikale.

Stripi bodo vsaj po mojem mnenju tako na spletu kakor v tisku vsaj še naslednjih nekaj let tisti medij, ki se ga bo najbolj splačalo spremljati, če si želimo videti drzne eksperimente v preskušanju meja forme. Film bo za podobne salte vendarle potreboval še nekaj let okrevanja gospodarske situacije, da si bo upal staviti tudi na kaj drznejšega od sedmega dela *X-menov* in tako nadaljevati večni bratski boj z vrženo rokavico novih preskusov svojih meja trenutno močnejšemu dvojčku. Naj se borba nadaljuje! In naj nihče od bratov nikdar ne zmagaja in se ne upeha. Živel strip! Živel film! Živel tiskani Ekran.



Plakat za film *Persepolis*

Na začetku je bila beseda ... in slika

strip v filmu

Pia Nikolič

Strip in film dostikrat imenujemo z drugačnimi izrazi. Filmu rečemo sedma umetnost, strip pa skupaj z lutkarstvom, grafitiranjem (in še kaj bi se našlo) tlačimo pod številko devet. Matematično je med njima »zgolj« ena umetnost razlike. Družijo pa še vse kaj drugega kot tako površna analiza izrazov.

Strip je sčasoma postal del ustvarjalnega procesa praktično vsakega filma, tudi animiranega. Ob pogledu na snemalno knjigo, oziroma slikovne table, na katerih se pripravi zgodba s potekom sekvenc pred samim snemanjem, lahko že neizučeno oko opazi podobnosti s formo stripa. Vsekakor pa strip ni le vmesna faza od prehoda ideje v film. Trditi kaj takega bi bilo podobno, kot če bi rekli, da med scenarijem in knjigo ni velike razlike. Tako pa vse štiri umetnosti lahko stojijo same zase in imajo zato tudi svoje specifične, ki se v nekaterih delih vendarle prekrivajo.

Stripu marsikateri stripovski teoretik pripisuje že zelo zgodnje pojavljanje v kulturi, saj med proto-stripe ali vsaj direktne prednike šteje tudi reliefe v pasovih na antičnem Trajanovem slavilnem stebru ali egiptovske hierogliffe iz katere od grobnic. Pojav modernega stripa pa načeloma uvrščamo v 19. stoletje, četudi se mnenja glede tega precej krešejo. Družina slik s pripadajočimi pripisi se je razširila že v 17. in 18. stoletju. Eden zgodnejših priznanih stripov je, vsaj v Evropi, sodeč po navedbah stripovskega muzeja v Angoulêmeu, *The Glasgow Looking Glass* Rodolpha Töpfferja, ki datira v leto 1826. Frankofonski švicarski avtor se mora za to elitno poimenovanje nenehno boriti vsaj še z ameriškim Rumenim dečkom (*Yellow Kid*) Josepha Weila, ki je začel 17. februarja leta 1895 izhajati pri časopisu *New York World* v pasičnem formatu, tj. v kratkem pasu, večinoma obsegajočem tri do štiri sličice ob koncu časopisne strani. Luč dneva je torej zagledal komaj štiri dni po tistem, ko sta slavna brata Lumière uspela patentirati svoj kinematograf. Od tedaj sta filmska in stripovska umetnost hodili po vzporednih poteh in ni minilo veliko časa, ko sta se začeli na trenutke tudi prepletati.

V sodobnosti se s preslikavo iz stripa na film, redkeje v nasprotno smer, največkrat srečamo pri upodobitvah ameriških superherojev. Drugod se pri takih transformacijah pogosteje srečamo s končnim rezultatom v obliki animacije. Že v Evropi,

kjer sta vsaj v Franciji strip in film približno enako popularna, je bil slavn Asterix prvič upodobljen v animaciji leta 1967 (*Astérix le Gaulois*, 1967, Ray Goossens), v filmu pa šele 1999, in sicer v *Asterix in Obelix proti Cezarju* (*Astérix & Obélix contre César*, 1999, Claude Zidi). Nekateri večji centri filmske industrije drugod, kot je recimo Ouarzazate v Maroku, niso v stiku z domačo stripovsko produkcijo, saj ta tako rekoč ne obstaja. Večinoma muslimansko prebivalstvo se ne ukvarja s figuralnimi upodobitvami, saj že, temelječ na religijskih zapisih, dajejo prednost ornamentalni pred figuralno umetnostjo, ki je vsaj za žanrske komercialne stripe nujna. V krščanski Evropi normalizirano oziroma celo zaželeno upodabljanje boga je v islamu prepovedano. V Nigeriji je na primer dobro razvita filmska industrija na stripovskem področju vseeno obkrožena s pretežno ameriški superjunaskimi stripi. Tudi na drugi strani Evrazije se mange pogosto spremenijo v film, a je ta animiran.

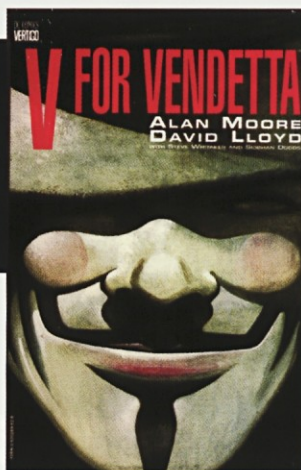
Na ameriškem trgu je založba Marvel poleg DC Comics in Dark Horse Comics ena največjih stripovskih hiš v Združenih državah. Iz njenih vrst prihajajo junaki, kot so Kapitan Amerika, Možje X, Spiderman, Blade, Iron-man, Maščevalci (*The Avengers*) ..., ki so svoj debi doživeli na stripovskih straneh, globalno slavo pa pridobili s filmi. V zlato dobo stripov, v tridesetih letih, ko smo tudi na področju Jugoslavije poznali več kot 30 periodičnih stripovskih revij in časopisov, so se v ZDA razvili in popularizirali superjunaki. Nastali so kot izmišljena pomoč pri izhodu iz finančne krize in kasneje iz vojne. Bralci so v izmišljenih zgodbah lahko iskali uteho v idealiziranih, pretežno moških herojih. Mladi bralci so jih hitro posvojili, jih postavili na piedestal ter jih vzeli za svoje idole. Prav zaradi njih so superjunaki kmalu dobili tudi svoje pomagače, ki so bili večinoma najstniki, zato da se je publika lahko lažje identificirala in posledično še bolj množično kupovala stripe v nadaljevanjih. S popularizacijo in dostopnostjo televizijskih prenosnikov in naprav za predvajanje filmov so superjunake hitro prenesli tudi na filmski trak, kar občutimo še danes. Tako imenovano Marvelovo vesolje je v začetku tega leta že napovedalo še 17 prihajajočih filmskih produkcij do konca leta 2019. Samo letos bosta že predvajanemu *Avengers: Age Of Ultron* (Joss Whedon, 2015) sledila še *Ant-Man* (Peyton Reed, 2015) in *Fantastični štirje* (*Fantastic four*; Josh Trank, 2015). Pogled k rivalskim DC Comics sicer kaže slabšo filmsko bero preteklih nekaj let, vendar še zgodnejše začetke. Kot odgovor



na uspeh stripovskega junaka Supermana, ki se je pojavil leta 1938 v Active Comics #1, je Bob Kane leto pozneje za serijo stripov Detective Comics ustvaril Moža-netopirja; že v letu 1943 je pod svojim imenom prodajal tudi kratke neme in nekatere ozvočene filme z 8-milimetrskih kopij za domačo uporabo, ki so postali precejšen prodajni hit. Hkrati so jih predvajali tudi v kinematografih, saj domači predvajalniki takrat niso bili tako pogosti kot danes. Promocijski predmeti, povezani z likom Batmana, takrat še niso prišli na trg, kot se je pred tem dogajalo pri nekaterih drugih slavnih stripovskih junakih. Med prvimi tovrstnimi materiali so bile na primer sprehajalne palice z glavami ali gravurami različnih znanih, predvsem angleških stripovskih junakov tistega obdobja, pojavljali pa so se tudi prej, v samih začetkih 20. stoletja. Ni treba dvakrat reči, da se je tudi lik Batmana od takrat preobrazil v skladu s spreminjanjem splošnih standardov modne industrije Zahoda. Rivalski Superman je, po drugi strani, svoj prvi film dobil šele leta 1978 (*Superman*, Richard Donner).



Za trenutek pogledimo še k hčerinski založbi založniške hiše DC Comics – Vertigo. Na njenem primeru bomo lahko videli tudi časovni zamik, ki je bil sicer običajen za filmske predelave stripa, z izjemo Batmana seveda, kjer se je vse odvijalo zelo hitro. *V kot vroče maščevanje* (*V for Vendetta*, 2005, McTeigue) prikazuje zgodbo še enega tipskih maščevalcev, kakršnih smo v svetu superjunaškega komercialnega stripa že

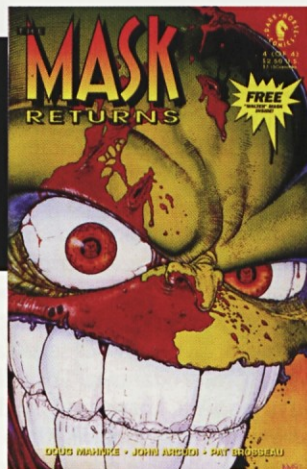


dolgo vajeni. A je trajalo kar osemnajst let, da je iz njega nastal film. Prej smo že omenili, da je Supermanova pot od stripa do filma trajala štirideset let. Grafični roman *V kot vroče maščevanje* je prihajal izpod rok stripovske scenaristične legende Alana Moora, ki je v tem primeru sodeloval z Davidom Lloydom. Po Disneyjevem modelu vzpostavljanja multikorporacij je tudi ta film hitro dobil prodajno promocijsko linijo, ki so jo, zanimivo in samo sebi nasprotujoče, v času Occupy Wall Street izjemno dobro prodajali. Ko so 17. septembra 2011 protestniki zasedli Zucotti Park, so pod slogani hekerske skupine Anonymus za svojo »maskoto« prevzeli masko maščevalca iz prej omenjenega stripa, kljub temu da so se sami borili prav proti tovrstnim kapitalističnim težnjam. Pred tem dogodkom so bile vse variacije te maske uporabljane večinoma v namene šemljenja za noč



čarovnic in za cos-playe na stripovskih festivalih ali pa so bile prirejene v smučarske maske. Promocijski material *V for Vendetta* namreč sega še dlje, od obeskov za ključke, majic, računalniških iger, torb, klobukov, našitkov in železnih platnic za zvezke do govorečih akcijskih figur, brisač, nalepk in Lego figuric, da o napihljivih blazinah sploh ne govorimo.

O nošenju različnih mask samo-predstavljanja na odru gledališča življenja v različnih družbenih situacijah in okoljih je Irving Goffman razpredal že ob koncu petdesetih let (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959). V stripovskih krogih v ZDA pa so svojo priljubljenost očitno dosegale skupaj s porastom grandža. Še en *blockbuster* iz sredine devetdesetih let ima svojo fabulativno osnovo v stripu s konca osemdesetih. Film *Maska* (*The Mask*, 1994, Chuck Russel) je nastal po zgolj



dveh nadaljevanjih omenjenega stripa. Šele kasnejše animacije so zajele širši okvir zgodbe. Spomnimo, Maska je fantazijska superjunaška akcijsko-situacijska komedija. Vsak, ki si masko, imenovano po norveškem božanstvu Lokiju, nadene na obraz, se spremeni v zelenoglavo, vsega zmožno, na pol pošastno, a prijazno osebo. Stanley Ipkiss, glavni junak, ki masko najde, se v stanju brez maske neuspešno peha za mično gospodično, skozi zeleni obraz, ki mu doda tudi supermoči, pa se lahko bori tudi proti zlobnežem. V filmu sta protagonista upodobila Jim Carrey in Cameron Diaz. V tem primeru gre za precej očitno, domišljijско komajda omejeno zgodbo, za katero pa v naših krajih malokdo ve, da je nastala po stripu. Veliko bolj se je takšna novica razširila ob prihodu filma *300* (Zack Snyder, 2006), ki se je močno držal v stripu začrtane zgodbe in upodobitve. Tudi to je bil razlog, da so bila v filmu vidna marsikatera pretiravanja, kot so več metrov v višino segajoči sloni. Razširjeno poznavanje stripovskega originala gre verjetno pripisati tudi tedaj že precejšnji razširjenosti interneta ob vstopu v novo tisočletje. Prav strip 300 pa prihaja izpod rok še enega slavnega imena



ameriške stripovske scene – Franka Millerja. Kot filmski režiser svoje stripe ilustrira in piše s pomočjo nekaterih filmskih izraznih sredstev. To smo lahko videli že v grafičnem romanu *Mesto greha* (Sin City, 1991), ki mu je prav tako sledil zelo odmeven in podobno koloriran film, pri katerem je Millerju na pomoč pri režiji priskočil celo režiser Robert Rodriguez, delno pa je svoj pečat tam pustil tudi Quentin Tarantino.

Vsi do sedaj omenjeni romani sodijo pod komercialne stripe, saj so nekomercialni oziroma t. i. avtorski stripi ponavadi prodajani



v manjši nakladi in ne dosežejo takšnega razpona gledalcev, kot bi si ga filmski ustvarjalci želeli za lasten profit. Skratka, podobno kot pri (ne)komercialni glasbi. Naj omenimo vsaj zgodbo o pošasti iz močvirja (*The Saga of Swamp Thing*, 1972–1976), s katero se je Alan Moore dokončno uveljavil na stripovskem področju in z njo posegel tako na področje hororja, znanstvene fantastike kot tudi romantike. Izhajala je v več nadaljevanjih, a je potem kot zanič film (*Swamp Thing*, 1982, Wes Craven) žalostno propadla in v marsikaterem pogledu neupravičeno utonila v pozabo. Za mnoge je ostala v spominu kot ena slabših, če ne celo najslabša priredba stripa v film, čeprav bi se na tem mestu lahko spomnili tudi animacij na področju bivše Jugoslavije slavnega Alana Forda, ki z razlogom niso postale tako znane niti pri nas.



Ko se že smukamo okoli sosednje Italije, domovine Alana Forda, se dotaknimo še nekaj primerov prestavljanja stripov v filme. Sploh v 70-ih in 80-ih letih italijanskega stripa, ko so se dostikrat pojavljali grozljivi in hkrati erotični stripi, lahko najdemo kar nekaj takih, seveda bolj ali manj uspešnih primerov. O takšni uspešnosti na obeh straneh, kot smo jo v zadnjem času lahko videli pri stripih in kasneje serijah *Walking dead* (2010) v ZDA, žal ne moremo govoriti. Eden bolj znanih italijanskih likov tistega časa je zagotovo Diabolik, ki ga je na filmska platna postavil Mario Bava (*Danger: Diabolik*, 1968), katerega retrospektivo smo si lahko ogledali na aprilski ediciji festivala Kurja polt v Ljubljani. Strip, ki je tudi pri nas izšel v večjem številu izvodov, je svojo priljubljenost pridobil tudi zaradi formata, ki ga kot iznajdbo pripisujejo snovalkama stripovskih zgodb, sestrama Angeli in Luciani Giussani. Karakter, na



katerega sta močno vplivala italijanski in francoski pulp fiction in predvsem junak Fantômas, je prepričal s svojimi 128 stranmi in resolucijami 18 x 25 x 1,3 cm ali tako imenovanim, »Diabolik formatom«. Že sam proces izdelovanja stripa je bil podvržen filmom na več ravneh. V skladu s pogosto prakso tistega časa so protagonista izrisali po potezah slavnih ameriških igralcev tedanje sodobnosti. Morilec in tat, antiheroj Diabolik, znan po svojih oprijetih oblekah, iz katerih se vidijo le oči in temne obrvi, je bil grafično navdihnjen po igralcu Robertu Taylorju. Nazadnje ga je upodobil John Phillip Law, ki je svojo nalogo izvrstno opravil. Izrazite obrvi in nenehno premikajoči deli telesa so ustvarili pravo napetost, ki jo je mogoče zaznati v stripu. Njegova priležnica Eva Kant, ki mu pri pohodih pomaga v jaguarju tipa e, v njenem primeru bele in ne črne barve, pa je bila grafično prikaz igralke Grace Kelly. Med bolj znanimi primeri ustripljanja igralcev je bil tudi Dylan Dog založbe Sergio Bonelli Editore, ene največjih italijanskih stripovskih založniških hiš, ki še danes prodaja na sto tisoče izvodov tega stripa. Protagonist periodične tiskovine je bil povzet po liku, ki ga je Rupert Everett odigral v **Another Country** (Marek Kanievska, 1984). Tega detektiva za paranormalne pojave je deset let kasneje v prvi filmski izvedbi Dylana Doga – **Dellamorte Dellamore** (Michele Soavi, 1994) tudi sam odigral. Črnega suknjiča, rdeče srajce, kavbojk in pristrizene črne pričeske se je zato v resnici znebil šele, ko ga je v drugi adaptaciji na mestu glavnega igralca (v filmu precej slabše kakovosti in proračuna) zamenjal Brandon Routh. Za Dylana Doga so mnogi prepričani, da je od oktobra 1986 preživel zaradi sodobnih karakteristik, ki ga opisujejo. Ni popoln, saj gre za zdravljene alkoholičar. Je precejšen skeptik, saj svoje stranke večkrat najprej vpraša, ali ne bi raje poiskali strokovne psihoterapevtske pomoči, namesto da iščejo detektiva za paranormalne pojave. Ta heteroseksualni vegetarijanec pa ima tudi Ahilovo peto za moderno lepe ženske. Ne nazadnje je tu še njegov oče, v resnici zlobnež Xabaraz, ki mu že od prve številke dalje stoji na poti uspeha. Spet drugi trdijo, da je k njegovi popularnosti pomembno prispevalo sociološko razumevanje zombijev, kjer ne gre za zombije kot žive mrtvece, ki počasi hodijo naokoli po svetu, ampak za od družbe odtujene posameznike. Uspešna upodobitev Dylana Doga v prvem filmu je navdušila celo Martina Scorseseja, ki ga je imenoval za enega najboljših italijanskih filmov devetdesetih let. O drugi upodobitvi raje ne bomo izgovljali besed.

Takšnih in drugačnih upodobitev stripov na platnu ali igralcev v stripih je malo morje. Diabolik je v tem vseeno precej svetla izjema. Pri prevajanjih stripov v film ali obratno se dostikrat zgodi, da od originala ostane zgolj osnova; najpogosteje v drug medij pretopijo le zgodbo in pri tem pozabijo na specifične. V primeru Diabolika pa se je Mario Bava pozabaval z odličnimi kadriranjem, kjer sekvenco razseka na kadre, ki skorajda popolnoma ustrezajo stripovskim tablam (tj. stripovskim stranem). Prav tako mu je uspelo pri Diaboliku znova pokazati odlično znanje posebnih efektov, na katere bi lahko bili še danes ponosni. Že njegov oče se je na podlagi svoje kiparske izobrazbe v tem precej odlikoval. Pozabil pa ni niti na premikanje kamere, ki ni statična, kot se rado zgodi ustvarjalcem, ki se poigravajo s stripovskimi zgodbami. Kljub nepremičnim slikam v stripu si le-te vseeno želijo pričarati iluzijo globine, premikanja in trajanja, ki jih je zato s kamero toliko lažje uprizoriti. Zato bi lahko na tem mestu parafrazirali striparja Stephen R. Bisseta, ki je za kratki dokumentarec **Danger: Diabolik – From Fumetti to Film** (Kim Aubry, 2005) izjavil, da gre za »najboljšo adaptacijo stripa v film«. Ob tem dodajmo, da morda ne gre za najboljšo, zagotovo pa za izjemno adaptacijo. Kot češnje na vrhu smetanove torte je treba omeniti še, da je glasbo za film Diabolik ustvaril Ennio Morricone, katerega melodije poznamo tudi iz filmov, kot so **Dober, grd, hudoben** (*Il buono, il brutto il cattivo*; Sergio Leone, 1966) in **Nedotakljivi** (*The Untouchables*; Brian de Palma, 1987). Tudi pri Diaboliku je umeščenost njegove glasbe samo dodala epskost k resničnosti prikazovanja atmosfere filma in povečevanja pričakovanja v trenutkih napetosti, kar velja tudi za milozvočne, a strastne melodije v prizorih ljubljenja.

Strip in film sta torej povezana bolj, kot si upata pokazati na prvi pogled, kar ni nujno slabo. Na primeru Diabolika ter nekaterih kasnejših in prejšnjih filmov lahko vidimo, da se imata drug od drugega še veliko za naučiti. Stripovski efekti bodo morda vedno videti bolj resnični v stripovski atmosferi, saj si bodo zato upali domišljijo še bolj raztegniti in ji dopustiti plavanje prek meja vidnega. Bralec stripa se ji lahko prepusti v mizansceni praznin, ki se nahajajo med vsakima posameznima paneloma (t.j. stripovskima kvadratkoma). Za filmsko kulturo pa je napočil skrajni čas, da se resneje loti tudi uprizarjanja avtorskih, nekomercialnih stripov in s tem še razširi polje možnosti in interpretacije. S svojimi premikajočimi slikami in dodatkom zvoka bo namreč film verjetno vedno bližji in bolj privlačen za širše občinstvo.



Od filma do stripa ... in nazaj



Stripovski avtorji so od nekdaj ustvarjali z enim očesom na filmu. Filmski junaki, zgodbe, prizori, enovrstičnice, pripovedna strategija, atmosfera ali način režije so burili domišljijo stripovskih ustvarjalcev in si na tak ali drugačen način utirali pot v njihove stripe, bodisi zaradi komercialnih bodisi osebnih razlogov, pogosto pa zaradi kombinacije obojega.

Največji mojstri reciklaže so Italijani. Njihovi povojni stripi so prave zakladnice različnih citatov, ripoffov, plonkanj, izposojanj ali pa kar navadnih in brezobzirnih kraj. Če je kakšen film pogruntal uspešno formulo, so bili Italijani takoj zraven. Vendar pa včasih vztrajno recikliranje tujih materialov prinese svoj presežek, kot je lepo razvidno iz primera špageti vesternov; toliko časa so kopirali Američane, da se jim je nazadnje izcimila tista famozna dodana vrednost. Ali, kot je lepo rekel Max Modic, Italijani so v svojih stripih reciklažo povzdignili v umetnost.

Predstavljamo nekaj najbolj značilnih primerov italijanskih, evropskih in tudi ameriških stripov, ki so se očitno zgledovali po filmskih junakih in ki so se med dolgoletnim izhajanjem tako zelo razvili, da so nazadnje tudi sami končali na filmskem platnu. Kakšni so bili ti filmi in koliko so ujeli duha stripa, je že druga zgodba ...



Ime in priimek:
Sheena,
Queen of the Jungle
 Leto rojstva:
1937 (Anglija), 1938 (ZDA)
 Kreatorja:
Jerry Iger, Will Eisner
 Risar:
Will Eisner
 Status:
sem in tja še vedno izhaja

Prvi strip z žensko junakinjo v naslovu. Sheena je sirota, ki se je naučila preživeti v džungli in zrasla v pravo seksi lepoticco. Obvlada ekspresno gibanje po džungli in komunikacijo z divjimi živalmi, bojuje se z nožem, sulico, lokom in improviziranim orožjem. Če v džunglo pride kdo z nečednimi nameni, mu bo posvetila z vsemi sredstvi.

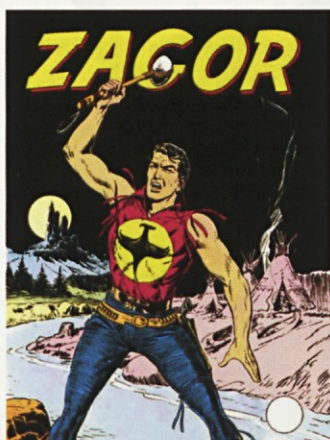
Njeno ime izhaja iz She (Ona). Hči narave, divja, svobodna in samozavestna boginja, neobremenjena s civilizacijo in normami. Nekateri menijo, da pomeni korak k ženski emancipaciji, drugi, da je pripomogla k poniževanju in izkoriščanju ženskega spola. Mi pa se sprašujemo: kako to, da ves čas nosi tiste krpice, če živi sama v džungli?



Ime in priimek:
Tex Willer
 Leto rojstva:
1948
 Scenarist:
Gian Luigi Bonelli
 Risar:
Aurelio Galleppini
in še mnogo drugih ...
 Status:
še vedno izhaja

Tex je »ranger« in hkrati poglavar plemena Navajo. Odločen, pogumen, miren, nevaren, z robotim smislom za humor. Neutruden borec proti barabam Divjega zahoda in za pravice Indijancev. Vedno oblečen v rumeno srajco, modre kavbojke in črno ovratno ruto.

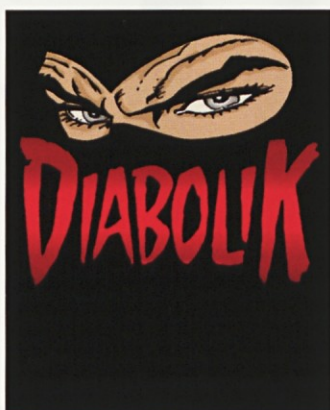
Sprva so mu hoteli dati ime Tex Killer. Je najpopularnejši in najdalgotrajnejši italijanski stripovski junak, imenovan tudi »Tex Nazionale«. Z nasprotniki je neusmiljen, pogosto jih mlati, dokler iz njih ne izvleče resnice. V saloonu praviloma naroča »velik zrezek, kup krompirja in hladno pivo«, če mu postrežba ni všeč, premikasti natakcarja.



Ime in priimek:
Zagor
 alias Za-gor-Te-nay
 (Duh s sekiro)
 alias Patrick Wilding
 Leto rojstva:
1961
 Scenarist:
Segio Bonelli
 Risar:
Galienno Ferri
 Status:
živ in zdrav in izhaja

Vestern s primesmi pustolovskega, kriminalnega, fantastičnega in horor žanra. Zagor živi v izmišljenem pragozdu Darkwood blizu Velikih jezer. Je atletski, iznajdljiv, pogumen in pošten. Z bojnim krikom AAAAAA! sovražnikom požene kri po žilah. Njegov zaščitni znak je tîpa sekira, s katero učinkovito onesposobi nasprotnike. Oblečen je v rdečo majico z rumenim krogom, na katerem je simbol orla.

V 50-letni karieri ga ustvarjalci niso spreminjali ali posodabljali. Najbolj popularen strip v bivši Jugoslaviji, še posebej so ga oboževali Srbi in Hrvati. V času vojne so ga brali na obeh straneh fronte. Zagorjev sidekick je debeli Mehičan Čiko (povzet po Sanču Pansi), ki živi z njim v koči sredi močvirja. Zlobni jeziki trdijo, da ju veže več kot le prijateljstvo.

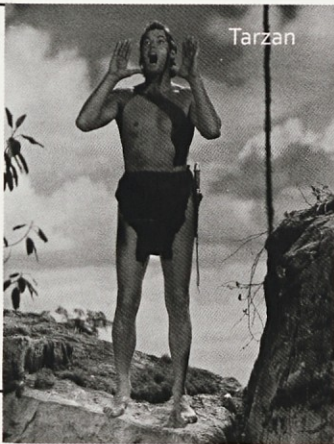


Ime:
Diabolik
 Leto rojstva:
1962
 Scenaristki:
sestri Angela in Luciana Giussani
 Risar:
Enzo Facciolo, Sergio Zaniboni ...
 Status:
še vedno aktiven

Prvi negativni junak. Vsestranski kriminalni in znanstveni genij, ki pa ima svojo moralo in se praviloma loteva le hudih zločincev. Nosi oprijet kostum, ki mu prekriva tudi obraz, z izjemo oči. Mojster kamuflaže. Specialnost: nož. Pomaga mu lepota Eva Kant (!), za ovratnik mu diha inšpektor Ginko.

Diabolik je najbolj kompleksen in zelo vpliven stripovski lik 60-ih let. Predstavlja subtilni upor proti potrošništvu, oportunitizmu in hinavščini svojega časa. Je umetniški sladkusec in sofisticiran intelektualec, hkrati tudi brezobzirni morilec. Vidi se, da so ga ustvarile ženske.

Filmski vzor



Tarzan

Film po stripu

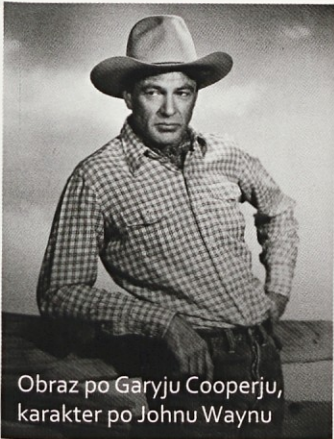


Filmska špica

Sheena (TV-serija, 2000–2002)
V prvi verziji jo je igrala manekenka Irish McCalla, v drugi Tanya Roberts, v tretji pa Gena Lee Nolin. Nobena od treh punc ne zna kaj prida igrati, so pa zato videti kot strela.

Dometa filma

Film iz leta 1984, v katerem Tanya Roberts pokaže vse, kar premore, je bil nominiran za kar pet zlatih malin (za najslabši film, igralko, režiserja, scenarij in glasbo). Kritiki so ga neusmiljeno spljuvali, v bran pa ga je presenetljivo vzela Pauline Kael: »Lahkotna, trčena pustolovščina z nekaj dobrimi gegi, ki se zaveda svoje neumnosti.« Skupina Ramones ji je posvetila pesem Sheena Is a Punk Roker.

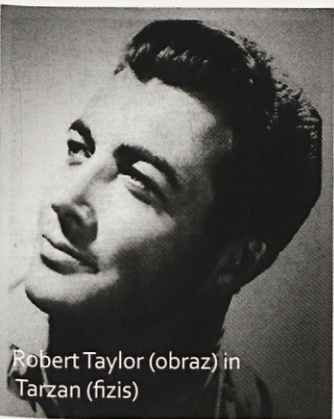


Obraz po Garyju Cooperju,
karakter po Johnu Waynu

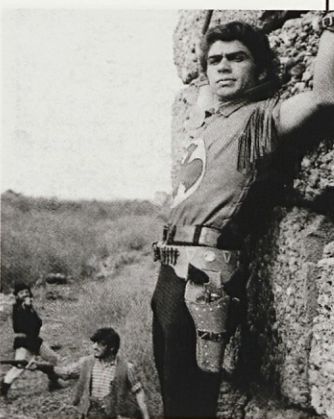


Tex e il Signore degli abissi
(Tex in gospodar globine, 1985, Duccio Tessari)
Texa je odigral veteran Giuliano Gemma.

Pogreti špageti; film je prišel vsaj 15 let prepozno. Skrivnosti stripa se ni niti približal. Ubral je suhoparen copy-paste pristop in debelo flopnil. Zaradi neuspeha filma je v vodo padla tudi najavljena TV-nadaljevanka.



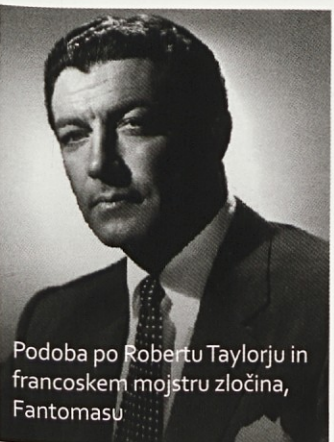
Robert Taylor (obraz) in
Tarzan (fizis)



Trije neavtorizirani turški filmi
in en srbski film:

Zagor
(1970, Mehmet Aslan)
Zagor kara bela
(1971, Nisan Hançer)
Zagor kara korsan'in hazineleri
(1971, Nisan Hançer)
Zagor: Poglavica bez plemena
(2005, Svetozar Ljubojević)
V prvem je Zagorja igral Cihangir Gaffari, v drugem in tretjem Levent Çakir, v zadnjem pa režiser.

Zagorjev lastnik, Sergio Bonelli, je zavrnil številne ponudbe za filmsko adaptacijo, saj je menil, da stripa ni mogoče zvesto prenesti na film. Strip je bil v Turčiji še popularnejši kot v Jugoslaviji, Turki so ga fanatično oboževali in jemali smrtno resno. Vsi trije filmi sodijo v kategorijo »tako slabo, da je že smešno«. Srbski film, dolg 45 minut, je vojvodinska amaterska trash zabebancija. Dosegljivi so tudi na YouTubu.



Podoba po Robertu Taylorju in
francoskem mojstru zločina,
Fantomasu



Diabolik (1968, Mario Bava)
Producent: Dino De Laurentiis
Diabolik je bil John Phillip Law.

Lahkotna pop-art swingin' sixties psihedelija je zamenjala bolj mračen in resen ton stripa. Izvrstna glasba Ennia Morriconeja. Čeprav je v prevodu iz stripa ogromno izgubil, je bil film uspešnica in danes velja za trash kult.

Junak



Osebnostna izkaznica

Ime:
Modesty Blaise
Leto rojstva:
1963
Scenarist:
Peter O'Donnell
Risar:
Jim Holdaway ...
Status:
leta 2002 preneha izhajati

Karakteristike

Izjemna, senzualna in inteligentna mlada ženska s številnimi talenti in kriminalno preteklostjo. S pomočnikom Williejem Garvinom izvajata tajne naloge za britansko vlado ali pa se v lastni režiji lotita kakega ekscentričnega kriminalca, med katerimi je najbolj znan Gabriel. Orožje: leseni »kongo«, okoli katerega ima navite lase.

Domot

Modesty in Willie sta zelo povezana, vendar nista ljubimca, njuno razmerje je povsem platonsko. In ravno ta senzualna napetost odlično funkcionira skozi ves serial in nenehno buri domišljijo bralca. Scenarist O'Donnell ju je v zadnji epizodi hotel ubiti, a je popustil in ju le (začasno?) upokojil.



Ime:
Blueberry
Leto rojstva:
1963
Scenarij:
Jean-Michel Charlier in Jean Giraud
Risar:
Jean Giraud
Status:
čprav sta prvotna avtorja že pokojna, njuno delo nadaljujejo nasledniki

Najboljši evropski, verjetno tudi svetovni vestern. Mike S. Blueberry je uporni poročnik, ki skuša doseči mir med belci in Indijanci, kar mu pogosto spodleti. Ob koncu 60-ih let je doživel radikalno telesno in osebno preobrazbo, postal je zanemarjen, zagrenjen in jezen, v 80-ih se je vrnil v bolj klasične vode in tam ostal vse do Giraudove smrti leta 2012.

Eden redkih stripov, kjer se junak stara in spreminja. Serial je prehodil dolgo pot od Forda prek Leoneja do Peckinpaha in nazaj. Ko si je Giraud ogledal Leonejev vestern Za prgišče dolarjev (1964), teden dni ni mogel spati. Odtlej je strip postajal vse bolj realističen, nasilen in umazan. Vrhunec seriala je pet albumov od Chihuahua Pearl (1973) do Angel Face (1975).

VAMPIRELLA



Ime:
Vampirella
Leto rojstva:
1969
Kreatorja:
Forrest J. Ackerman (lik) in Trina Robbins (kostum, frizura)
Risar:
Frank Frazetta (avtor prve naslovnice), Tom Sutton ...
Status:
še vedno grize

Posrečeno sestavljeno ime iz vamp (seksi ženska) + vampirka + ella (končnica imena njene filmske vzornice). Prišla je iz veselja. Nesmrtna slaba punca dobrega srca v oprijetem kostumu, ki več odkriva kot skriva. Poseduje nadčloveško moč, hitrost in čutila. Kri pije le slabim vampirjem, pri ljudeh se (mukoma) zadržuje ...

... in to konstantno hrepenenje po krvi je zelo erotično. Vampirella je seks bomba, fetišistična fantazija, ki venomer pozira v erotičnih pozah, vendar se svoje seksualnosti sploh ne zaveda. Zaseda 35. mesto na seznamu stotih najbolj seksi stripovskih junakinj. Čprav je zelo vroča, se je ni priporočljivo dotikati.



Ime:
The Swamp Thing
Leto rojstva:
1972
Kreator in scenarist:
Len Wein
Risar:
Bernie Wrightson
Status:
večkrat odmrl in spet oživel; trenutno uspeva in raste

Dr. Alec Holland eksperimentira z združevanjem živali in rastline, po podtaknjeni nesreči v laboratoriju pa sam postane groteskni humanoid/rastlina z orjaško močjo in sposobnostjo mutiranja v različne rastline. Potem se gre maščevati barabam ... V poznejših epizodah postane naravovarstvenik, ki uporablja nekoliko neortodoksne metode.

Standardni stripovski superheroj ima kostum in dvojno osebnost, v katero skače in jo zapušča, kadar se mu zahoče. Pri dr. Hollandu je proces nepovraten: nesreča je absorbirala njegove spomine in osebnost, tako da od njega ni ostalo nič več. Kar daje stripu žalobno in fatalno atmosfero.

Filmski vzor



Elizabeth Taylor in Ava Gardner

Film po stripu



Filmska špica

Modesty Blaise

(1966, Joseph Losey)

Modesty Blaise

(1982, Reza Badiyi)

My Name Is Modesty

(2003, Scott Spiegel)

V prvem jo je igrala Monica Vitti, v drugem Ann Turkel, v tretjem pa Alexandra Staden.

Domet filma

Prvi je neresni camp, ki je imel bolj malo zveze s stripom, drugi je enourni pilot za TV-serijo, ki ni nikoli poletela, tretji pa za zdaj najboljša ekranizacija stripa, ki je izšla pod etiketo »Quentin Tarantino presents«. QT že leta načrtuje film o Modesty, a mu ga še ni uspelo realizirati. V Šundu John Travolta na stranišču bere strip o Modesty, potem ga ustrelji Bruce Willis.



Sprva Jean-Paul Belmondo, pozneje je Blueberry dozorel in dobil lastne poteze



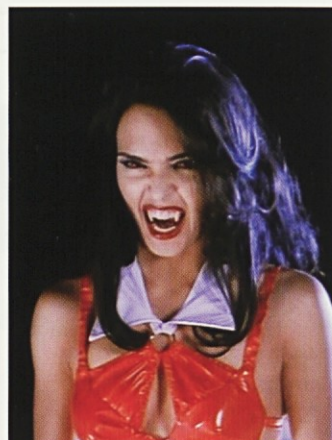
Blueberry (2004, Jan Kounen)

Blueberry je bil vsestranski Vincent Cassel.

Film se le ohlapno naslanja na strip, raje se posveča duhovnosti, ezoteriki in šamanizmu, kar je hudo razkačilo stripovske puriste. Kljub vsemu gre za več kot spodoben film, posnet na atraktivnih lokacijah v Mehiki, z odlično glasbo, režijo in z enim najbolj nenavadnih finalnih dvobojev, kar smo jih videli v vesternih.



Seksi vampirke iz Hammerjevih grozljivk in Barbarella



Vampirella

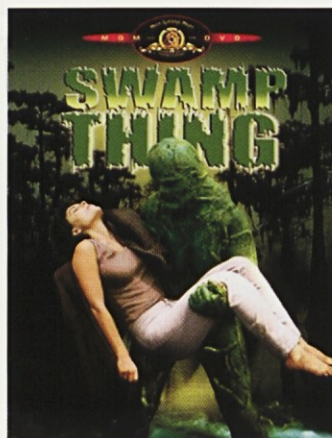
(1996, Jim Wynorski)

Vampirella je Talisa Soto. Kdo? Negativec je Roger Daltrey iz skupine The Who. Kdo?

Vampirella v filmu nosi obupen modrc iz lateksa, ki sploh ni tak kot v stripu. Ves baročni seksapil iz stripa je šel rakom žvižgat. Nekompetentno in ceneno skrpucalo, tako slabo, da film ni postal niti kulten. Beda.



Pošast iz Črne lagune



Pošast iz močvirja

(Swamp Thing, 1982, Wes Craven)

The Return of Swamp Thing

(1989, Jim Wynorski)

in dve TV-seriji:

Swamp Thing

(1990–1993) in

Swamp Thing (1991–)

V prvih dveh je pošast igral kaskader Dick Durock (ki v filmu ni pokazal obraza), negativec Arcane pa je bil Louis Jourdan.

Pozornosti vreden je le prvi, ki je ujel nemoč, žalost in rušilni bes zelenjavnega moža. Iz tega besa se je razvila dobro motivirana in dobro posneta akcija. Drugi film je bil posnet z isto igralsko zasedbo, a z nekompetentnim režiserjem Wynorskim, ki je zamočil že Vampirello. Ostale serije so služile le kot reklama za prodajo figuric.

Junak

MARTIN MYSTÈRE



Osebna izkaznica

Ime:
Martin Mystère
(pri nas znan kot **Marti Misterija**)
Leto rojstva:
1982
Kreator in scenarist:
Alfredo Castelli
Risar:
Giancarlo Alessandrini
Status:
aktiven

Karakteristike

Martin je umetnostni zgodovinar, arheolog in antropolog, pustolovec, pisatelj, televizijski producent in zbiralec nenavadnih objektov. Imenovan tudi »detektiv nemogočega«. Raziskuje skrivnostne pojave in kraje po vsem svetu in svetovni zgodovini ter prihaja do neverjetnih odkritij. Njegov pomočnik je nemi in močni neandertalec Java, doma ga čaka večna zaročenka Diana.

Domet

Martin ima kljub nespornim kvaliteta tudi slabosti: je nečimrn, boji se staranja, zbira trivialne spominke s svojo podobo ... kar ga dela človeškega. Strip je ponudil številne presenetljive psevdoznanstvene koncepte, med drugim smo izvedeli, da svetovno zgodovino od pamtiveka nadzorujejo tajna združenja in da je naša svobodna volja le iluzija. Predhodnik Roberta Langdona iz Da Vincijeve šifre.



Ime:
Dylan Dog
Leto rojstva:
1986
Kreator in scenarist:
Tiziano Sclavi
Risar:
Angelo Stano, ...
Status:
živ in zdrav

Inteligenten horor strip z elementi fantastike in nadrealizma. Dylan Dog je raziskovalec nadnaravnih pojavov s številnimi fobijami. Nepopravljivi romantik, skoraj v vsaki epizodi se zalubi in izgubi lepoto. Vedno praznih žepov in vedno oblečen v črn suknjič, rdečo srajco in kavbojke. Sovraži dežnike, mobitele in ostale sodobne naprave.

Strip je prepoln filmskih referenc, v njem lahko prepoznamo cele zaplete, prizore ali pošasti iz najrazličnejših filmov, TV-nadaljevanj (Območje somraka) ali literature (Edgar Allan Poe). Njegov asistent Groucho je po videzu in značaju na las podoben Grouchu Marxu. Umberto Eco: »Biblijo, Homerja in Dylana Doga lahko berem cele dneve, pa mi ni nikoli dolgčas.«



Ime:
Trilogija Nikopol
sestavljajo albumi
La Foire aux immortels
(Sejem nesmrtnih, 1986),
La Femme piège
(Ženska-past, 1986) in
Froid Équateur
(Hladni ekvator, 1992)
Leto rojstva:
1986
Kreator, scenarist in risar:
Enki Bilal (rojen kot Enes Bilalović v Beogradu)
Status:
leta 1992 je izšlo zaključno delo trilogije

Pariz, leta 2023. Junak Alcide Nikopol se vrne iz orbite, kjer je preživel 30-letno kazen v hibernaciji. Pariz je preživel dve nuklearni vojni, razdeljen je na bogati in siromašni del, v njem vlada fašistična oblast, Nezemljani so nekaj vsakdanjega, povsod je kaos. Spozna Jill Bioskop, nenavadno dekle z modrimi lasmi, ki je povezana z maščevalnimi egiptovskimi bogovi ...

Unikatna mešanica znanstvene fantastike, politične angažiranosti, eksistencialne tesnobe, črnega humorja in vsesplošne odtisnosti. Večina napovedi se je v 35-ih letih, kolikor je minilo od nastanka stripa, uresničila. Mojsrka risba, velike slike so bolj podobne ilustracijam kot stripu.



Ime:
Ken Parker
Leto rojstva:
1977
Kreatorja:
Giancarlo Berardi, Ivo Milazzo
Risar:
Ivo Milazzo, ...
Status:
redne izdaje so usahnile pri številki 59, občasno izide še kakšna posebna izdaja

Ken Parker, imenovan tudi »Lungo fucile« (Dolga puška), ni običajen vestern junak: stara se, dela napake, spreminja prepričanja in vrednote. Veliko potuje, rad ima ljudi, se pogovarja z njimi, bere (med drugim Marxov Kapital) in piše. Ne mara ubijati. Bil je traper, zlatokop, jezdec Pony Expressa, izvidnik, kitolovec, delavec, igralec, drvar, Pinkertonov agent in celo turistični vodič na Niagarskih slapovih.

Nenavadno topel strip, ki je v žanr vesterna prinesel povsem netipične teme: homoseksualnost, ekologijo, getoizacijo, pravico, smrtno kazen, odvisnost, medrasno ljubezen, duševno zaostalost, človekovo usodo in odnos do boga. Predvsem je to eden redkih stripov, ki premore pristno in iskreno humanost. Mojsrovina.

Filmski vzor

Karakter zgrajen po filmu Indiana Jones



Rupert Everett

Film po stripu



Filmska špica

Martin Mystère

(?, Peter Jackson)
Martin je Aaron Echart,
Java Ron Perlman,
Diana pa Charlize Theron.

Film ne obstaja, plakat je le spreten falsifikat založbe Bonelli, zabavna domislica v skladu s tezo o vzporedni zgodovini, ki je dominantna v stripu.

Domest filma

Obstaja pa animirana TV-serija Martin Mystery (2003), ki se le ohlapno navezuje na strip. Serija je precej uspešna, saj je prilezla že do 66. epizode in jo še vedno predvajajo. Sicer pa je bolj podobna Scooby-Dooju kot originalu.



Dellamorte Dellamore

(1994, Michele Soavi)
V glavni vlogi igra Rupert Everett! Prvič, da je stripovski vzor tudi igral v filmu!
Dylan Dog: End of Night
(2011, Kevin Munroe)
Brandon Routh.

Prvi: Dylan Dog brez Dylana Doga; junak se imenuje Francesco Dellamorte. Domišljena in kultivirana adaptacija zahtevnega materiala s svojsko vizijo, divjim nasiljem in finim nadrealističnim vzdušjem. O drugem filmu je Max Modic rekel, da je zanič. Verjamemo in želimo čimprejšnje okrevanje.



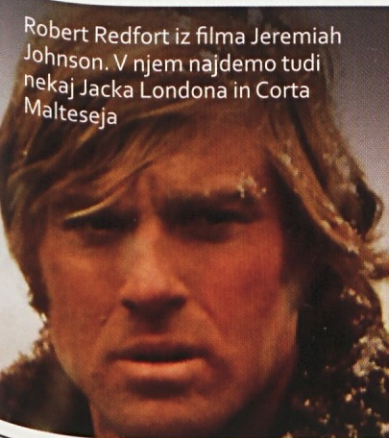
Nikopol je Bruno Ganz

Jill je Isabelle Adjani

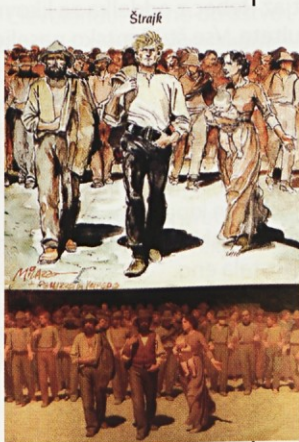
Nesmrten

(Immortel, 2004, Enki Bilal)
Nikopol je Thomas Kretschmann, Jill pa Linda Hardy. Isabelle Adjani je bila na žalost prestara za vlogo.

Čeprav je režiser hkrati tudi avtor stripa, je ubral pri filmu precej drugačno pot, kar se ni izkazalo za najboljšo rešitev. Eden prvih filmov, ki so ga v celoti posneti z digitalnim ozadjem (resnični so samo igralci, vsa ozadja so izdelana računalniško). Film je ujel nekaj čudežne atmosfere iz stripa, večina pa se mu je izmuznila.



Robert Redford iz filma Jeremiah Johnson. V njem najdemo tudi nekaj Jacka Londona in Corta Malteseja



Ken Parker v filmu na žalost ne obstaja, bi si ga pa vsekakor zaslužil. V en sam film bi sicer težko stlačili njegovo bogato življenjsko pot, zato bi bila nemara boljša TV-serija (dandanes so serije tako ali tako boljše od filmov). Na teje naslovnici se Ken nahaja na znani sliki o delavskem razredu Il Quarto Stato (1901), ki jo je Bernardo Bertolucci uporabil za špico filma 20. stoletje (Novecento, 1976).

Poleg navezave na karakter in univezum Jeremiaha Johnsona vsebuje strip tudi številne filmske citate, posvetila in duhovite izpeljave. Tako je denimo Ken Parker kot Shane pomagal neki družini, srečal Marilyn Monroe, Marlene Dietrich in Leeja Marvinu, scenarist Berardi pa je priznal, da sta nanj vplivala Ford in Hathaway od klasikov ter Penn in Altman od sodobnejših režiserjev. Kaj torej še čakate, make the damn movie!

Superman v Rožni dolini, Matjaž Rebec (1974)
in Ivan Strekelj (1916–1975), marmor, akrilne barve,
devetdeseta leta (1996 ali 1997)



KDOR MIMO GREŠ
NE TOŽI NI SEM MRTEV
VVSEM KAR ŽIVIŠ
KAR PROST ZDAJ SMEŠ
ZAROD GRADIŠ
SEM JAZ JE MOJA ŽRTEV

strip v filmu
Ciril Horjak

Superman v Rožni dolini

Konec devetdesetih, ko sem bil še študent na Pedagoški fakulteti, je neznani storilec oskrnil spomenik talcem v Rožni dolini. Doprni kip prikazuje junaka, ki si trga srajco in nastavlja strelom svoja gola prsa. Kip talca iz belega kamna na visokem kamnitem kvadru z vklesanim posvetilom na podstavku je bil postavljen leta 1952. Neznani storilec je gole prsi s pomočjo dveh sodelavcev ponoči poslikal s Supermanovo modro obleko z znakom v obliki črke S. Spomenik, ki stoji na robu Tivolija, zahodno od Vrtnarije, nasproti hiše ob Cesti 27. aprila, je zjutraj videlo na stotine mladih, ki so se iz študentskega naselja odpravili proti fakultetam.

Ljubljana je torej konec devetdesetih imela, čeprav le za kratek čas, Supermanov spomenik. Neznani storilec je bil moj sošolec

Matjaž Rebec z oddelka za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete. Vse študentsko naselje je naslednji dan govorilo o Supermanu iz Rožne.

Na prvi pogled si modre prsi z velikim S in prsi talca, ki si trga srajco, estetsko in ideološko ne bi mogle biti bolj narazen. Predrzná intervencija je v javni skulpturi združila strip, film in kiparstvo. Ameriška pop kultura se je zlila z jugoslovanskim socialnim realizmom, superjunak in žrtev sta postala eno.

Spomnimo se na prizor iz filma o Supermanu iz leta 1978, preden je zvezda uničila planet Krypton. Tik preden je

Supermanov oče Jor-El v filmu poslal sina proti Zemlji, mu je v slovo rekel naslednje besede:

»Daleč boš potoval, moj mali Kal-El, toda nikoli te ne bom zapustil.
Moji smrti navkljub bo bogastvo življenja tvoje.
Vse, kar sem se naučil, vse, kar čutim (...) zapuščam tebi, moj sin.
Vse svoje dni me boš nosil v sebi.
Mojo moč boš naredil za svojo (...) svoje življenje boš videl skozi moje.
Sin bo postal oče in oče bo postal sin.«

Najprej v oči zbode dejstvo, da je ženska (mati) povsem odsotna iz posvetila, kar je najverjetneje treba pripisati ideji odrešenika, ki se skriva v zgodbi Supermana. V njej odmeva odnos Kristusa in njegovega očeta Boga, kjer mati prav tako ni v prvem planu. Tom Mankiewicz, ključni sodelavec pri scenariju filmskega Supermana iz leta 1978, je rekel: »Ko Jor-El pošlje Supermana na zemljo, je očitno, da gre za metaforo Boga, ki pošlje Kristusa, da odreši človeštvo.«

Preberimo še verze, vklesane na podstavke spomenika talcem:

Kdor mimo greš
Ne toži nisem mrtev
V vsem kar živiš
Kar prost zdaj smeš
Zarod gradiš
Sem jaz je moja žrtev

V posvetilih je nekaj očitnih vzporednic. Tako v ideologiji ameriškega superjunaka kot v ideologiji povojne jugoslovanske oblasti odmeva zapuščina preminulih, ki omogočajo bogastvo življenja svojim zanamcem in preživelim. A podobnosti se s tem ne končajo.

Med kamnitim junakom in stripovskim likom so torej vzporednice, še precej več pa jih najdemo, če se ne opremo na film o Supermanu, niti ne na najbolj slovito stripovsko serijo iz štiridesetih in petdesetih, ampak na sploh prvo izdajo stripa, ki sta ga leta 1938 zasnovala Joe Shuster in Jerry Siegel.

Avtorja enega najbolj znanih stripovskih junakov sta namreč risar Joe Shuster in pisec Jerry Siegel. Oba sta sinova iz revnih imigrantskih družin, starši obeh so bili evropski Judje. Srečala sta se na srednji šoli v Glenbilla v Clevelandu. Njuno otroštvo je zaznamoval nizek življenjski standard, družini sta se komaj prebijali iz meseca v mesec. Pred likom, ki ga danes poznamo kot Supermana, sta ustvarila lik zlobnega telepata s tem imenom, ki pa ni doživel uspeha in je za našo primerjavo nepomemben. Če izhajamo iz Supermana, kot ga poznamo danes, po dolgih letih franšiznih dodelav, se zdi junak z rdečim ogrinjalom iz prve stripovske zgodbe zelo drugačen. Avtorja sta vanj pretočila svoj socialni čut za pravičnost in solidarnost z malim človekom.

Med stripom iz leta 1938, v katerem se Superman prvič pojavi, in med filmom, ki mu je sledil štirideset let kasneje, so zato pomembne razlike. Tako v tiskani kot v celuloidni reinkarnaciji

Supermana starša rešita gotove smrti ob uničenju planeta Krypton. A zdi se, da so se njegova dejanja na Zemlji in njegov moralni čut v štirih desetletjih, kolikor loči film od prvega stripa, bistveno spremenila.

Primerjajmo nekaj dejanj, s katerimi Superman v stripu poseže v življenja Američanov, z dejanji odraslega Supermana z velikih platen.

STRIP: Superman, Action Comics #1, 1938. Besedilo: Jerry Siegel, Risba: Joe Shuster

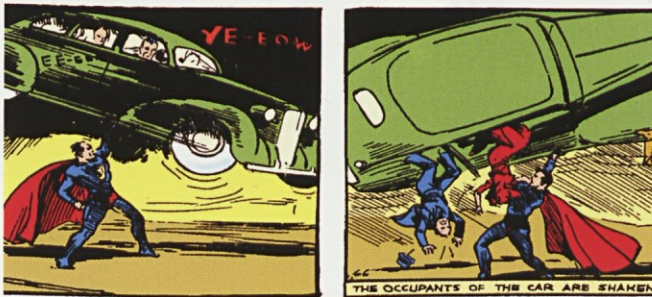
1. Superman prepreči linč zapornika, dokaže njegovo nedolžnost in nedolžnost ženske, ki čaka na usmrnitev z električnim stolom. Resnično storilko pripelje pred sodišče.



2. Posreduje v družinskem sporu in prepreči primer družinskega nasilja. Takoj ko izve novico, priteče do stanovanja in da nasilnemu možu lekcijo s pestmi.



3. Prepreči posilstvo Lois Lane. Nasilneže kaznuje. Prav iz te zgodbe je znameniti prizor Supermana, ki dviguje avto in ga z nasilneži vred trešči ob tla.



4. Posreduje, ko izve, da želi lobist, ki ga plačuje tovarnar orožja, podkupiti politika. Ameriški senat podtaknjeni zakon vseeno sprejme, kar v deželi tretjega sveta sproži začetek vojne. Maščuje se udeležencem zarote, še najbolj tovarnarju, ki ga odpelje na sredino strelskega obračuna nasprotujočih si vojska. Iz rok vojaške hunte reši novinarko Lois Lane. Na koncu spirti strani pripravi do tega, da skleneta mir.



© CD Comics, 1938

5. Po hudi nesreči v rudniku, ki je posledica slabega vzdrževanja jaskov, posreduje pri lastniku. Zapre ga v rudnik, tako da ta na lastni koži spozna slabe razmere, v katerih delajo rudarji. Superman doseže, da kapitalist poškodovanemu imigrantskemu delavcu prizna odškodninsko rento in v rudniku zagotovi visok standard varnosti pri delu. Posebej ganljiv je prizor, ko Superman, preoblečen v novinarka Clarka Kenta, v bolnišnici obišče poškodovanega delavca Stanislaw Kobra. Zavzame se za pravice enega delavca in doseže spremembo za vse delavce rudnika.



© CD Comics, 1938

6. Prepreči športno prevaro pri ragbiju.



© CD Comics, 1938

FILM: Superman

Distribucija Warner Bros, 1978

Producenta: Alexander in Ilya Salkind

Režija: Richard Donner

Igrajo: Marlon Brando, Gene Hackman,

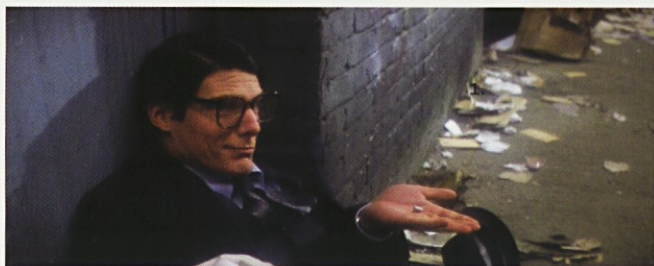
Christopher Reeve, Margot Kidder

Scenaristi: Mario Puzo, David in Leslie Newman ter

Robert Benton

Sodelavec pri scenariju: Tom Mankiewicz

1. Med poskusom uličnega ropa Lois Lane (v katero je filmski Superman očitno zaljubljen) zavaruje pred izstreljenim nabojem.



© Warner Bros. 1978

2. Reši Lois Lane in pilota helikopterja pred padcem z vrha nebotičnika. O ozkem Supermanovem pogledu na ženske nam lahko veliko pove zanimiv detajl. Preden se odlepi od tal in poleti rešiti Lois, je nad njegovo obleko navdušen zvodnik, ki na ulici prodaja usluge dveh prostitutk. Superman se poslovi: »Oprostite,« zvodnik pa za njim zakliče: »To je pa huda obleka!« Prizor je mojstrovina filmskega suspenza, zato zlahka spregledamo dejstvo, da se leteči mož po uspešni akciji ne vrne na ulico in ne uredi problema prostitucije. Ne poskuša preprečiti izkoriščanja žensk. Superman tu ne vidi težav.



© Warner Bros. 1978

3. Ujame roparja nakita in ga preda policistu.



© Warner Bros. 1978

4. Ujame skupino bančnih roparjev in jih skupaj s čolnom dostavi policiji.

© Warner Bros. 1978



5. Razveseli deklico, ko reši njeno muco z drevesa.

© Warner Bros. 1978



6. V letalo predsednika ZDA trešči strela in uniči motor. Superman ga nadomesti z lastnim telesom in letalo varno pristane.

© Warner Bros. 1978



7. Z rentgenskim vidom pogleda, kakšne barve je spodnje perilo Lois Lane.

© Warner Bros. 1978



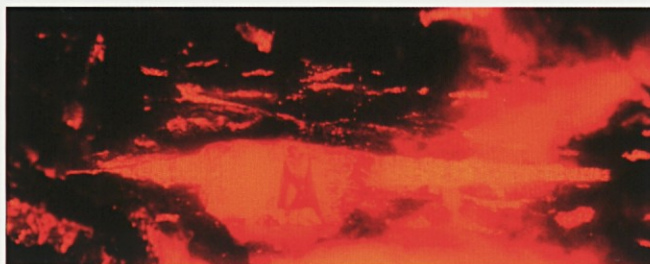
8. Ujame eno od dveh raket z atomsko konico. Druga vseeno doseže cilj v Kaliforniji in tam povzroči hud potres.

© Warner Bros. 1978



9. Odpravi največje posledice potresa: popravi veliko razpoko, zaustavi poplavo.

© Warner Bros. 1978



10. Reši avtobus, poln otrok, in mladega fotografa.

© Warner Bros. 1978



11. Potem ko Lois vseeno podleže poškodbam, zavrti čas nazaj in popolnoma odpravi posledice potresa. To je daleč največje dejanje v filmu. Superman izjemno hitro večkrat obkroži planet in uspe mu dobesedno zavrteti svet nazaj.

© Warner Bros. 1978



Mar ni očitno, da se prvi stripovski superjunak zavzema za malega človeka, za tiste, ki so v družbi deprivilegirani? V primeru rudnika pokaže celo zametek systemskega razmišljanja in za hip odigra vlogo sindikalnega zastopnika. Lahko si le predstavljamo, kakšno grožnjo bi Supermanova intervencija predstavljala za vse lastnike rudnikov, ki bi bili prisiljeni izboljšati delovne pogoje in denarna nadomestila za zaposlene. Hkrati je v stripu tudi dovolj neposredna kritika sprejemanja zakonov v senatu in kongresu, ki ga usmerjajo lobisti v službi interesov velikih korporacij, a tudi kritika ameriške zunanje politične doktrine, preko katere si podjetja zagotavljajo trge z destabilizacijo in vojnami v tretjih deželah.

Nasprotno pa je borbena energija filmskega Supermana usmerjena predvsem v zaščito osebe, ki jo ljubi. Zaradi nje je prekršil celo očetovo zapoved, naj ne posega v zgodovino. Okoli te moralne dileme je zgrajen dramatični zaključek filma. Predvsem pa ga bolj kot pravice delavcev zanima zaščita zasebne lastnine. Nakit, ki ga je ukradel ujeti ropar, bo policija vrnila v draguljarno, zakonitemu lastniku. Naropani denar bo vrnjen oškodovanim bankam.

Čeprav se stripovska sekvenca iz leta 1938 zaključuje z besedami: »Čudo moči, čudež duha, Supermanu je usojeno, da spremeni usodo sveta!«, mora filmski Superman poslušati očeta Jor-Ela, ko mu ta pravi:

»Ti si boljši kot drugi. (...)

Vodi tako, da navdihuje druge.

Naj tvoja dejanja in ideali postanejo vzor, s katerim se bo človeštvo učilo služiti skupnemu dobremu. Čeprav ti je prepovedano spreminjati človeško zgodovino samo, lahko tvoje vodstvo usmeri druge k lastnim močem, da se moralno dvignejo ...«

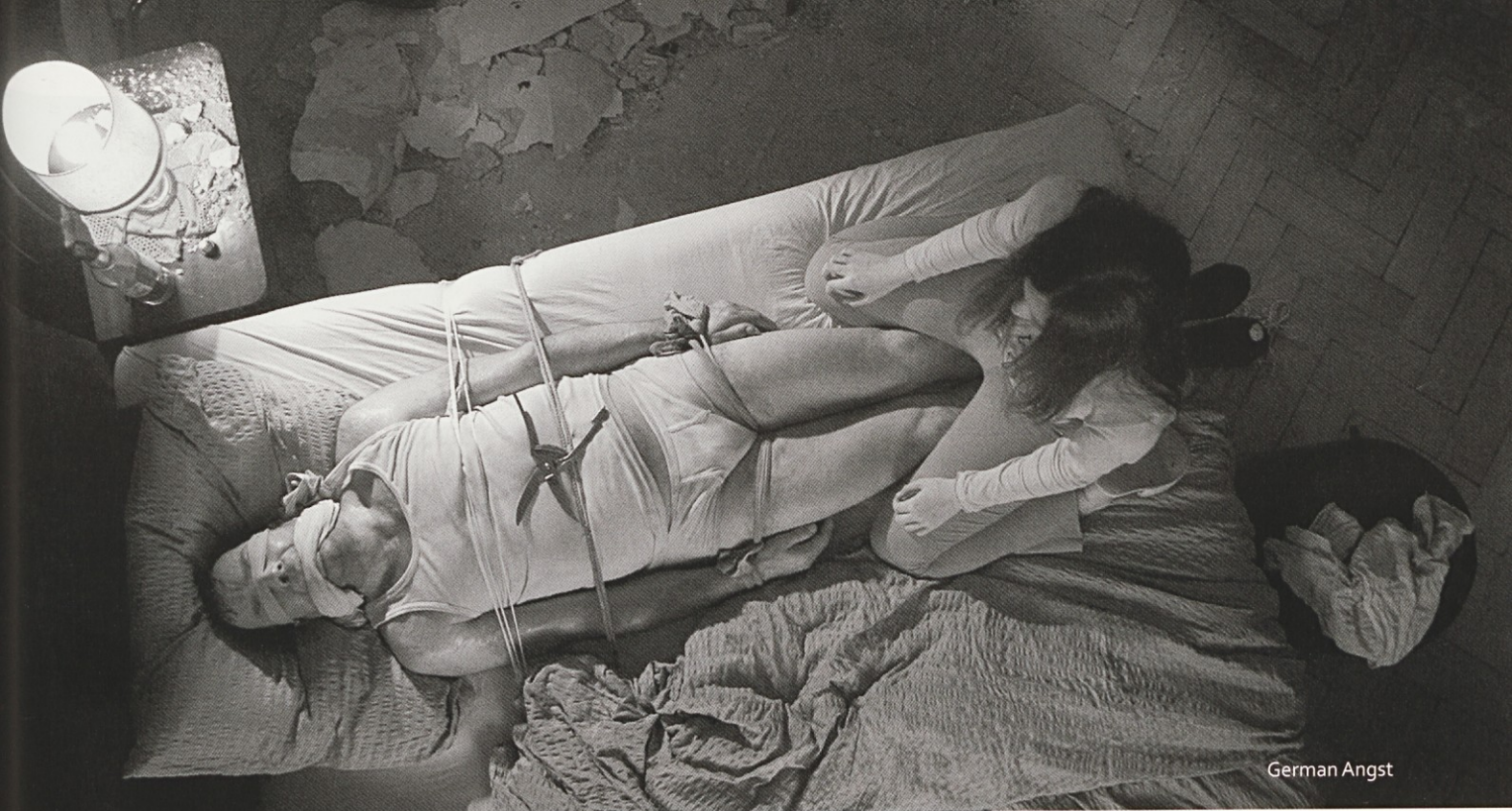
Navodilo, naj ne spreminja zgodovine, moramo razumeti kot navodilo, naj ne posega v politični sistem. Filmski Superman o sistemu ne zna, noče ali ne more razmišljati kritično. Zato je tudi njegov moto: »For peace, justice and the American Way!« mogoče prevesti kar v: »Za mir, pravico in kapitalizem.«

Doprni kip talca iz belega kamna na visokem kvadrastem kamnitem podstavku z vklesanim posvetilom je bil postavljen leta 1952, v spomin med vojno ustreljenim talcem. Avtor spomenika je Ivan Štrekelj. Leta 1975 preminuli kipar si nikoli ni predstavljal, da bo njegov kip nekoč za nekaj dni spominjal na Supermanovo zavezo človeštvu.

Tudi odgovorne strukture niso delile navdušenja študentov nad intervencijo v javno skulpturo. Nemogoče je izvesti, ali je policija zaradi vandalizma podala prijavo proti neznanemu storilcu. Je sploh iskala krivca? Arhive mora policija vsakih nekaj let, ko dejanja zastarajo, uničiti. Ne glede na to, kdo je kip povrnil v prvotno stanje, občina ali predhodnik Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije, zagotovo je bilo za restavracijo potrebnega veliko dela. Ko so odstranili barvo, so odstranili tudi tanko plast kipa, ki zato nikoli ne bo povsem tak, kakršen je bil prej.

Kaznivo dejanje poškodovanja kulturnega spomenika je torej že zdavnaj zastaralo. Matjaž Rebec je danes akademski kipar in se zdaj največ ukvarja – s popravili kipov. Kot zunanji sodelavec je zaposlen pri restavratorskem centru v Ljubljani. Kljub slabi vesti zaradi poškodovane zgornje plasti kipa ter zaradi kršitve zakonov in morale je danes ponosen na tisto nočno akcijo.

Strinjam se z njim. Zato sva s pomočjo Photoshopa ustvarila repliko njegove akcije. A retuširani podobi manjka moč izvirnika. Supermanov spomenik iz Rožne pogrešam skoraj toliko kot nov film o Supermanu. Štirideset let loči Sieglow in Shusterjev prvi strip s Supermanom od Donnerjevega filma o njem. Kmalu bo preteklo enako število let, odkar je bilo mogoče videti zaljubljenega Supermana, katerega glavna skrb je bila zaščita zasebne lastnine. Mislim, da je čas za novega starega Supermana. Lastniki franšize se že vse 21. stoletje ukvarjajo s filmsko oživitvijo lika, ki bi bila na ravni Donnerjevega filma, a je kljub rekordni gledanosti (npr. filma *Man of steel*, 2013, Zack Snyder) ni dosegla nobena od kasnejših uprizoritev. Očitno ostajajo brez idej, kako bi ga obudili v današnji čas, čeprav je ideja izvirne, prve izdaje stripa zopet dovolj aktualna, čas pa več kot primeren za Supermana, ki bi znova spregovoril o socialni nepravčnosti in o izključenosti iz političnega odločanja. Danes bolj kot kadarkoli, morda celo bolj kot v tridesetih letih, potrebujemo globalnega junaka, ki ne reagira le na posamezno, ampak tudi na systemsko nasilje. Na mobilnih napravah si je z DC-jevo aplikacijo prvo številko Supermana mogoče naložiti zastonj in povsem legalno. Tudi tisti hollywoodski producenti franšize, ki gledajo na vsak dolar, si jo lahko snamejo in preberejo.



German Angst

nemška groza

Maša Peče

Jörg Buttgereit, velikan underground horror filma

Razmislek o Jörgu Buttgereitu, berlinskem underground umetniku, kultnem režiserju, avtorju gledaliških, radijskih iger in glasbenih spotov, filmskem kritiku in piscu, mora vključevati poskus umestitve avtorjeve osebe in dela v zgodovinski kontekst in klasifikacijski univerzum filmskih žanrov, zvrsti in tokov (zlasti pojmov kultnega, underground in horror filma), če naj osvetli sila ambivalenten sloves in recepcijo, ki ju avtor »uživa« in ki obstajata zgolj v skrajnostih – bodisi kultnega čaščenja bodisi zgroženega zavračanja ali popolnega nepoznavanja. Zaradi slednjega najprej nekaj besed o Buttgereitovem filmskem opusu, ki je po dolgoletnem premoru vendarle dočakal naslednjo etapo. Celovečerni omnibus **German Angst** (2015), ki ga podpisujejo Jörg Buttgereit, Michal Kosakowski in Andreas Marschall, bo letošnjega julija ob prisotnosti režiserjev prikazan na Grossmannovem festivalu fantastičnega filma v Ljutomeru.

Vse Buttgereitove pošasti

»Da bi spoznal smrt, Otto, moraš pofukati življenje naravnost v žolčnik.«

Baron Frankenstein (Udo Kier), **Flesh for Frankenstein**, Paul Morrissey, 1973

Jörg Buttgereit je svetu, ali bolje rečeno specializirani kritiki, teoriji in *fandomu* horror žanra, kinematografskih kultov in polnočnih filmov, znan zlasti kot avtor zloglasnih, a kritiško marginaliziranih filmov **Nekromantik** (1987) in **Nekromantik 2** (1991). Poleg teh je posnel še dva »celovečerna igrana filma« (oznaka je v primeru avtorjevih hibridnih art-underground-horror filmov, ki so mnogo bližje *happeningu* in eksperimentalni kot igrani naraciji, sicer povsem brezpredmetna): epizodično metafilmsko meditacijo o

samomoru **Der Todesking** (1990) in mojstrovino avtorjevega opusa ter enega najbolj izvirnih prispevkov k horror podžanru serijskega morilca, film **Schramm** (1993).

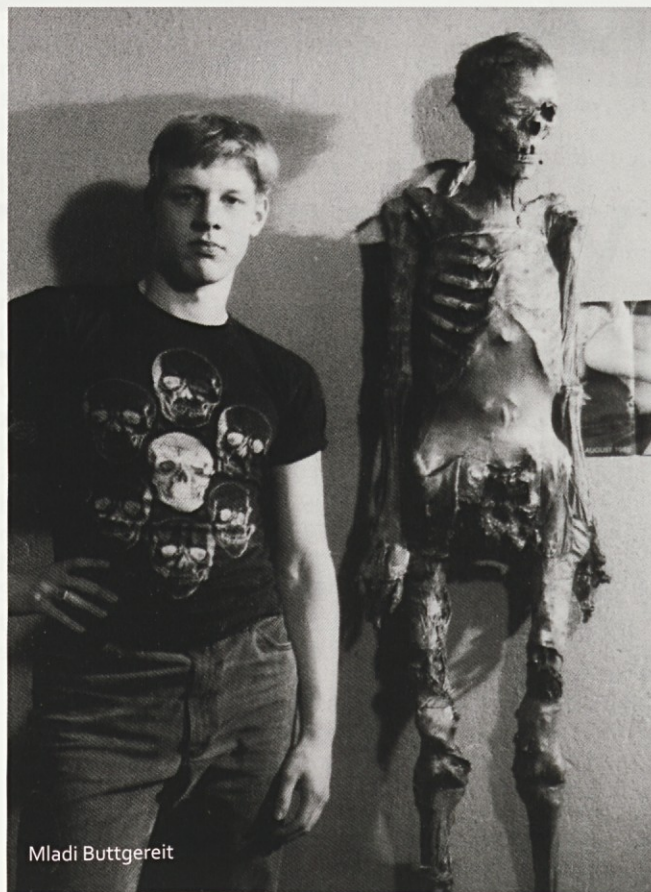
Posnel je tudi vrsto kratkih filmov, ki so ključnega pomena za razumevanje Buttgereitovega filmskega »projekta«, ponavljajočih se motivov nekrofilije, samomora, (samo) kastracije, (samo)mutilacije, filmskih pošasti in pošastne figure očeta, pa tudi kolaža nacistične in *Heimat*, punk in industrial, klasične horror in stripovske ikonografije. S filmom **Captain Berlin – Retter der Welt** (1982) vpelje svoj lik superjunaka, ki je, kot se izkaže mnogo let kasneje v **Captain Berlin Versus Hitler** (gledališka igra 2007, ekranizacija 2009), nekdanje tajno orožje uporniškega gibanja, biološko inženiran nadčloveški morilec in nesojeni Führerjev atentator. **Blutige Exzesse im Führerbunker** (1982) vpelje še Buttgereitovo ljubezen do klasičnih filmskih pošasti – Hitler se v svojem bunkerju sam loti spočetja germanske rase, Eva Braun je njegova Frankensteinova pošast, stasiti in plavalasi Buttgereit je mumificirani *Zuchtbulle*, arijski razplodni bik. **Horror Heaven** (1984) je nato avtorjeva različica EC Comics serije *Tales from the Crypt* in komičen, a ljubeč pastiž že omenjenih filmskih pošasti, od ameriških stripov in studia Universal do japonske Gamere. Za kultni biblični omnibus **Jesus – Der Film** (1986), »morda edini skupni projekt underground umetnikov iz ZRN in NDR«,¹ je prispeval epizodo Jezusovega križanja, tj. križanja Jezusa vampirja, ki ga pribijejo z žebli na križ in s kolom v srce. Če Buttgereit filmske pošasti obravnava z naklonjenostjo, se spomina in figure svojega očeta loti s prezirom. Toda 6-minutna *cinéma vérité* parodija **Main Papi** (1981–1996) je tudi skrajno intimen in trpek portret »heimatovsko« apatičnega, patriarhalnega očeta, tolstega moža, ki namesto v odrasčajočega sina boljši v televizor in sedeč pred njim tudi umre. Buttgereit, avtor in človek samorefleksije, je ta boleč in presunljiv film vrtel v klubih, bil je vizualna kulisa na koncertih Einstürzende Neubaten.² Srednjemetražec **Hot Love** (1985) nato s smrtonosnim ljubezenskim trikotnikom, motivi nezvestobe, samomora, umora in pošastnega spočetja ter z idejo, da se grozote sedanjosti rojevajo iz grehov preteklosti, že preludij k prvemu **Nekromantiku** in nato vsem nadaljnjim celovečercem.

Nekromantika povsem zmotno slovita kot nekro-pornografski grozljivki in ekstremna eksploatacijska šokerja. Kot takšna ju morda lahko kaj hitro napak razumemo in še hitreje odpravimo ob bežnem branju filmske zgodbe, ki gre nekako takole: Rob Schmadtke (Daktari Lorenz) je čistilec cest po prometnih nesrečah v podjetju *Joe's Säuberungsaktion* (če se najde gledalec, ki mu to ime ne evocira nacističnega *Einsatzkommando*, je tu še zloveški akronim JSA in totenkopfovski logotip lobanje s prekrizanima kostema –

redundanca je kajpak namerna). Robovo stanovanje je polno kozarcev s posthumnimi ostanki človeških teles, ki so umrli v nesrečah. Toda strastna nekrofilka je v tem razmerju Betty, Robovo dekle. Da bi ji ugodil, ji prinese domov mrtvega ljubimca. Truplo vrtnarja, ki ga je po naključju ustrelil ljubiteljski lovec, nato pa svojo žrtev brez zadržkov malomarno skril.

»Z umestitvijo morilca v vrtni ležalnik, iz katerega strelja ptičke, ki preletavajo po nebu, Buttgereit hkrati evocira in zasmehuje ne le same *Heimatfilme* – esencialno konservativne in izjemno priljubljene upodobitve moralno neoporečnega družinskega in skupnostnega življenja, ki se odvija dalje, obdano s krasotami nemškega podeželja, ne meneč se za grozote pravkar minulih let –, pač pa tudi kulturo, ki jih je tako zanosno konzumirala. Kot Buttgereit jasno predoči, nista ne Rob ne Betty iz mladega obiralca jabolk napravila trupla. To je uspelo na videz moralno pokončnemu predstavniku družbe, ki nato nekaznovan za svoj zločin izgine iz filma. Buttgereitova misija pa je, kot se zdi, sprejeti to truplo in se na ta način zazreti v kulturno specifične rane, ki sta jih nemški nacionalni psihi zadala nacionalsocializem in njegova zapuščina.«³

Sledi vse tisto, kar lahko »v Nemčiji počnete z mrtvimi«, kot pravi Blakova. Ali pa drugače: kar sledi, je nežna in intimna zgodba o nesrečni ljubezni, otroških strahovih,



Mladi Buttgereit

¹ Film je bil prikazan na letošnjem festivalu v Rotterdamu, v surrealistični sekciji »Really? Really.« kuratorja Olafa Möllerja. Glej <https://www.iffi.com/en/films/jesus-der-film/>.

² Linnie Blake, *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*, Manchester University Press, Manchester in New York, 2008, str. 27.



fundamentalni izoliranosti in osamljenosti drugačnega, občutku zavrženosti in neadekvatnosti, čustveni (in zatorej spolni) impotenci. Ko Rob izgubi službo, ga Betty zapusti in s seboj vzame še vrtnarjevo truplo. Film kulminira v Robovem orgazmičnem samomoru in viziji krutega, bolečega spomina iz otroštva (tu je spet na delu očetovska figura), ki se odvrti nazaj in tako signalizira nekakšno pomiritev, ne nujno srečen, vsekakor pa konec Robove bolečine in stiske.

Toda zadnji kader že napoveduje nadaljevanje. V filmu **Nekromantik 2** spremljamo Moniko (Monika M.), tako kot Betty strastno nekrofilko, ki izkoplje Robovo truplo. Tudi njena je zgodba o nesrečni ljubezni, spolni disfunkciji in deviaciji, torej o krizi identitete drugačnosti in represiji homogenizirajoče ideologije množice in vladajočega diskurza – čeprav so zavita v skrajni tabu in najbolj abjektno grozo, v ljubkovanje in občevanje z gnijočim mrtvim telesom, so sporočila Buttgereitovih filmov povsem jasna. Prav v svoji ekstremni, ekscesni telesnosti in eksplisitnosti nasilja (zoper telo) so ti filmi, na gosto preprejeni z referencami, citati in aluzijami, skrajno metaforični in alegorični. »Pri Buttgereitu postelja nikoli ni samo postelja, tako kot truplo nikoli ni samo truplo, saj se tu spolna sla, sanjski svetovi, grozote preteklosti in smrt sama zavestno

prepletajo v filmskem spektaklu, ki resda šokira, a šokira na način, ki je intimno zvezan z nemško preteklostjo in nemškimi reprezentacijskimi praksami.«⁴ Koliko je to historično, nemško branje Buttgereitovih filmov, ki ga opravi Linnie Blake, zares načrten, zavesten del Buttgereitovega filmskega projekta in koliko ga vanj vpisuje avtorica, je seveda vprašanje. A Buttgereitovi filmi (in avtorjeve izjave) se zdijo mnogo bolj intimne narave. Če gre za predelavo in soočanje z grozotami in krivdo nemške preteklosti, to ni načrtno, artikulirano problematiziranje že procesirane travme, pač pa nejasen, afektiven, oseben odziv. Na vprašanje »Kako kot Nemec doživljate obdobje nacizma in koncept die Unbewaltigte Vergangenheit (nerazrešene preteklosti),« Buttgereit odgovarja: »O teh stvareh izveš v šoli, pri pouku zgodovine, ko nanje nisi pripravljen. Kasneje te muči ta umetno vsajen občutek krivde, pa ne veš zakaj, ker ne čutiš, da si kaj slabega zagrešil. Potem pa je prišel punk. In ko sem videl Sida Viciousa, kako teka naokoli s svastiko na majici, sem občutil olajšanje. Ko sem prvič videl film **Ilsa, She Wolf of the SS** (1974), sem bil popolnoma osupel spričo možnosti, da lahko narediš kaj tako nezamisljivega.«⁵ Toda naj gre za problematizacijo nacionalno-politične preteklosti ali intimnih, osebnih strahov in zadržanj, nekaj zagotovo drži: Buttgereitovi filmi obsesivno razgaljajo, predočajo smrt in razkroj, »odpirajo rane«, toda to počnejo v imenu optimistične afirmacije življenja. Buttgereitov projekt spreobrne etos in idejo Warholovega/Morrisseyjevega Frankensteinia in pravi: če hočeš poznati življenje, moraš pofukati smrt v žolčnik – čeravno je ta žolčnik zdaj odžagana cev kot nadomestek uda v erekciji (**Nekromantik**), pravkar obglavljeni nepravi ljubimec (**Nekromantik 2**) ali napihljiv ženski torzo z nadvse priročno luknjo (**Schramm**).

Buttgereitovi kultni/eksperimentalni/underground/horror filmi

»Nočemo lažnih, prefinjenih, bleščečih filmov – raje imamo surove, nepološčene, toda žive; nočemo rožnatih filmov – hočemo krvavo rdeče.«

The First Statement of The New American Cinema Group, 30. september, 1962.⁶

Dejstvo, da so njihovi antijunaki nekrofilci, samomorilci, serijski morilci ali celo klasične filmske pošasti, Buttgereitove filme na videz precej enostavno umešča v domeno horror žanra. In kot primerki telesne groze, »body horrorja«, ki je na videz bolj uličen, a tudi mnogo

3 Ibid., str. 31. Prispevek Blakove je bil pod naslovom »Jörg Buttgereit's Nekromantiks: Things to Do in Germany with the Dead« izvirno objavljen v zborniku *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945* (Ernest Mathijs in Xavier Mendik (ur.), Wallflower Press, London in New York, 2004), nato pa kot uvodno poglavje v *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity* (Manchester University Press, Manchester in New York, 2008). V svoji monografski študiji avtorica preiskuje vlogo in zmožnost žanrskih kodov horror filma za »trganje obližev« z ran, ki jih nacionalni kulturni identiteti zadajajo zgodovinske travme. Blakova v poglavju o (po)vojnih travmah in ranah nemške nacionalne identitete kot najbolj reprezentativna filma izbere prav Buttgereitova **Nekromantika**.

4 Blake, 2008, str. 32.

5 Jörg Buttgereit v »A Very German Post-Mortem: Jörg Buttgereit and Co-Writer/Assistant Director Franz Rodenkirchen Speak, Interviews by Marcelle Perks«, v: Ernest Mathijs in Xavier Mendik (ur.), *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*, Wallflower Press, London in New York, 2004, str. 207

6 Celoten manifest The New American Cinema Group (kasneje The Film-Makers' Cooperative) je dostopen na povezavi <http://film-makerscoop.com/about/history>.

bolj ekstremen od Cronenbergovega, so vsekakor plodna tla za analizo. Toda po svoji produkcijski realnosti in etosu pripadajo ti filmi undergroundu. Po svoji formi in filmski govorici – avtonomnost zvoka in glasbe v razmerju do slike, nelinearnost, samovoljno prehajanje suhega naturalizma v sanjski, delirični antirealizem, nepričakovani rezi in rotacije kamere, večina filmov je posneta s superosmičko etc. – so hkrati eksperimentalni in art filmi. Morda mnogo bolj kot shematične žanrske kategorije jih opišejo oznake hibridnost, metafilmska, kulturna, politična, ideološka refleksivnost, parodistična in kritična samorefleksija. Pa vendar, ustavimo se za trenutek pri kategorijah. Začnimo pri filmskem undergroundu, kot izvorno tistem »nasledku, a hkrati odklonu od avantgardnega filma, ki se je v polnosti razvil v Ameriki 60-ih let«.⁷ Torej underground film ne v smislu, v katerem je izraz prvi uporabil ameriški kritik Manny Farber (kot skupek režiserjev in filmov, ki so predstavljali nizkopračunski žanrski protipol znotraj samega hollywoodskega studijskega sistema), pač pa v smislu, ki je obveljal (kot kritična masa »podzemno« delujočih filmarjev/filmov, ki delujejo/obstajajo onkraj uradnih, komercialnih, studijskih, torej množičnih kanalov produkcije, distribucije in prikazovanja, pogosto v aktivnem upor, subverziji ali vsaj kritiki filmskega mainstreama). Odklon, ki ga je ta underground, utelešen in institucionaliziran v Mekasovi The New American Cinema Group in nato kmalu The Film-Makers' Cooperative, pomenil glede na dotedanjo filmsko avantgardo, je šel zlasti v smeri pozitivne »vulgarizacije«, popularizacije in pluralizacije okusov v imenu nizkopračunskega, anarhičnega »anything goes« etosa, ki je v underground 60-ih let »v nasprotju z modernističnim zavračanjem popularne kulture, ki je bilo značilno za zgodnejšo ameriško avantgardo,« vpeljal »širšo družbeno kontrakulturo in camp estetiko«.⁸ »Svoboda undergrounda je bila več kot zgolj osvobajanje od represivnih moralnih standardov. Bila je osvobajanje od konvencij okusa in estetske prefinjenosti, svoboda uživanja brez kritiziranja, uživanja v vsej kulturi in pod lastnimi pogoji.«⁹

Buttgereitovi filmi, ki v prvi vrsti izhajajo iz specifične, zahodno-berlinske underground scene 80-ih let, vendarle črpajo iz te tradicije camp estetike, kontrakulturnega upora in nizkopračunske DIY filmske prakse. So neodvisni filmi v najbolj strogem, ustvarjalno-produkcijskem pomenu besede. Nastali so v samoprodukciji, prikazani so bili v samodistribuciji. Toda čeprav so hibridi eksperimentalnega, umetniškega in horror filma, si jih lasti slednji. S časom so, bržkone tudi po zaslugi škandala, ki ga je leta 1991 povzročila prepoved in zaplomba filma **Nekromantik 2** (ta pa je vzvratno sprožila še prepoved prvega, ki so ga varuhi javne morale leta 1987 povsem spregledali), postali polnokrvni horror kult – predvsem na tujem, doma so še vedno prepovedani.

V času, ko so ti filmi nastajali, je bil horror eden najbolj popularnih in populističnih filmskih žanrov. Zgodovinska etapa horrorja od zgodnjih 70-ih do poznih 80-ih let je tako rekoč sama postala kult. »Horror filma se je v tem času prijel tako fanatičen kulturni status, da je prišlo do radikalnega preloma v sami definiciji izraza 'kult'. Hkrati je šlo za obdobje, ko je bil celoten žanr grozljivke tako vidno prisoten (čeprav tako osovražen) znotraj diskurza popularne kulture, da je malodane postal sinonim za kulturni film kot tak.«¹⁰ In tudi ta segment evolucije horror filma je tesno povezan s kontrakulturnim vrenjem in brstenjem nizkopračunske neodvisne eksploatacije 60-ih let – brez Rogerja Cormana, Herschella Gordona Lewisa, Jeana Rollina ali zgodnjega Georgea Romera si težko predstavljamo Hooperja, Cravena, Carpenterja, Cronenberga ali poznejšega Romera.

A ko govorimo o fanatičnem kultu grozljivke 70-ih in 80-ih let, govorimo zlasti o ameriški produkciji in kulturnem miljeu. »Ko sem pred 25 leti potiskal meje dovoljenega, ni obstajala nikakršna evropska horror scena. Nemške horror scene ni bilo vse do danes. Tisto, kar sem počel,« pravi Buttgereit, »so bili underground filmi, ki so izhajali iz punk rock gibanja.«¹¹ Toda niso bili le tesno povezani s sočasnimi nemškimi glasbenimi undergroundom, pač pa so izhajali tudi iz tiste stare ekspresionistične in pred njo gotske, *Sturm und Drang*, romantične nemške tradicije (in kot pričajo pastiši tudi iz klasične horror tradicije Universal in Hammer Filma, pa japonskih studiev Toho in Daiei). Še več, »ne le da so ti filmi mnogo bolj tematsko kompleksni in tehnično sofisticirani, kot se ponavadi sklepa, posedujejo tudi vrsto estetskih in ideoloških premislekov, ki jih običajno povezujemo s kanonskimi avtorji mladega nemškega filma in novega nemškega filma burnih 60-ih in 70-ih let: zlasti s Volkerjem Schlöndorffom in Hansom Jürgenom Syberbergom v prvi generaciji ter Wernerjem Herzogom in Rainerjem Wernerjem Fassbinderjem v drugi.«¹² Buttgereitovi filmi ne prekinjajo s preteklostjo.

Buttgereitov nemški kontekst

»Spet imamo nove čase. Po veliki vojni smo jih imeli, potem po inflaciji, pa leta 1933. In ko so leta 1938 zgradili avtocesto skozi Hunsrück, je bila tudi to nova doba. Čisto nova, nova kot cesta. Pa potem leta 1945. Temu so rekli 'ura nič'. In zdaj pišejo v časopisih o 'dnevu x' ...«

Katharina Simon (Gertrud Bredel), **Domovina** (Heimat: Eine deutsche Chronik), 8. del, Edgar Reitz, 1984

Prekinjanje s preteklostjo (v želji in poskusu njenega ukinjanja), ta večno vračajoči se »anno zero« simptom nemške zgodovine 20. stoletja, zaznamuje tudi zgodovino tamkajšnjega horror filma. Nemški ekspresionistični film – **Golem** (Der Golem, 1915, Paul Wegener), **Kabinet dr.**

7 Ernest Mathijs in Jamie Sexton, *Cult Cinema: An Introduction*, Wiley-Blackwell. Malden (MA) in Oxford, 2011, str. 155.

8 Ibid., str. 159.

9 Greg Taylor, *Artists in the Audience: Cults, Camp and American Film Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1999, str. 112.

10 Mathijs in Sexton, 2011, str. 195.

11 Buttgereit v intervjuju za *Daily Grindhouse*, <http://dailygrindhouse.com/interviews/jorg-buttgereit/>.

12 Blake, 2008, str. 26.

Caligarija (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1920, Robert Wiene), **Nosferatu** (Nosferatu - eine Symphonie des Grauens, 1922, F. W. Murnau), **Morilec** (M, 1931, Fritz Lang) – štejejo kajpada za zibelko žanra filmske grozljivke. Toda ko je v 30-ih letih ob Hitlerjevem prevzemu oblasti ves ta tehnično in estetsko briljanten talent emigriral v Ameriko, se je zgodovina nemškega horror filma zaključila. Pisala se je prva »Stunde Null«, ki je počistila s še tako sijajno preteklostjo in začela na novo. Tisto značilno nemško formo mitskega in mističnega, toda mračnega ekspresionizma je zamenjal nič manj mitski in mističen, toda sončni naturizem gorskih filmov (*Bergfilme*), medtem ko je bila mračnost prepuščena antisemitski in antikomunistični propagandi agitacijskih *Hetzfilme*.

Ob povojni razdelitvi Nemčije je glavina produkcijske infrastrukture, vključno z UFA studii, ostala na sovjetsko vodenem vzhodu, medtem ko ponovna vzpostavitev nacionalne kinematografije v Zahodni Nemčiji ni bila na vrhu zavezniških prioritet. Zahodnonemški film je tako v rokah nekaj majhnih producentov hitro postal »nizkopračunski posel hitrih zaslužkov, ki je proizvajal komedije, muzikale in nostalgije filme o dobrih starih časih. Ti tako imenovani Heimat (domačijski) filmi so močno spominjali na predvojne gorske filme, ki so bili Hitlerju tako ljubi. Filmi, kot sta **Schwarzwaldmädel** (1950) in **Grün ist die Heide** (1951), so bili polni ljubkih vist, deklin z rožnatimi lici in hrepenenja po ruralni preteklosti, ki ni nikoli zares obstajala. Kot gorski filmi so kazali medle sledi tistega starega nemškega mysticizma, ki je navdihnil Langa in Murnaua. Toda ker so iz njih sprali vse mračne elemente, je bil ta mysticism prejel podoben sentimentalnosti.«¹³

V 50-ih in 60-ih letih je nastopil čas popolne finančne negotovosti in zavoljo ekonomske tudi umetniške stagnacije. Ob odsotnosti državnega financiranja in begu domačega talenta, ki je najprej emigriral iz države in nato še iz filma v televizijsko produkcijo, je bil film »domena in igra producentov«. Tržni imperativ je privedel do hiperprodukcije vseh vrst nizkopračunske eksploatacije, od serijskih adaptacij resne in šund literature do spolno-vzgojnih in psevdo-dokumentarnih softcore serij (Hofbauerjeve **Resnične zgodbe** (Schulmädchen-Report) so s 13 epizodami med letoma 1970 in 1980 in 7 milijoni gledalcev po svetu postale največji izvozni artikel nemške kinematografije vseh časov). Legalizacija trde pornografije je leta 1974 tej popularnosti softcore produkcije sicer naredila konec, a prinesla je novo poplavo kinematografskih hardcore igranih celovečercov, zlasti jodlarskih *Lederhosen-Sexfilme*. Nemški film poznih 60-ih in 70-ih let se je v zgodovino filma in svetovni spomin morda resda zapisal kot čas *mladega* in nato *novega nemškega filma*, čas avtorjev, kot so Edgar Reitz, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff in Hans-Jürgen Syberberg, pa Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Margarethe von

Trotta in Wim Wenders. Toda nemška filmska industrija tega časa je vzporedno proizvedla »največjo gomilo celuloidnega *trash*a v zgodovini filma«.¹⁴

V takšen kulturni, ideološki in produkcijski milje, v to paralelno realnost komercialne eksploatacije in družbeno-kritičnega angažmaja nemškega filmskega modernizma, vstopi Buttgereit na začetku 80-ih let in s svojo Fassbinderjevsko kliko (producent Manfred Jelinski, scenarist Franz Rodenkirchen, igralca-glasbenika Daktari Lorenz in Monika M.) napravi sledeče: v nemški film ponovno vpelje tradicijo filmske grozljivke, s katero je ta v 30-ih letih tako rekoč prekinil.¹⁵ Znotraj kulture, ki ju je zavrгла in zamolčala, Buttgereit znova afirmira ne le nemško ekspresionistično tradicijo, pač pa horror žanr kot tak.

Final Girl in buttgereitovski metafilm

Tudi omnibus **German Angst** (2015), posnet v neodvisni produkciji z lastnimi sredstvi, je nastal kot odkrit komentar in načrtna afirmacija specifično nemškega horror filma. Tu ne gre, kot bi sklepali, za tisti filozofsko-psihološki *Angst*, ki v nemškem kontekstu nemudoma postane zgodovinsko-političen in kolektiven. Pojem *Angst* tu nastopa v vsakdanji jezikovni rabi in je, tako kot vsi Buttgereitovi filmi, najprej »strah« in »groza« osebnega, intimnega izvora. Kolektiven postane v svoji drugi instanci – kot poskus vzpostavitve nemške filmske, žanrske groze. »Naslov je mišljen ironično. Navadno gre za političen termin, ki označuje nemško tesnobo spriču atomske energije, druge svetovne vojne ... Tu je mišljen dobesedno, saj Angst v nemščini pomeni strah in v filmu gre za naše verzije strahu. Nemci pa se tako rekoč bojijo horror filmov, in če uporabimo izraz German Angst, poskušamo tako hkrati vzpostaviti nekaj, čemur bi lahko rekli nemški horror. Nekaj, kar je obstajalo v 20-ih letih, in česar danes ni več.«¹⁶

Prva epizoda omnibusa, *Final Girl*, je nadaljevanje Buttgereitovega projekta – refleksije neločljive povezanosti (specifično buttgereitovskih) erosa in tanatosa (tudi **German Angst** nosi podnaslov »Tri nemške zgodbe o ljubezni, seksu in smrti v Berlinu«), tokrat spolnosti kot spolne zlorabe (pošastna figura očeta je zdaj mesena, nič več metaforična). Predvsem pa je *Final Girl*, kot pove že naslov,

14 Ibid., str. 45.

15 V teku poznih 50-ih in 60-ih let se sporadično pojavljajo redki horror nizkopračunski, medtem ko v 70-ih grozljivi žanr tako rekoč izgine z obličja filmskega mainstreama. Toda tu gre omeniti še en biser iz zakladnice filmov o serijskih morilcih, ki je hkrati neke vrste vezni člen med Buttgereitom in novim nemškim filmom: Ulli Lommel leta 1973 z vso Fassbinderjevo zasedbo posname *Die Zärtlichkeit der Wölfe* o Fritzju Haarmannu, »vampirju iz Hannovra«. Film se začne s Haarmannovim citatom. Buttgereitovi filmi se začnajo s citati Teda Bundyja in Carla Panzrama.

16 Buttgereit v radijskem intervjuju za *Without Your Head*, 6. marec 2015. Dostopno na <http://www.withoutyourhead.com/viewnews.php?autoid=108940>.

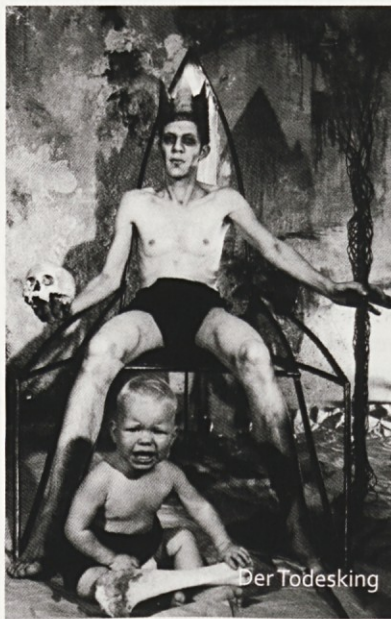
13 Cathal Tohill in Pete Tombs, *Immoral Tales: European Sex and Horror Movies 1956-1985*, St. Martin's Griffin, New York, 1995, str. 41.

nadaljevanje avtorjeve skrajno refleksivne, metafilmske groze. Buttgereit gradi in podaja sporočila svojih filmov z nenehno vpeljavo (povečini pravih) domačih posnetkov, fotografij in filmov v filmu; z avtoreferenčno inkluzijo samega sebe in likov, ki brez očitne logike prehajajo med filmi; skozi aluzije, komentarje in kritike žanrskih kodov in konvencij, ali bolje kritiko politike identitet, ki jo vrši in afirmira popularna, množična kultura, v kar je impliciran tudi njen odjemnik, gledalec. **Nekromantik**, posnet v času, ko se ameriški subverzivni horror 70-ih že izteče v množično komodifikacijo *slasher* franšiz **Petek 13.** (Friday the 13th, devet filmov od 1980) in **Mora v Ulici brestov** (A Nightmare on Elm Street, dvanajst od leta 1984), vključuje kritiko tega sočasnega *slasherja*: v prizoru filma v filmu sedi v publiki, ki srka svoje pivo ali nezainteresirano ljubimka, medtem ko morilec na platnu zalezuje, posiljuje in ubija tisto »zadnje dekle«, kajpak tudi Buttgereit. Tudi **Nekromantik 2** je kritika objektivizacije ženske, tokrat v reprezentacijah filmske pornografije, in bržkone gre tudi tu za odziv na konkretno realnost nemškega hardcore pornografskega booma 80-ih let. Buttgereitovi filmi, kot pravi Blakova, ponujajo za razliko od teh narativov »reprezentacijo želje, ki zavrača razmerja moči, kakršna potrjujeta tako heteroseksualna pornografija kot *slasher* grozljivka.«¹⁷ Razmerja moči, ki dobijo v epizodi **Last Girl** svoj najbolj brutalen izraz: v ironični aluziji na *slasher* je naše zadnje dekle zdaj res deklica, žrtev spolne zlorabe, ki svojo emancipacijo, vsaj tako se zdi, vrši skozi brutalno, krvavo maščevanje. Toda takšna logika in etika bi ne bila buttgereitovska. Kot se izkaže, je tisto, kar kaže (kar laže) filmski medij, zgolj fantazija.

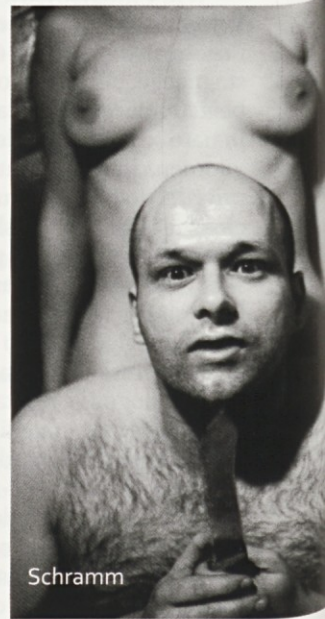
Ti metafilmski vdori in obrati v buttgereitovih filmih nimajo brechtovskega učinka potujitve, pač pa so njegovo čisto nasprotje. Bodisi zaradi skrajne medijske refleksivnosti teh filmov ali same tujosti horrorja kot narativa ekstrema, nemogočega in vsakdanjemu izkustvu tujega, so ti strukturni momenti potujitve hkrati točke, ki me kot gledalca v polnosti angažirajo, mi najmočneje, najbolj presunljivo, že skoraj fizično, boleče predočijo in približajo »realnost« reprezentiranega. Učinkujejo natanko kot tisti barthesovski *punctum*. V sobotni epizodi filma **Der Todesking** opazujem dekle, kako si oprta steadicam in opasa pištoli. Nato skozi oko njene kamere (to je film v filmu; ne slišim zvoka iz filma, samo zvok projektorja in Buttgereitov glas – on je tisti, ki gleda/predvaja ta film) vidim, da je prišla v neki klub, in gledam, kako tam ustrelji natakara, nato pevca, potem se obrne in začne streljati publiko. Preskok na kamero št. 3, ki snema to dogajanje. Posnetek zamrzne, kamera gleda dekle, dekle gleda kamero. In šele ta trenutek, ne tisti masaker pred njim, »kakor puščica prileti iz prizorišča in me prebode«, je tisti nepričakovani, naključni element, ki »razbije (ali poudari) *studium*«, ki me »zbode (pa tudi smrtonosno rani, zadene)«.¹⁸ Zabode me vsakič, ko se filmska reprezentacija

podvoji ali pa razlomi, kot to sijajno opravlja rotacija kamere v filmu **Schramm**.

Ta buttgereitovski *punctum* je del temeljne etičnosti avtorjevega filma. Kljub vsej navidezni ekscesnosti in deviantnosti (nekrofilci, morilci, samomorilci) Buttgereitovi antijunaki niso anomalije. V svoji neadekvatnosti so še preveč človeški. Če so Buttgereitovi filmi morda šokantni, niso nikoli senzacionalistični. Čeprav so polni vizualnega *splatterja*, špricanja krvi, mutilacije in občevanja z gnijočimi trupli, ne vsebujejo niti sledi dinamike suspenza in atmosferičnosti horrorja, kaj šele formulaičnih narativov, ki jih navadno pripisujemo tako grozljivki kot filmski pornografiji. Ti filmi so hkrati skrajno romantični, senzualno erotični in naturalistični; so nekakšen triumf normalnosti, vsakdanjosti »deviantnega«, tj. drugačnega. Če za ilustracijo potegnem avstrijsko paralelo: Buttgereitov serijski morilec Lothar Schramm nima nič skupnega s psihopatoma iz Hanekejevih **Smešnih iger** (Funny Games, 1997); če je **Schrammov** naturalistični, fragmentirani filmski jezik mnogo bližje filmu **Angst** (1984) Georga Kargla (še eni mojstrovini iz podžanra serijskih morilcev), je Buttgereitova etika predvsem sorodna tisti, s katero svoje like obravnava Ulrich Seidl – v poskusu empatičnega razumevanja, brez sodbe. Buttgereitovi filmi so projekt proti morali mainstreama in v zagovor pluralnosti drugačnega. Kot simptomi kulturnega nelagodja in drastične konfrontacije najbolj temeljnih tabujev so bili in ostajajo tako škandalozni, da niso nikoli postali del množične kulture horror filma, da so marsikje prepovedani ali povsem spregledani – kot bi ne obstajali in ne kot bi ne bili vredni pozornosti.



Der Todesking



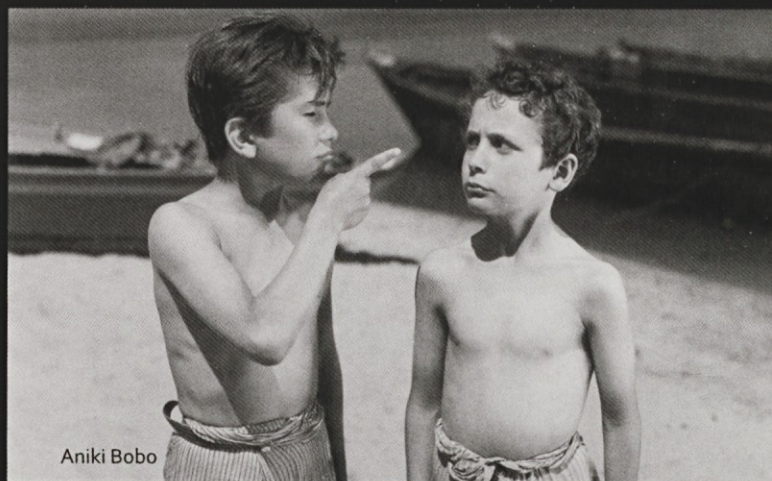
Schramm

¹⁷ Blake, 2008, str. 37.

¹⁸ Roland Barthes, *Camera lucida: zapiski o fotografiji*, Studia humanitatis, Ljubljana, 2004, str. 28.



in memoriam



Aniki Bobo

Manoel de Oliveira

Poklon filmarju nevidnega sveta

Jože Dolmark
(1908–2015)

Skorajda nihče ni hotel verjeti vesti, da je na začetku aprila pri 106-ih letih umrl Manoel de Oliveira. Umrl je namreč filmar, ki se je rodil skupaj s filmom in živel z njim skozi vso njegovo dolgo zgodovino ter jo na določen način tudi poosebljal. Zato smo se nekako naivno že sprijaznili s tem, da ta veliki gospod filma ne bo nikoli umrl, kakor ne more umreti zgodovina filma. A se je zgodilo, umrl je v jutru 2. aprila.

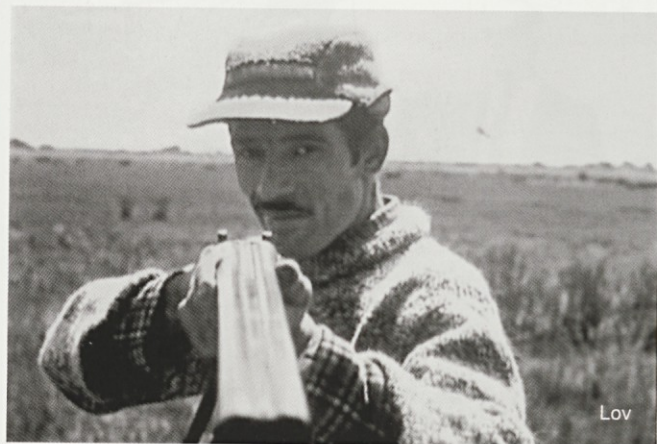
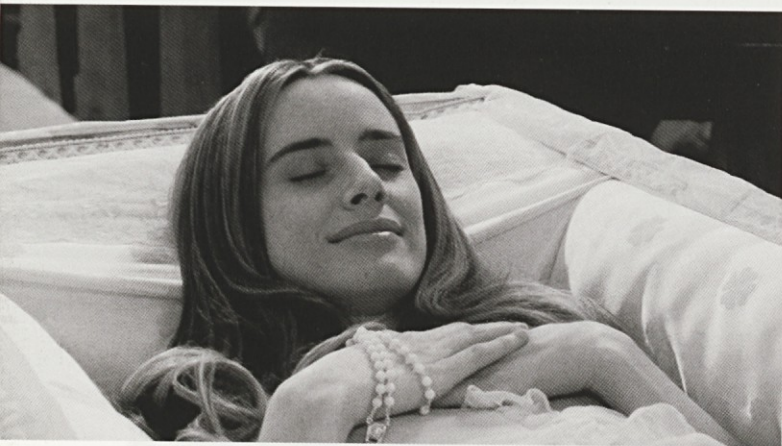
Pod njegovo taktirko je nastalo več kot 50 dolgometražnih igranih in dokumentarnih filmov ter okoli 20 kratkih filmov. Vsi v izrazito originalnem avtorskem rokopisu. Zanj so značilni doživeti čutni svetovi, v katerih se izmenjujejo stanja ugodja in stanja bolečine. Neverjetna eleganca in lahkotnost pripovedi se kaže za gladki pretočnosti slik in zvoka ter v skrbno odmerjenem kadriranju gibajočih se teles, ki so kot iz posameznih organov sestavljene figure, kakor bi temu rekel Serge Daney, sposobne tkati svoje lastne identitete skozi zgodbe, ki se morda včasih zdijo starinske in iz mode, pa vendar takšne, ki so čudežne in pustijo vtis.

Malo pred smrtjo je v prelepem filmu **Nenavaden primer Angélice** (O Estranho Caso de Angélica, 2010) pokazal fotografa kot nekoga, ki zmore razbrati pomenljiv nasmehek obraza mrtvega dekleta, ki ga portretira. Morda se nam prav zdaj tudi sam de Oliveira nasmiha iz kašnega vogala, z robov filmskega traku, iz podobe, dolge celo stoletje, filmsko stoletje. De Oliveira je z neverjetno občutljivostjo za kadiranje in radovednostjo v svojih filmih uspel »zaustaviti in posneti« svet v njegovi enkratnosti ter ponuditi enkratnega pogled na reči, ki jih mi gledalci brez njega ne bi uspeli nikdar ugodati.

De Oliveira, rojen v bogati družini podjetnikov v Portu leta 1908, se šola pri jezuitih onstran meje v Galiciji. Ko se vrne v domači kraj, začne delati v očetovi tovarni. V tem času se v njem vzbudi zanimanje za film in šport. Najprej se preizkusi

kot filmski igralec, ko pa vidi Ruttmannov eksperimentalni film o Berlinu, ga za vselej ponese med režiserje. Debitira s filmom **Douro, delo na reki** (Douro, Faina Fluvial, 1931), dokumentarcem, v katerem je po sovjetskem (Vertov) in nemškem zgledu eksperimentaliziral z montažo in dinamičnimi kompozicijami. Šele čez dobro desetletje se preizkusi s prvim igranim filmom **Aniki Bobo** (1942) o težavnem otroštvu v Lizboni, ki je posnet v neorealistični maniri in pomeni prvi prodor režiserja v širšo evropsko kinematografijo. Zatem nekaj časa potuje in se izpopolnjuje v tujini. Po vrnitvi posname izjemen dokumentarec o umetnosti in rojstnemu Portu **Slikar in mesto** (O Pintor e a Cidade, 1956), ki je umirjen in sončen film, pravo nasprotje *Doura* z začetka kariere. Po nekajletnem režijskem odmoru sledi drugi celovečerni film **Pomladanski ritual** (Acto de Primavera, 1963), mojstrski kvazi-dokumentarec o vaški uprizoritvi pasijonske igre. Pri njem mu asistirata dva ključna avtorja novega portugalskega avtorskega filma, Antonio Reis ter Paolo Rocha, katerih kasnejša filmska šola se ponša z avtorji, kot sta Pedro Costa in Miguel Gomes. Film je mogoče gledati kot neke vrste napoved in pripravo na bodoče filme Piera Paola Pasolinija s krščansko ikonografijo. Takoj zatem de Oliveira posname še presunljivo dvajsetminutno študijo o nasilju in človeški omejenosti z naslovom **Lov** (1963).

V sedemdesetih letih nastane slavna tetralogija o izgubljenih ljubeznih v metafizičnih obrisih nepotešenosti neke neizbrisane nostalgije po slavnini in veliki portugalski preteklosti. Začne se s filmom **Preteklost in sedanost** (O Passado e o Presente, 1972), družinsko burlesko z dialogi v gledališkem slogu, ki jih ves čas spodjeda virtuosno gibanje kamere. Zadnji film iz te serije posname leta 1981, tokrat po romaneskni predlogi pisateljice Augustine Bessa Luis z naslovom **Francisca**. Še enkrat gre za delo o labirintih tragične in neizpete ljubezni, o ljubezenskem trikotniku znotraj tradicionalističnega okolja, ki ne prenese klicev



po izvornem ljudskem hrepenenju. S tem filmom prične režiser izredno plodno in dolgo sodelovanje z znamenitim rojakom in enim največjih producentov evropskega umetniškega filma, Paolom Brancom.

Manoel de Oliveira v starosti 85 let proda razkošno družinsko vilo in Brancu zaupa, da hoče živeti samo še od filma. Branco kasneje izjavi, da ga je prijateljeva odločitev prizadela, saj je šlo za dejanje »starca«, ki se je v želji po snemanju filmov odločil tvegati vse. A de Oliveira je zatem živel še trideset let, v katerih je posnel velik del svojega filmskega opusa. Neverjetna zgodba neverjetno vitalnega človeka. Preden je predal ključke vile novim lastnikom, je v njej in njeni okolici posnel celovečerni film – intimističen avtobiografski esej **Memories and Confessions** (Visita ou Memórias e Confissões, 1982). Končani film je predal direktorju portugalske kinoteke Joseju Manoelu Costi v hrambo z zapovedjo, da ga lahko zavrtijo šele po njegovi smrti. Tako nas v bližnji prihodnosti čaka morda zadnje veliko presenečenje, ki nam ga je pripravil Maestro.

Zadnjih petindvajset de Oliveirovih let velja za njegovo najbolj plodovito ustvarjalno obdobje, ko praviloma vsako leto posname celovečerec, ob tem pa snema še dokumentarce in kratke filme. Vrstijo se grandiozna zgodovinska epopeja o koncu portugalskega imperija in nesmiselnosti vojne **No, or the Vain Glory of Command** (Non, ou a Vã Gloria de Mandar, 1990), čutna študija o melanholični začaranosti sveta **Dolina greha** (Vale Abraão, 1993), filmska pesnitev o »smrtni nežnosti vsega, kar je živo« – **Tesnoba** (Inquitude, 1998), in še dve izjemni poetski deli.

V filmih de Oliveire vedno nastopi trenutek, ko protagonisti oživijo do te mere, da se zdi, kot da bodo zapustili platno, se spustili v Bazinovo temno spovednico življenja in nas, gledalce, s klepetom zvabili nazaj na platno, v njihov svet. Kino na kvadrat. V sijajni **Vrnitvi domov** (2001) je

ta barthesijanski *punctum* posnet v dolgi dialoški sceni, ki je izkadrirana na podobo junakovih čevljev. Čeprav je videti precej čudno, se izkaže za bistveno. Scena se vtisne v spomin gledalca in vsakokrat, ko bomo v prihodnje prestopili prag kinodvorane, nas bodo spremljali tisti čevlji, v dialogu z našimi.

V 21. stoletje zapljuje s filmom **Beseda in utopija** (Palavra e Utopia, 2000) o jezuitskem duhovniku, ki pred inkvizicijskim tribunalom brani svoje življenje in se spominja svoje preteklosti, ter s še enim filmom spomina **Porto moje mladosti** (Porto da Minha Infância, 2001), v katerem v kombinaciji dokumentarca in fikcije slika portret svojega rojstnega mesta, Porta. **Še vedno lepotica** (Belle Toujours, 2006) je filmski poklon Luisu Buñuelu in njegovi erotični mojstrovini **Lepotica dneva. Krištof Kolumb – Enigma** (Cristóvão Colombo - O Enigma, 2007) je filmski esej o iskanju dokaza o portugalskem poreklu Krištofa Kolumba z zakoncema Oliveira v glavni vlogi. V teh filmih zadnjega obdobja se svet kaže kot izgubljen, ponj se je treba vračati v spominih. Včasih se celo zdi, kakor da svet ne obstaja več, da obstaja le, kakor obstaja spomin.

De Oliveira je gospod nekega drugega časa. Razgledan, resen, pa tudi ironičen in sramežljivo perversen hkrati. Težko je v nekaj vrsticah opisati njegovo intelektualno ostrino, čustveno milino in neizmerno nagnjenost do izmišljanja in sanjarjenja. »Če mi vzamete možnost, da snemam filme, potem umrem,« je grozil ob svojem stotem rojstnem dnevu. Njegova drža je na neki način strašljiva. Drža človeka, ki je človek-film, enkratna, velikanska figura filmarja, ki, vsaj tako se zdi, neprestano misli le na svoje filmsko ustvarjanje, ki ga drži pri življenju do občudovanja vredne starosti. V tem ima nekaj skupnega s Straubom in Godardom. Ni velike razlike med filmanjem in zemeljskim bivanjem, dokler si zvest svojim obsesijam, dokler verjameš v kino brez sleherne koncesije in umika.

Chris



fotografija Tanja Ristic

Christopher Lee

(1922-2015)

in memoriam

Aleš Blatnik

Ob smrti Christopherja Leeja skoraj ni bilo medija, ki ne bi objavil vsaj suhoparnega nekrologa, nešteto je bilo impresij in instantnih notic na družbenih omrežjih. Tovrstno 'ojačanje pomembne novice', ki jo širijo vsi, tako do neke mere že skoraj zabriše dejstvo, da nas je zapustil nekdo, ki je nekaterim res bil inspiracija in nekaj več.

Christopherja Leeja osebno seveda nisem poznal, sem se pa znašel na istih koordinatah, kjer se je pojavil, kar trikrat. Ne načrtovano, ampak po herzogovskem ključu, da se na koncu sveta znajde zgolj določen tip ljudi, ker na konec sveta pač hodi prav ta določen tip ljudi.

Seveda sem v stik z Leejevo podobo prišel mnogo prej. Kot številni drugi filmofili sem videl njegovo naslovno vlogo v filmu **Drakula** še kot otrok. Daleč preden sem vedel, kako v bistvu film nastaja, kaj sploh počno igralci. Celo v tistih otroških letih, ko se nam je zdelo čisto možno, da dejansko nekje obstajajo aristokratski krvosesi. To je bil čas, ko filmi še niso poznali računalniške animacije. Pošast, ki jo je Lee uprizoril, ni bila kak stvar iz vesolja, ampak je imela človeško podobo. Leejeva upodobitev je bila takšna, da je mladi publiki res nagnala strah v kosti, pa čeprav je bil ta film takrat predvajan na majhnem zaslonu televizije. Spominjam se, kako je bila naslednji dan glavna tema pogovorov prav film. In, kako fino bi bilo biti ... Drakula! To je bilo docela

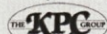
neverjetno. Že kot otroci smo vedeli, da Lee igra kreaturo, ki jo moramo dojemati kot zlobno, krvosesa ..., a hkrati smo nekako navijali zanj. Morda tudi zato, ker so zlobnemu revežu neprestano mahali s križem in ga preganjali. Bil je izobčenec in mlada publika je imela močno identifikacijsko točko. Zaradi Leejeve uprizoritve 'ledenega' vampirja, ki je res povzročila kurjo polt, so bili številni filmi, kjer je uprizoril Drakulo, precejšnje uspešnice, njega kot igralca pa so skoraj popolnoma povezali prav s to vlogo. Verjetno zato Lee v intervjujih ni rad preveč govoril o njej; človek je vendarle posnel preko 200 filmov in deloval še na drugih področjih. Drakula je bil le majhen delček njegove bogate kariere.

In ko je prišla revolucija domačega videa, smo se lahko s to kariero docela seznanili. Odkrili smo, da gre za človeka, ki je sprejemal drzne vloge. Velikokrat negativce, zavračal ni niti 'šlok' vlog v filmih notoričnega Jessa Franca. Zdelo se je, da igra, karkoli mu ponudijo, ali pa da mu vsaj ni pod častjo, da nastopa v – kako bi temu rekli – filmih dvomljive moralne neoporečnosti. Kar mu seveda lahko štejemo le v čast. Tudi sam je v mnogih intervjujih poudaril, da enostavno mora igrati. Da je to del njega in da se ne bo nikoli upokojil. In res je za igranje živel do konca. Ko ni mogel več hoditi, je igral sede.

Leta 1994, ko smo šele dobro začeli odkrivati svetovni splet, ko je bil dostop do filmov omejen bolj ali manj na uradno

Alas
- my boss
Christopher Lee

For your next
colour production



The Festival Printers
Tel: 0233 623304

distribucijo in poštno naročanje VHS kaset, hkrati pa je cvetela produkcija neodvisnih filmov, sem si zaželel, da bi si to produkcijo pobliže ogledal na enem večjih evropskih festivalov. Akreditiral sem se na londonskem festivalu in tam preživel približno dva tedna in požiral spored.

Po neki projekciji v National Film Theatreu zagledam res dolgo vrsto, ki se je vila čez vso avlo. Takrat se je še čakalo v vrstah za vstopnice, a ta je bila res nenavadno dolga. Poleg tega se ni končala pri blagajni, ampak pri neki provizorično postavljeni prazni mizi. Ljudem, ki so stali v njej, pa se je prav videlo, da so v radostnem vzhičenem pričakovanju. Kot otroci, ki čakajo na sladkarije.

Nekoga vprašam, kaj se dogaja, in ta pojasni, da bo Christopher Lee delil avtograme. Sem daleč od tega, da bi zbiral avtograme, a po naključju se je ponudila priložnost, da dobim avtogram od samega Drakule. Enega tistih likov, ki me je nad filmom kot umetnostno zvrstjo pravzaprav navdušil. Ko Lee začne s podpisovanjem, tudi vidim, da to počne z veseljem. Tako se postavim v vrsto. Ljudje so imeli s seboj Leejeve fotografije, da bi jim jih podpisal, sam pa sem bil popolnoma nepripravljen. Pograbil sem neke festivalske promocijske blok, ki je bil pri roki. Podpisovanje poteka hitro, za mano pa se kmalu naredi še daljša vrsta kot pred mano. Po nekajminutnem čakanju pridem pred igralsko legendo in si nekako predstavljam, da bo samo podpisal in adijo. Christopher me z nasmeškom in – kar bi prisegel – z nezaigrano prijaznostjo vpraša, kako mi je ime. Ko zasliši nekaj slovanskega se mu zasvetijo oči. Vpraša me, od kod sem, in mi začne razlagati, kako je v Sloveniji snemal film. Začne mi govoriti, v katerih krajih je vse bil in kako upa, da se bo tja kmalu vrnil. Prav radovedno me sprašuje to in ono o naši deželi, o političnem stanju pri nas in druge s filmi popolnoma nepovezane reči. Slika je obrnjena: zvezdnik

izprašuje prosilca avtograma in ne obratno. Meni pa medtem postaja že nerodno, saj se vrsta za mano krepko daljša. A Lee si je prav vzel čas za kratek klepet ter me na koncu še presenetil s pravilno izpisanim šumnikom mojega imena, ne da bi me o črkovanju karkoli vprašal.

Čas po tem srečanju nato teče dalje. Filmi v vseh oblikah postajajo dostopnejši, mogoče je dobiti še tako obskurne naslove in izpopolniti znanje o redko predvajanih delih. Lee medtem postane znan in priljubljen pri čisto novi generaciji filmskih gledalcev s čisto novimi generacijami filmskih hitov. Na začetku tisočletja sicer kdaj celo javno potoži, da ne dobiva več ponudb, a, ironično, leta 2002 igra v dveh najuspešnejših filmih tistega leta. V novih delih filmskih serialov **Gospodar prstanov** in **Vojna zvezd**. Posvojila ga je generacija režiserjev, ki je odrasčala z njegovimi kreacijami. Z angažmajem v lastnih filmih ne dobijo samo izvrstnega igralca – izrazijo mu poklon.

Drugič sem Leeja v živo videl leta 2008 v Karlovih Varih, ko je z njim nekakšen 'master class' vodil Phillip Bergson, ki je bil kasneje med zaslužnejšimi, da je Lee prišel tudi v Slovenijo. Dogodek v Varih se je zdel grossmanovsko improviziran, sredi vročega julija so organizirali pogovor z legendarnim igralcem na nekakšni terasi, ki se je izkazala za absolutno premajhno. A Lee – do konca profesionalen – ni pokazal, da bi ga karkoli motilo. Z zanosom je govoril o svojih zanimanjih. Še posebej, da ga zanimata glasba in petje. Pel je za glasbeno podlago za film **The Wicker Man**, ki ima danes status enega največjih kultov vseh časov, Lee pa je velikokrat omenil, da ga ima za najpomembnejši film svoje kariere. Govoril je o tem, da ga zanimata opera in raziskovanje novih glasbenih žanrov. Novinarji so se malo praskali po glavi, a Lee je mislil resno: marca 2010 je pri rosnih 88-ih letih izdal heavy metal album **Charlemagne: By the Sword and the Cross**, sebe pa opisal kot 'mladeniča na začetku kariere'. Vitalnosti mu nikakor ni manjkalo in tudi življenjskega zanosa ne.

'Osebna srečavanja' z Leejem se še niso končala. Edicijo 2011 Grossmannovega festivala filma in vina si bomo brez dvoma zapomnili prav po obisku Christopherja Leeja. Dejstvo, da bo ta mali fest obiskala igralska legenda, je sprožilo pravo medijsko eksplozijo, ki je slovenski filmski svet poprej ni poznal. Lahko bi rekli, da je Lee lastnoročno poskrbel, da je Grossmannov festival prišel na širši zemljevid dogodkov, ne samo ozkega kroga ljubiteljev prav posebnih žanrskih filmov. Mali Ljutomer so preplavili medijske ekipe, ki so v velikanovi senci iskale zvezdniški blišč, in poročevalci, ki jim ni bilo jasno, kaj za vraga Lee dela v tako obskurnem kraju, kot da gre za popolno pomoto. Kot da ni mogel vedeti, da gre za na svetovnem zemljevidu popolnoma neznano državo, kaj šele kraj. A kot je z večino medijev običaj, so zgrešili bistvo. Lee jim je za Slovence laskavo in z brezhibno vljudnostjo govoril, kako prečudovite kraje imamo, malodane najlepše na svetu. A da se je znašel v Ljutomeru, v bistvu ni bilo nikakršno naključje, čeprav bi kdo lahko rekel, da je Ljutomer na koncu sveta. Znašel se je na istih koordinatah kot določen tip ljudi, ki ceni njegovo delo in ki se zaveda, da bo – tako kot najslavnejši lik, ki ga je upodobil – ostalo nesmrtno.

Christopher Lee na Grossmannovem festivalu

in memoriam

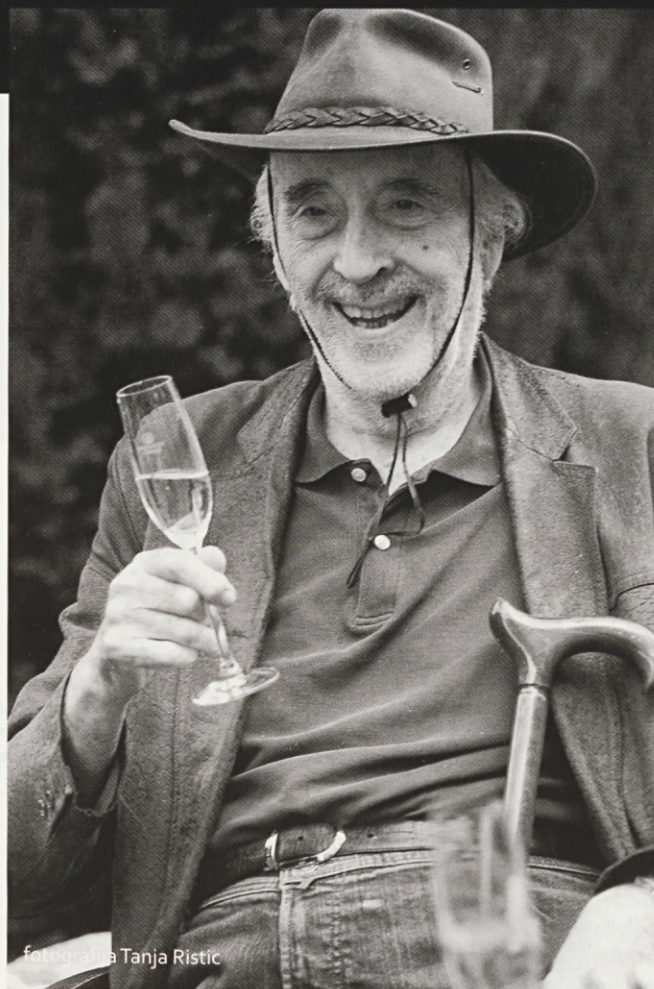
Tomaž Horvat

Ko je nekega vročega poletnega dne leta 2011 iz avtomobila stopila visoka, a sključena postava osivelega starca s kavbojskim klobukom, ki se je opirala na sprehajalno palico, so nam šle kocine pokonci. Na teraso hotela v prečudovitem okolišu prleškega Jeruzalema je namreč stopila legenda. Ne le filmska, da se razume. Sir Christopher Lee je namreč bil in še bo veliko več kot to.

A že po prvem kozarcu nazdravljenega vina se je trema polehla, od strahospoštovanja pa je ostalo zgolj spoštovanje. Sir Lee se je izkazal za izjemno odprtega, radovednega in prijetnega sogovornika, pač na svoj aristokratski način (tukaj v najboljšem pomenu besede). Po drugem kozarcu je sir Lee, zapriseženi abstinent, začel peti uvodno pesem iz Sweeneyja Todda, kmalu še nekatere druge napeve, in led je bil dokončno prebit, tudi z njegove strani. Kmalu se ob skupnih večerjah nismo mogli naposlušati zgodbic, tako iz njegove filmske kot vojaške in glasbene kariere, anekdot o njegovih soigralcih, režiserjih, piscih, ne nazadnje o Titu in Churchillu ter množici nenavadnih krajev, ki jih je obiskal.

Odveč je poudarjati, da je bil ljutomerski Glavni trg prepoln, ko se je Lee javno predstavil in pogovarjal s številčnim občinstvom. Verjetno takrat ni bilo drugega človeka na svetu, ki bi na svoj nastop pritegnil prav vse starostne generacije. Skoraj skromno je odgovarjal na vsa, še tako nenavadna vprašanja iz občinstva, dokler ga pač ni izdala starostna utrujenost. Že naslednji dan je na terasi Jeruzalema debatiral z legendarnim producentom in režiserjem Menahenom Golanom (1929–2014) o morebitnem novem filmskem projektu. Takrat sta bila oba že krepko v svojih osemdesetih letih. To je zapriseženost filmu! Iz takšne snovi in takšnih ljudi se pletejo legende.

Na zaključni prireditvi Grossmannovega festivala je dvorana ljutomerskega Doma kulture pokala po šivih. Kljub temu ni bilo slišati niti najmanjšega zvoka, ko je Lee začel svoj nagovor ob prejemu kipca hudega mačka za življenjsko delo. Izjemno ganljiv govor o njegovi karieri in življenju se je že takrat zdel kot njegov poslovilni, in ko je zbrane prepričal



fotografirala Tanja Ristic

še o izjemnosti prleške pokrajine, ki jo je prav nenavadno vzljubil, je skoraj vsa dvorana končala v joku, ali vsaj hlipu. Vsem prisotnim je postalo jasno, da legende takega kova, ki bi jim izrazila tako čast, v živo ne bodo več nikoli videli.

Na žalost vsaj Christopherja Leeja ne. Kljub njegovemu nepričakovanemu telefonskemu klicu le nekaj dni po odhodu, ko se je prisrčno zahvalil za našo gostoljubnost in izrazil veliko željo po vrnitvi ...

Brez skrbi, sir Lee. Ljutomera nisi nikoli zares zapustil.



kinodvorana
Matic Majcen

Kinodvor in komercializacija art kina

Pisalo se je leto 2008. Mestna občina Ljubljana je v času mandata Zorana Jankovića in njegovega načelnika za kulturo dr. Uroša Grilca v zaporedju ustanovitev (Kino Šiška), združevanj (Mestni muzej in Mestna galerija) ter selitev (Šentjakobsko gledališče) oživila še eno sila potrebno institucijo v središču prestolnice: art filmskega prikazovalca Kinodvor. Zadeva je bila toliko bolj potrebna zaradi takrat močne Kolosejeve multipleksovske ponudbe na obrobju mesta, saj bi z novim zagonom Kinodvora središče mesta vendarle dobilo prostor, kjer se predvajajo filmi za zahtevnejše občinstvo.

Sedem let kasneje, začetek leta 2015. Pri Kinodvoru objavijo letno poročilo za leto 2014, v katerem to obdobje že tretje leto zapored označijo kot »izjemno« in razkrijejo, da so znova presegli število 120.000 gledalcev, kar znaša »50 % več od zastavljenega letnega cilja¹«. Izjemni rezultati – za katere pa resni cinefili plačujejo precejšnjo ceno. Marsikateri izmed njih se je namreč

ravno v obdobju Kinodvorovih izjemnih statistik začel zavedati, da če bi hotel biti v Ljubljani na tekočem s filmi iz Azije, zibelke svetovnega art filma, tega skozi redni program Kinodvora ne bi mogel storiti. Če bi želel preveriti, s kakšnimi filmi Kitajska postaja velesila tako na področju art kot komercialnega filma, tega v Kinodvoru ne bi našel. Če bi morda želel videti kakšen žanrsko, estetsko ali pripovedno drzen ameriški ali evropski film, bi ga v programu moral iskati s povečevalnim steklom, kakor bi tudi le stežka našel kakšen film, ki ne bi bil na tak ali drugačen način povezan z velikimi evropskimi in ameriški filmskimi studii, medijskimi hišami in finančnimi skladi.

Namesto tega pa je bil ta mestni prikazovalec »zahtevnejšega filma« v tem času zaposlen s postavljanjem rekordnih statistik gledanosti preko zaporedja konvencionalnih in zvezdniških filmov, kakršne so malomeščanske francoske drame s sto in eno preobrazbo Mathieuja Amalrica ali Catherine Deneuve, pa britanski in ameriški oskarjevski hiti z Leonardom Di Capriom, Bradom Pittom ali Benom Affleckom, v najboljšem primeru pa

¹ Letno poročilo javnega zavoda Kinodvor za leto 2014.

dobitniki največjih nagrad z velikih filmskih festivalov. Kar je še huje, zdi se tudi, da se javni denar, namenjen prikazovanju teh »zahtevnejših filmov«, steka ne samo v financiranje tržno privlačnejših vsebin, temveč tudi v televizijsko in ulično oglaševanje teh že tako ali tako dopadljivih filmskih izdelkov.

Kaj se je torej zgodilo? Kako je lahko kulturna ustanova, ki se je svojčas kazala kot rešiteljica art filma, postala ne toliko *alternativen* kot pa multipleksom *vzporeden* tržni akter, ki mu iskanje novih, drznih in drugačnih filmskih obzorij sploh ni več v interesu? Ali je nastalo stanje res samo plod Kinodvorovih programskih izbir ali pa je ta ustanova vendarle zgolj ujetnica slabo definiranega odnosa med zasebnimi distributerji ter javnimi financerji in prikazovalci? Za odgovor na ta vprašanja je treba pogledati celotno sliko, ki ne ponuja enoznačnega odgovora.

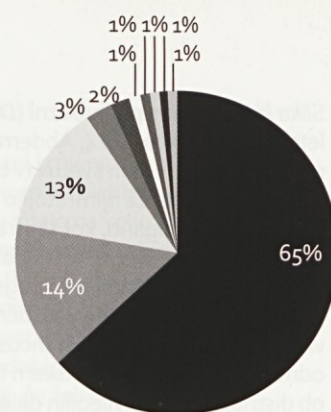
Številke

Čeprav Kinodvor omenjene tipe filmov v manjši meri vključuje v svoj program predvsem preko festivalskih projekcij, pa takoj, ko se osredotočimo na njegov redni program, na tega paradnega konja vsakega kinematografa, številke kaj hitro pokažejo, da zgoraj zapisane besede niso zgolj karikatura. Kot kaže Kinodvorovo poročilo za leto 2014, je ta kino v minulem letu na 1892 projekcijah zabeležil 120.119 gledalcev. Ta številka sicer ni rekordna, saj Kinodvor letno število gledalcev že zadnja tri leta drži nekoliko nad 120 tisoč. Je pa lanski rezultat rekorden z vidika razmerja med številom gledalcev in številom projekcij. Število slednjih je namreč v zadnjih treh letih v rahlem upadu, kar pomeni, da je lani Kinodvor za približno enako visoko število gledalcev potreboval 15 % manj projekcij kot pred tremi leti.

Teza o komercializaciji prikazovanja art filma po drugi strani dobi potrditev v analizi nacionalnega porekla producentov filmov z rednega sporeda. Če v vzorec vzamemo producente filmov, ki so imeli v letu 2014 vsaj tri projekcije in torej ustvarjajo srž Kinodvorovega rednega programa, nas to privede do podatka, da so kar 78 % filmov izdelali producenti, ki prihajajo s svetovnega Zahoda, torej iz Zahodne Evrope in ZDA, v enem primeru tudi iz Kanade.² Medtem ko slovenski film in jugovzhodnoevropski film v Kinodvoru dobiva opazno pozornost, pa v oči bode predvsem odsotnost azijskega filma, saj kinematografije, kot so kitajska, korejska, filipinska, tajvanska ipd., niso bile zastopane niti z enim filmom. Pravzaprav je v celotnem letu 2014 v rednem programu Kinodvora igral samo en film s področja daljne Azije, to je francosko-kamboška koprodukcija *Slika, ki je ni* (*L'image manquante*, 2013, Rithy Panh).

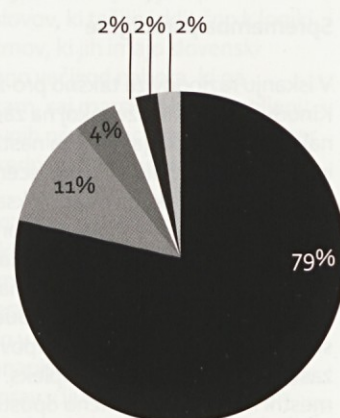
Omenjeni film sicer razkriva še eno zaskrbljujočo tendenco, ki pri mimobežnem gledalcu ostane prezrta. Namreč, če je Kinodvor v svoj redni spored že umestil kakšen film iz produkcijsko šibkejših regij sveta (npr. iz Afrike, Azije, Južne Amerike), je šlo z največjo gotovostjo za evropsko koprodukcijo. Filmi, kot so

Regija	Št.
Zahodna Evropa	65
Severna Amerika	15
Jugovzhodna Evropa	13
Bližnji vzhod	3
Južna Amerika	2
Avstralija	1
Daljni vzhod	1
Indija	1
Srednja Amerika	1
Vzhodna Evropa	1



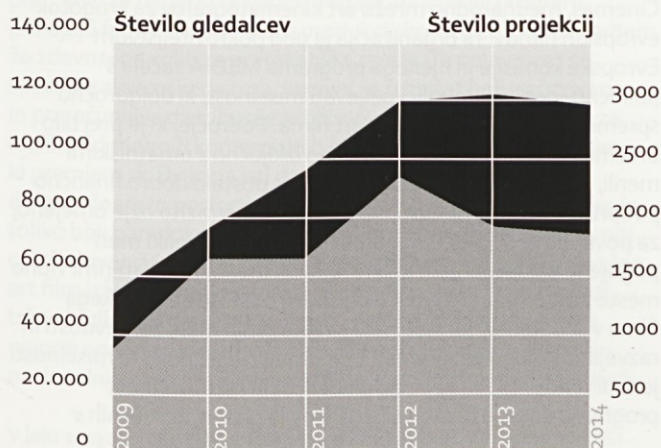
Nacionalno poreklo producentov vseh filmov, ki so v rednem sporedu Kinodvora v letu 2014 imeli najmanj 3 projekcije (razvrščeno po svetovnih regijah)

Regija	Št.
Zahodna Evropa	37
Severna Amerika	5
Bližnji vzhod	2
Avstralija	1
Srednja Amerika	1
Vzhodna Evropa	1



Nacionalno poreklo producentov filmov iz rednega programa Kinobalon v letu 2014 (razvrščeno po svetovnih regijah)

Leto	Št. gledalcev	Št. projekcij
2009	54332	1149
2010	77532	1749
2011	96364	1734
2012	121054	2240
2013	122781	1941
2014	120119	1892



Gibanje števila gledalcev in števila projekcij na letni ravni v Kinodvoru med letoma 2009 in 2014

² V Kinodvorovem vzporednem rednem programu za mlade (Kinobalon) je delež evropskega in ameriškega filma še višji in znaša 90 %.

Slika ki je ni, Okus po ljubezni (Dabba, 2013, Ritesh Batra) ali letošnji *Timbuktu* (2014, Abderrahmane Sissako), so bili sicer res posneti v »tretjem svetu« (v teh primerih v Kambodži, Indiji in Maliju), vendar za njimi stojijo zahodnoevropski financerski in produkcijski giganti, kot sta francoska Arte in CNC (*Slika, ki je ni, Okus po ljubezni*) ter Canal+, Le Pacte in TV5 Monde (*Timbuktu*). Takšni filmi zelo pogosto predstavljajo ideološki podaljšek nekdanje kolonialistične zapuščine in si prav zaradi vloge omenjenih močnih francoskih podjetij uspejo zlobirati odmevne položaje na filmskem festivalu v Cannesu, kar jim ob distribucijskih privilegijih daje odskočno desko za naskok po kinematografih v Evropi. Tovrstni filmi zato le pogojno predstavljajo pristen izraz držav, iz katerih prihajajo.

Sprememba paradigme

V iskanju razlogov za takšno pro-zahodno usmerjenost Kinodvora se lahko že takoj na začetku obrnemo k najočitnejšemu dejavniku za nastalo stanje: k padcu Koloseja in z njim komercialne filmske scene v Ljubljani. Zaradi sporov edinega ljubljanskega multipleksa z Blitzem kot največjim distributerjem v regiji je Kinodvor v minulem letu izkoristil nastale težave ter z odprtimi rokami sprejel vrsto bolj komercialnih Blitzevih filmskih naslovov, kot so *Volk z Wall Streeta*, *12 let suženj*, *Grand Budapest Hotel* in *Ni je več*, ki bi sicer po konvencionalnosti pripovednih postopkov in zvezdniških zasedbah prej sodili v multipleks. S to potezo je ljubljanski mestni kino oportunistično opustil svoje izhodiščno poslanstvo, povezano z emancipacijo art filma, ter ugledal priložnost za povečanje obiska. Glede na nizko raven izkazane institucionalne integritete se zato postavlja vprašanje: zakaj Kinodvor kot ustanova, ki se v zavidiljivih številkah financira z javnimi sredstvi, sploh potrebuje bolj tržno in gledalcem privlačno usmerjenost, ki jo očitno brez večjih zadržkov tudi sprejema?

V tem smislu je Kinodvor v marsikateri potezi podaljšek širše usmerjenosti evropskih art kinematografov. Dobršen del te simptomatike gre pripisati vpetosti Kinodvora in še 15 drugih slovenskih mestnih kinematografov v organizacijo Europa Cinemas, mednarodno mrežo art kinematografov za krogotok evropskih filmov. Ta organizacija je pod pokroviteljstvom Evropske komisije in njenega programa MEDIA začela s politično-ideološkimi cilji vpeljevati miselnost, ki dolgoročno spreminja ustaljene vrednote art filma. Področje, ki je prej bilo brezmejno, globalno ter poganjano izključno z umetniškimi merili, je s pomočjo te pobude sicer res postalo dobro finančno podprto, a v svoji pro-evropskosti obenem izrazito ožje omejeno, za povrh pa je podeljevanje sredstev postalo v veliki meri pogojeno z doseganjem kvantitativnih meril, med katerimi vidno mesto zavzemata podatek o obisku in odstotek evropskega filma v programu, ter šele nato kvalitativnih meril zahtevnosti in razvejanosti kino programa.³ Ena izmed razsežnosti te miselnosti je tudi tendenca, da se večja gledanost in raznovrstnost programa dosega preko večjega števila platen, združenih v

sistem minipleksa, o ustanovitvi katerega se je v Kinodvoru začelo govoriti v letu 2012, ravno v času, ko je ustanova prvič presegla rekordno mejo 120 tisoč gledalcev. A če bi želeli, da bi minipleks uspel, bi morali bodočim vlagateljem dokazovati boljše poslovne rezultate v obliki večjega obiska in boljše finančne vzdržnosti, poleg tega pa je argument prostorske stiske pač možno predočiti zgolj s polnimi dvoranami, ki jih zahtevnejši art filmi ne zagotavljajo. Retoriko art kina kot tistega, ki zastopa emancipacijo deprivilegiranih kinematografij sveta in alternativnih estetskih ter pripovednih izrazov, je začela še odločneje zamenjevati retorika o mestnem kinu kot »event cinema«, vsekakor povsem drugačnem, bolj tržno vzdržnem konceptu filmskega prikazovalca od tistega, ki smo ga bili v Sloveniji pod oznako art kina vajeni do sedaj.

Kinodvor kot državni projekt

Komercializirano in zahodno naravnano Kinodvora bi lahko sicer z določenega vidika upravičili z argumentom, da ne gre za tipičen javni zavod, temveč predvsem za projekt Mestne občine Ljubljana, ustanovljen izključno v sklopu načrtov za oživitve dogajanja v jedru prestolnice. A vpliv Kinodvora je v resnici veliko širši, saj ta prikazovalec s svojo programsko politiko ne kroji samo dogajanja v prestolnici, temveč tudi v vseh preostalih mestnih kinih po Sloveniji. Od kod Kinodvor črpa svoj vpliv? Zanimivo je, da podatek o številu gledalcev sploh ni nujno tisti, ki ljubljanskim mestnim prikazovalcem prinaša kakršnokoli prednost v primerjavi s tistimi zunaj Ljubljane. Res je, da je Kinodvor s 120 tisočimi gledalci daleč največji mestni kino v Sloveniji⁴, a trditve, da v luči državne statistike gledanosti Ljubljana pobere večino obiskovalcev, je vsaj v sferi art filma napačna. Oba ljubljanska prikazovalca skupaj (Kinodvor in Cankarjev dom) generirata manj kot polovico (približno 46 %), Kinodvor sam pa pa zgolj tretjino celotnega obiska vseh mestnih kin v državi.

Podatki gledanosti pa so vendarle vedno posledica nekih drugih dejavnikov. Pravi vzroki za Kinodvorov prevladujoči položaj ležijo najprej v izrazito večjem bazenu potencialnih kino obiskovalcev, iz institucionalne perspektive pa v njegovi kadrovske in finančne organiziranosti. Ta javni zavod namreč obratuje s številskimi, ki so popolnoma neprimerljive z mestnimi kini v preostalih mestih po državi. Najprej je tu proračun: Kinodvor je v letu 2014 izkazal za 1.182.110 evrov prihodkov, od česar približno polovico, 533.895 evrov, prejme od Mestne občine Ljubljana. Ta številka je najpogostejše več kot desetkratnik proračunov, s katerimi operirajo mestni kini v drugih mestih. Drugo, in morda še pomembnejše, je stanje na kadrovske področju. Ostali mestni kinematografi po Sloveniji imajo za poln delovni čas zaposlene zgolj posamezne osebe, ki opravljajo vrsto raznolikih nalog v procesu obotovanja kina, tudi to pa se pogosto razvleče v brezplačno in prostovoljno opravljene nadure. Kinodvor medtem za polni delovni čas zaposluje 13 ljudi, kar vključuje specializirani kader

4 Največja mestna kina izven Ljubljane, kot so Domžale, Celje, Radovljica, Trbovlje, Velenje, Izola in Ptuj so v letu 2014 v kino privabila med 14 in 19 tisoč gledalcev. Drugi največji art kino v Sloveniji je Cankarjev dom s približno 40 tisoč gledalci, vendar ta številka zajema tudi tisti del obiska, ki se v Linhartovi in Kosovelovi dvorani odvije tokom Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala.

3 Zaradi teh kvantitativnih pogojev, ki znašajo doseženih 20.000 prodanih vstopnic letno, se je več manjših kinov po Sloveniji povežalo v mini mreže, da bi lahko zadostilo merilom za sofinanciranje.

za praktično vsak aspekt delovanja kina: direktor, programski vodja, koordinatorji posameznih projektov, stiki z javnostjo, kinooperater, blagajnik, strežba. Kinodvor je edini mestni kino v državi, ki lahko svojemu kadru omogoča specializacijo ter popolno osredotočenost na svojo vlogo v mehanizmu ustanove, česar ostali mestni kinematografi zaradi finančne podhranjenosti ne morejo. Osebe Kinodvora lahko s tem za razliko od ostalih kinov, ki so se primorani osredotočati zgolj na tekočo operativno, določen del svojega delovnega časa posveti izobraževanju, razvoju in teoriji upravljanja kinematografa. Nastalo strukturno nesorazmerje je zelo pomembno, saj je zaradi tega večina odločitev glede programiranja, izobraževalnih programov in distribucijske strategije sprejeta prav v Kinodvoru, ostali kini pa jim zaradi pomanjkanja kadra, financ in časa le sledijo.

Seveda pa obstaja krovna organizacija, ki bi – vsaj v teoriji – morala skrbeti za enakomerno uveljavljanje interesov vseh mestnih kinov po Sloveniji. To je Art kino mreža Slovenije, ustanovljena leta 2010, ki danes, pet let po ustanovitvi, šteje 27 članov, od katerih je 21 digitaliziranih. Med kinematografi v mreži so sicer velike razlike, ki izhajajo predvsem iz različne namembnosti filmskega programa. V Sloveniji imamo v tem smislu tri tipe mestnih kinematografov. Na vrhu piramide je Kinodvor kot najmočnejši mestni kino, ki ima s svojo finančno in kadrovske zadostnostjo edini vpliv na distributerski izbor filmskega programa iz selekcij velikih mednarodnih festivalov. V drugem rangu so mestni kini v večjih slovenskih mestih, kot so Domžale, Celje in Izola (do nedavnega tudi Maribor), v katerih je v bližini lociran komercialni multipleks, zato se lahko v veliki meri osredotočajo zgolj na art filmski program, v izboru katerega pa so odvisni od Kinodvorovih programskih prioritet. V tretjem rangu so mestni kini v manjših mestih, kjer v bližini ni multipleksov, ki morajo zaradi tega pokrivati tudi hollywoodsko produkcijo in zatoje prakticirajo kombinacijo art in komercialnega filma. Primeri takšnih kinematografov so Ptuj, Velenje, Radovljica, Škofja Loka, Rogaška Slatina, Šmarje pri Jelšah, Trbovlje, Črnomelj itn., teh prikazovalcev pa nikakor ne moremo postavljati v isto skupino kot tiste, ki se osredotočajo samo na art program.

Art kino mreža, ki bi kot neodvisna krovna institucija morala združevati interese vseh mestnih kinematografov v državi, zaradi že omenjene dominantne vloge Kinodvora na finančnem, kadrovske in strokovnem področju pogosto zgolj sprejema predloge in ideje ljubljanskega prikazovalca, tudi na račun ostalih mestnih kinematografov. Art kino mreža namreč kljub temu, da redno voli svoje vodstvo, skozi ta organ ne sprejema (in pogosto celo noče sprejemati) kakršnihkoli neodvisnih stališč, sploh takšnih, ki bi si drznila zoperstaviti se interesom in razvojni viziji Kinodvora. Art kino mreža je v primerjavi s Kinodvorom izrazito šibka institucija, ki se financira izključno iz članarin in letno obratuje s sredstvi v višini dobrih 5000 evrov, kar je zgolj kapljica v morje v primerjavi s Kinodvorovim dobrim milijonom evrov proračuna. Preko Art kino mreže Kinodvor uveljavlja odločilen vpliv na programsko, razvojno, izobraževalno vizijo razvoja vseh mestnih kinematografov v državi, zato ima vsakršna komercializacija v Ljubljani neizbežen vpliv na delovanje ostalih, pogosto z javnimi sredstvi sofinanciranih kinematografov po državi.

Drugi akterji

Kinodvor seveda ni vseomogočen pri krojenju svojega filmskega programa, saj je v veliki meri odvisen od distributerjev in posledično od izbora filmov, ki jih imajo na voljo oni. Tu se pojavlja kritičen problem na slovenski sceni, saj so v razmerju med podeljevalci javnih sredstev (MOL, Ministrstvo za kulturo), mestnimi kini in distributerji slednji edini člen v verigi, ki so zasebni pravni subjekti, s čimer nastajajo kompromisi v odnosu med javnimi interesi in težnjo po dobičku distributerjev kot zasebnih podjetij. Ker distributerji, če želijo sploh obstati na problematično majhnem tržišču, kakršno je slovensko, z mednarodne filmske tržnice kupujejo predvsem filme, ki bi jim utegnili prinesiti dobiček, lahko tudi Kinodvor ostane omejen pri distributerskih nakupih zahtevnejših filmov, saj je hipotetično lahko postavljen pred nabor naslovov, ki težijo izključno k logiki popularnosti. V praksi je izbor filmov, ki jih imajo slovenski distributerji na voljo, sicer bistveno večji od nabora, ki ga izkazuje Kinodvorov redni program, saj marsikateri odkupljeni film zaradi subjektivnih in poslovnih preferenc programerjev ter distributerjev sploh ne pride na redni spored kinematografov.

Tisto, kar distributerji kot zasebna podjetja najbolj cenijo pri Kinodvoru, je njegov oglaševalski aparat. Ta ustanova namreč desetino svojega proračuna⁵ nameni oglaševanju, kar je več ravni nad tistim, na kar si preostali mestni kini po Sloveniji, ki svoje oglaševalske budžete prej štejejo v stotinah evrov, sploh upajo pomisliti. Kinodvor prakticira nenapisan dogovor z distributerji, da mora film premiero doživeti prav v ljubljanskem mestnem kinu in ne kje drugje. Iz te situacije imata koristi oba: Kinodvor s tem dobi ekskluzivno premiero, distributer pa dobiček iz Kinodvorovih oglaševalskih aktivnosti, ki jih podpirajo tudi nacionalni mediji in s tem posredno opravljajo brezplačno promocijo filma po preostali državi. Prav to pa večkrat privede do paradoksalnih situacij, ki jih nikakor ne bi pričakovali v dobi digitalne prikazovalske tehnologije. Neke vrste ironija je namreč, da so v sferi art filma kljub uvedbi digitalnih projektorjev za razliko od komercialne produkcije, kjer se premiere filmov tudi v najmanjših slovenskih mestih odvijajo ob istem času kot svetovne premiere, pretekle hierarhije prisotne bolj kot kadarkoli prej. Tako se denimo še vedno dogaja, da v redni program prihajajo filmi z dve leti staro produkcijsko letnico⁶, ki so medtem že zdavnaj na voljo za pretakanje s spleta. Ta pojav sicer ni specifična slovenskega trga, temveč je rezultat bolj načrtovane in preračunljive distribucije art filmov po Evropi in svetu; ta za razliko od mnogih komercialnih blockbusterjev velikih studiev, ki premiero doživijo na isti dan po vsem svetu, temelji na dolgoročnem in postopnem uvrščanju v program. Kot drugo, in toliko bolj paradoksalno, pa si niti Kinodvor niti distributerji niti ostali slovenski mestni kini pogosto sploh ne želijo, da bi kakšen art film izšel čim prej po svetovni premieri, in to ravno zaradi tržne logike, po kateri Kinodvorov oglaševalski mehanizem najprej opravi promocijo danega filma v Ljubljani, s pomočjo nacionalnih medijev, ki so garant večjega števila gledalcev tudi

⁵ V letu 2013 100.984 EUR, v letu 2014 pa 87.714 EUR. Vir: *Letno poročilo javnega zavoda Kinodvor za leto 2014*.

⁶ V 50 filmih iz Kinodvorovega rednega sporeda 2014 jih je 8 imelo letnico 2012, eden pa celo 2010.

drugod po državi. Ker to pomeni, da mora ta film ljubljanski kino najprej uvrstiti v svoj (prenapolnjeni) spored, se večkrat zgodi, da kakšen film več tednov ali celo mesecev čaka na serverju projektorja v mestnih kinih drugje po Sloveniji, da bi lahko Kinodvor film prikazal kot prvi. Tega, da tehnoloških razlogov za takšno ravnanje v času digitalne tehnologije ni več, ni treba posebej poudarjati. Hitra dostopnost filmov v najmanjših krajih kot eden glavnih obetov digitalizacije se je tako vsaj v sferi art filma izjalovila v tržno pogojeno zaporedje hierarhičnih razmerij tako na evropski kot nacionalni ravni, ki je prisotno v primerljivo enaki meri kot v času filmskega traku, ko so prve filmske kopije najprej pristale v ljubljanskih kinih.

V Sloveniji imamo v namen izravnave tržnih zakonitosti filmskega trga na področju art filma mehanizem, ki uravnava neskladja med privatnim in javnim interesom: vsakoletni razpis Ministrstva za kulturo⁷, ki je zelo pomemben za delovanje tako art kinematografov kot distributerjev. Razpis ima dva dela. Prvi del ponuja sredstva mestnim kinematografom za njihov program, ki naj bi temeljil na art filmu.⁸ Razpis sicer ni brez problemov, saj višina sredstev ni nujno odvisna od odstotkovne količine art programa, ki jo kinematograf prakticira. Kinematografi, kakršni so tisti v Domžalah, Celju in Izoli, ki imajo zunaj Ljubljane edini pogoje za doseganje večinskega obsega art programa v razmerju do komercialnega filma, tako dobivajo enaka ali celo manjša sredstva kot nekateri kinematografi, ki temeljijo na kombiniranem programu komercialnega in art filma. V večini primerov pa so ta sredstva izjemnega pomena, saj večini mestnih kinematografov zunaj Ljubljane predstavljajo nepogrešljiv finančni vir za redno delovanje. Mestni kini v Ptuj, Izoli, Velenju in Celju iz tega naslova tako dobijo več kot 8000 evrov letno, prikazovalci v manjših krajih pa med 3000 in 5000 evri.

Problem pa je, da Ministrstvo za kulturo dosežke v tem razpisu spodkopava z drugim delom razpisa, namenjenim kinematografski distribuciji zahtevnejšega art filma. Ta razpis res sofinancira mnoge pomembne art filme, kakršni so *Timbuktu*, *Ida* ali *Deček in svet*, a vendarle v opazni meri z javnimi sredstvi zaradi nespretnosti v definiranju, kaj »art film« sploh je, podpira tudi zahodno popularno kulturo. Težava je v tem, da je definicija⁹ »kakovostnejše« filmske produkcije tako ohlapna, da je ob tistem pravem art filmu vanjo možno stlačiti tudi marsikaj, česar vsak malo bolj obveščeni cinefil ne bi niti približno umestil v isti koš, namesto da bi bil ta denar resnično namenjen zahtevnejšim filmom, kakršnih v naših kinih sicer ne bi videli.

7 Uradni naziv je »Redni letni ciljni razpis za sofinanciranje kinematografske distribucije evropskih, avtorskih in svetovnih kinotečnih filmov ter art kino programov«.

8 Kot pravi razpis, gre za »sofinanciranje izvajanja programov prikazovalcev, ki zagotavljajo art kino program z namenom spodbujanja prikazovanja evropskega in nacionalnega filma, filma kinematografij tretjih držav, avtorskega filma in svetovnih kinotečnih filmov v okviru enakomernega razvoja art kinematografov na celotnem ozemlju Republike Slovenije«.

9 Ministrstvo za kulturo ciljni vzorec filmov opredeljuje kot sofinanciranje »kakovostnih, umetniških, nagrajenih evropskih, avtorskih in svetovnih kinotečnih filmov, in sicer celovečernih igranih, animiranih ali dokumentarnih filmov«.

Poglejmo nekaj konkretnih naslovov, ki so prejeli sredstva iz omenjenega razpisa. Tu so denimo zvezdnikov polni hollywoodski in zahodnoevropski filmi, kot so *V deželi krvi in medu* (Blitz, 5500 EUR), 00:30 – *Tajna operacija* (Blitz, 3810 EUR), *Hyde Park na reki Hudson* (Cinemania, 3750 EUR), *12 let suženj* (Blitz, 3202 EUR), *Obljuba* (Cinemania, 1430 EUR) ter *Igra imitacije* (Blitz, 2930 EUR). Da bo mera polna, teh filmov distributerjem, potem ko dobijo sofinanciranje Ministrstva, sploh ni treba predvajati v mestnih kinematografih, temveč jih lahko, podprte z javnim denarjem, pošljejo kar v multiplexe. V oči bodejo tudi razlage nekaterih odločitev o sofinanciranju filmov, ki dajejo videz, da so vse prej kot plod poznavalskih rok. Pri filmu, kakršen je *Mrada in lepa* (distributer Fivia je zanj prejel 4066 EUR), je komisija Ministrstva za kulturo za njegov opis izbrala besedo »radikalen«, njegovega avtorja François Ozona pa opredelila kot »najpomembnejšega francoskega avtorja«. Po drugi strani je denimo ta ista komisija sofinancirala ameriški film *12 let suženj* ter distributerju postavila pogoj, da ga predvaja v art kino mreži, čeprav gre za zvezdniški oskarjevski hit.

Razlog, zakaj je vztrajanje takšnega stanja mogoče, najdemo v dejstvu, da niti Kinodvoru kot krovnemu mestnemu kinu niti distributerjem ni v interesu, da bi dvignili glas nad takšno komercializirano porabo javnih sredstev. Še več, obema stranema je jasno, da bolj kot je ohlapna definicija »kakovostnega filma«, več javnega denarja lahko kinematografi in distributerji dobijo za bolj komercializiran program, s katerim si povečujejo število gledalcev. Strategija mestnega kina pri nas torej v tem času svojih naporov ne usmerja več toliko v smer, kako v Slovenijo spraviti čim več zahtevnejšega in alternativnega filmskega izraza ter o njem poučiti slovensko občinstvo, temveč kako zahodnjaške filme na robu komerciale preko razpisnih definicij prikrojiti tako, da se jih lahko prikazuje kot art filme. V tem procesu je Ministrstvo za kulturo eden osrednjih sostorilcev pri komercializaciji slovenskih art kinematografov, namesto da bi kot javna državna institucija stopilo na zavoro pri tovrstnih težnjah razdeljevanja javnih sredstev.

Nova fronta: izobraževanje

Ob filmski distribuciji pa je še eno področje, na katerem poskuša Kinodvor svoje metode delovanja vpeljati na državni ravni: polje filmskega izobraževanja za otroke in mladino. Kinodvorov vzgojni filmski program Kinobalon že praktično od ustanovitve uživa v izjemni medijski podpori na krilih mednarodnega uspeha¹⁰ ter uspešne izvedbe programa v Ljubljani. Se pa starši, učitelji in drugi uporabniki tega programa, vključno z mediji, najverjetneje ne zavedajo, da prav ta hip na področju filmskega izobraževanja poteka pomemben boj za prevlado v načrtovanem projektu nacionalne filmske vzgoje. V zadnjih letih se je namreč, predvsem v okrilju Art kino mreže, znova pojavila odločnejša pobuda, da bi otrokom in mladim po vsej državi v sklopu šolskih aktivnosti omogočili vsebine izobraževanja s področja filma, kar je sicer že desetletja stara želja filmskih delavcev prejšnjih generacij. Intuitivno bi se zdelo najbolj verjetno, da bi prav

10 Program Kinobalon je leta 2010 prejel nagrado Europa Cinemas za najboljši evropski program za otroke in mlade.

Kinobalon s svojimi uspehi predstavljal podlago za vzpostavitev takšnega nacionalnega modela. A se tu pojavi nekaj resnih ovir. Kot prva to, da Kinodvor, če bi želel Kinobalon prenesti v kraje zunaj Ljubljane, marsikje še zdaleč ne bi bil edini ponudnik tovrstnih storitev, saj denimo zavodi in društva, kakršna sta Zavod Udarnik ali 2 koluta, s svojimi programi, kot sta Enimation in Slon, ob njih pa tudi kopica posameznih pedagogov in profesorjev, v svojih okoljih že izvajajo različne izobraževalne dejavnosti. V zadnjih dveh letih je še toliko bolj ambiciozno zrasel tudi zavod Vizo, ki si prav tako prizadeva organizirati predavanja in delavnice s področja filma po vsej državi in je za to prejel tudi sofinanciranje Slovenskega filmskega centra. Logično bi bilo, da bi vzpostavljanje nacionalnega modela filmske vzgoje potekalo v smeri združitve različnih pobud, programov, kadra in pristopov, ki že obstajajo in jih že izvajajo drugje po Sloveniji, vendar so poteze Kinodvora šle v nasprotno smer. Kinobalon se namreč skuša s pomočjo intenzivnega lobiranja znotraj Art kino mreže v boju za javna sredstva vzpostaviti kot edini ponudnik tovrstnih storitev na nacionalni ravni ter izriniti obstoječe pobude s tržišča.

Primer poteze, ki je v tem slogu v minulem letu izzvala največ ogorčenja pri preostalih ponudnikih filmske vzgoje, je bila Kinodvorova prijava nacionalnega modela za sredstva iz evropskega socialnega sklada. V tem razpisu je bilo zaradi postavljenih pogojev porabe sredstev že vnaprej jasno, da bo moral izvajalec k sodelovanju privabiti povsem neizkušen kader ter ga na novo izobraziti, s čimer je Kinodvor dal jasen znak, da opušča idejo skupnega sodelovanja pri vzpostavitvi nacionalnega modela filmske vzgoje ter da bo svojo miselnost boja za prevlado na tržišču prenesel tudi v polje izobraževanja otrok in mladine. Z uspehom na tem razpisu je tako v šolskem letu 2014/15 v praksi zaživela paradoksalna situacija, ko sta dva javno podprta programa, Kinobalon in Vizo, po manjših krajih po vsej Sloveniji izvajala vsak svoje vzgojne aktivnosti s šolami ter pri tem tekmovala za boljše odzive porabnikov, namesto da bi pod oznako »nacionalne« filmske vzgoje davkoplačevalci dejansko dobili en sam, združen filmsko-vzgojni projekt za mlade na državni ravni.

Opisana zadeva je še toliko bolj problematična z metodološkega vidika. Kinobalon namreč pri izobraževanju prakticira zelo ozko omejen pristop »čustvene udeležbe« otrok v gledanju filma, ki udeleženca uvaja v afirmativno filmsko izkušnjo, temelječo na navduševanju nad filmsko umetnostjo. Tovrsten pristop je v kontekstu posameznega, lokalnega programa določene ustanove povsem legitimen, za nacionalni program filmske vzgoje, vpet v uradni šolski kurikulum, pa zaradi svoje ozkosti in metodologije povsem neprimeren. Namreč, glede na nastavke »navduševanja otrok za film« (preko katerega Kinodvor promovira tudi dva klubska sistema prodaje vstopnic, Klub Kinobalon in Klub Kinodvor) bi lahko zlahka rekli, da s tovrstno metodo zgolj vzgaja bodoče potrošnike svojih storitev, pri čemer zaradi osredotočenosti prav na to metodo popolnoma zapostavlja preostale – zgodovinske, kritične, analitične – poglede na filmsko vzgojo, ki bi prav tako morali zavzemati ključno mesto v vzpostavitvi nacionalnega modela filmske vzgoje. Še več, Kinodvoru se je v poplavi samohvalnih medijskih objav v javnem dokumentu *Kinobalon: refleksija zasnov programa* (2015) celo zarekla na videz škandalozna izjava, da

učjenja filmskega jezika, strukture in zgodovine sploh ne moremo šteti pod filmsko vzgojo. S takšnimi potezami je Kinodvor odigral ključno vlogo pri tem, da je področje vzpostavitve nacionalnega filmskega izobraževanja namesto idej združevanja in uporabe skupnih moči postalo polje, v katerem skuša ta ustanova agresivno uveljavljati svojo prevlado nad preostalimi ponudniki po državi.

Zaključek

Kinodvor, največji mestni kino v Sloveniji, je domači filmski sceni prinesel marsikaj dobrega. Oživil je prikazovanje art filma v prestolnici, odigral pomembno vlogo pri digitalizaciji mestnih kinematografov po vsej državi ter pri njihovem povezovanju v Art kino mrežo, poskrbel pa je tudi za vrsto kakovostnih vsebin, ki segajo od vključevanja v festivalsko dogajanje, strokovnih dogodkov, kinotečnih projekcij in projekcij na prostem do programa izobraževanja za mlade. Vseeno pa njihov redni program, paradni konj vsakega kina, v zadnjih letih kaže znake, da je kino zašel s poti ter zaradi večjih ambicij po minipleksu postal preokupiran z bolj tržnim mišljenjem, ki je privedlo do komercializacije rednega programa, ob tem pa je zaradi svojega vpliva in vpetosti v evropsko mrežo kinematografov to mišljenje prenesel tudi na preostale mestne kine po državi. In medtem ko zasebni distributerji na zahtevnem slovenskem trgu legitimno skrbijo za svoj obstoj, pa pri vzdrževanju tega problematičnega stanja odločilno vlogo igra tudi Ministrstvo za kulturo, ki ob zahtevnejših filmih redno financira tudi distribucijo zahodnjaških filmov na robu *mainstreama*. Kinodvor v svojih ambicijah po prostorski in kadrovske širitvi poskuša vzpostaviti tudi monopol na področju filmskega izobraževanja za mlade, s čimer prezira načela in namembnost delovanja javnih institucij. Preko vseh teh teženj je Kinodvor postal eden osrednjih akterjev v redefiniciji art kina v tržnemu mišljenju prijaznejše pojmovanje mestnega kina.

Zaradi vsega zapisanega se postavlja več vprašanj: ali gre v vsem opisanem pri Kinodvoru zgolj za začasno opustitev ciljev, dokler ne bo postavljen minipleks, ki bo poskrbel za večjo raznovrstnost programa? Ali je bilo analizirano leto 2014 vendarle zgolj osamljena temna lisa v Kinodvorovi dolgoročni emancipaciji art filma ali pa smo priča vzpostavljanju novega, permanentnega načina delovanja, ki je bolj okupiran s statistikami gledanosti in tekmovanjem s konkurenco kot pa z dobrobitjo art filma in javnega interesa? Se morda po drugi strani za temi pristopi celo napovedujejo kakšni črni oblaki, ki lahko privedejo do razpada art filmske scene pri nas? V vsakem primeru so opisani trendi zaskrbljujoči in kažejo, da Kinodvor nima nujno razlogov, da bi se odločneje postavil po robu indicem tržnega mišljenja v sistemu javnih institucij, temveč jih zavoljo svojih ciljev pogosto celo spodbuja, pri tem pa so mu v veliko pomoč mediji, ki v javnost brez vprašanj posredujejo objave o velikih uspehih zavoda, čeprav slednji vedno pripovedujejo zgolj eno, svetlejšo plat zgodbe.

SKUPLJAJCI PERJA

GRAN PRIX SPECIAL
1. NAGRADA INTERNACIONALNE KRITIKE
KAN 1967



Glavne uloge
BEKIM FEHMU **BATA ŽIVOJINOVIĆ**
OLIVERA VUČO **GORDANA JOVANOVIĆ**

Scenarij i režija
ALEKSANDAR PETROVIĆ

PROIZVODNJA **AVALA FILM** DISTRIBUCIJA **MORAVA FILM**

Ivan Velisavljević
filmska produkcija

prevod Ana Jovanović

Avala film: Vzroka privatizacije ne omenjati¹

Avala film, nekoč največji jugoslovanski filmski studio, zdaj dolga leta v dolgovi, potem pred bankrotom, pa v stečaju, je bil konec aprila 2015 prodan zasebnemu podjetju Film Way, edinemu ponudniku na dražbi, po izklicni ceni 980 milijonov dinarjev (nekaj več od 8 milijonov evrov). Zastopnik ni želel razkrivati podrobnosti o lastnikih, a se je kmalu izkazalo, da gre za družbo, ustanovljeno z majhnim osnovnim kapitalom ter registrirano na ime, ki v javnosti ni bilo znano. Mediji so medtem špekulirali, češ da je posel vnaprej prirejen, da gre za kapital ameriško-švicarskega porekla, da so posredi celo hollywoodski producenti, lačni cenениh storitev in davčnih olajšav. Poleg tega je bilo slišati, da za vsem skupaj stojijo domači tajkuni, direktorji tujih investicijskih skladov, zainteresirani za filmsko in televizijsko produkcijo, ali pa povsem običajni poslovneži, »biznismeni« s pokvarjenimi nameni in s slabo poslovno prakso, ki bodo na lokacijah filmskega studia sezidali stanovanjske zgradbe.

Dosedanje izkušnje s privatizacijo v Srbiji in trenutno stanje v filmski panogi gospodarstva na Balkanu nakazuje, da gre verjetno za kombinacijo vsega omenjenega. Državne institucije (Ministrstvo za kulturo in informiranje, Filmski center Srbije, Ministrstvo za gospodarstvo, Agencija za privatizacijo), ki so imele možnost vplivanja na potek dogodkov, se pri tem niso ravno izkazale, čeprav bi iz stečajne mase lahko izvzele okrog 200 igranih in 400 dokumentarnih filmov (nekateri veljajo za remek dela), sklicujoč se na varovanje »kulturnih dobrin«, ali

pa postavile takšne razpisne pogoje, ki bi bi Avala filmu zagotavljali nadaljevanje dejavnosti, distribucije in upravljanja z avtorskimi pravicami v skladu z javnim interesom. Protesti filmskih umetnikov in delavcev ter pritožbe Jugoslovanske kinoteke v Beogradu niso imeli nobenega učinka in Avala film je bil nazadnje prodan po bagatelni ceni. Trajne pravice filmskih producentov so bile v povprečju prodane za okrog 700 evrov na film, kar je v času, ko televizijsko prikazovanje filma dosega ceno 2 do 3 tisoč evrov na leto, zares prepoceni (vključno z vsemi zemljišči in nepremičninami).

V tej kriminalki ni ničesar originalnega niti nepričakovanega. Na podobno sumljiv način je bila privatizirana večina družbenih podjetij na področju bivše Jugoslavije (Jadran film na Hrvaškem, če naj ostanemo v domeni filmske produkcije, je bil na primer privatiziran podobno kot Avala, z veliko afero). V Srbiji so roparsko pretvorbo družbene lastnine v zasebno doživele tudi pomembnejše stvari: tovarne zdravil in medicinskih pripomočkov, tovarne mesa, žita in sladkorja, prometna in gradbena podjetja, banke ... Dejansko so kultura in mediji zgolj zadnji prišli na vrsto, čeprav tudi na tem področju že poznamo primere spornih privatizacij časopisov, televizije, knjižnic in založniških hiš (vsekakor je dvignila največ prahu privatizacija založniške hiše Prosveta). Primer Beograd filma, nekoč osrednjega beograjskega kinopodjetja, je prav tako paradigmatičen. Leta 2007 je država prepoceni prodala vseh 14 kinodvoran v njegovi lasti, dvorane pa so bile kmalu zatem razprodane po ustaljenem scenariju: za začetek fingiranje nadaljevanja dejavnosti, dokler ne pride do izteka pogodbenih obveznosti, zatem razvrednotenje podjetja

¹ Parafraza naslova jugoslovanskega filma slov. Vzroka smrti ne omenjati (Uzrok smrti ne pominjati, 1968, Živanović). Op. prev.

skozi zadolževanje (pogosto pri podjetjih z istim lastnikom), nato siljenje delavca-delnika v prodajo razvrednotenih delnic in, slednjič, razprodaja kinematografov kot običajnih nepremičnin, v katerih se zdaj porajajo supermarketi, restavracije, igralnice ... Kupec Beograd filma je bil, spriču davčne utaje in zlorabe službenega položaja, na koncu obsojen na tri leta zapora, toda kinematografov mu zaradi tega niso odvzeli. (Enega izmed njih, kino Zvezda, so mlajši filmarji in aktivisti nedavno protestno »okupirali«.)

Po prodaji Avala filma je ostalo odprto vprašanje, kdo in na kakšen način bo razpolagal s filmsko dediščino, nastalo v času Jugoslavije in socializma, zlasti v 60-ih letih 20. stoletja, ki velja za njen najpomembnejši del.

Kmalu bo konec socializma²: Avala film 60-ih let

Avgusta leta 1969 sta v beograjskem glasilu *Borba* izšli dve razpravi, napisal ju je Vladimir Jovičić*, ki obravnavata nekatere ključne točke zgodovine jugoslovanskega filma, pravzaprav pa govorita o Avala filmu.

Prva razprava z naslovom »Črni val v našem filmu« je polemični tekst, ki kritizira pesimistično-defetistične tokove jugoslovanskega filma, ilustrira jih s pomočjo izčrpnih analiz filmov **Vzroka smrti ne omenjati** (Uzrok smrti ne pominjati, 1968) Jovana Živanovića in **Kmalu bo konec sveta** Aleksandra Saše Petrovića (Biće skoro propast sveta, 1968) ter sprotnih omemb Žilnikovih **Zgodnjih del** (Rani radovi, 1969).

Druga razprava, naslovljena »Učinek črnega vala«, je v *Borbo* pravzaprav prenesena iz časopisa *Ekonomika politika*, kar je v našem kontekstu indikativno. *Ekonomika politika* je časopis, ki danes slovi kot glasilo »srbskih liberalcev«, torej tiste vodstvene garniture tedanje Zveze komunistov Srbije, ki se je v obdobju 60-ih let zavzemala za reformo gospodarstva, kakršno so sprejemali povsod po Jugoslaviji. Reforma je temeljila na uvajanju tržnega gospodarstva po načelu svobodne konkurence, z manj centralnega planiranja in državnega intervencionizma.

Jovičić v omenjenih razpravah postavlja tri trditve: (1) da filmi črnega vala prikazujejo lažno podobo jugoslovanske družbe, tako gledalcem iz tujine kot (domačim) gledalcem prihodnjih generacij, in da bo ta lažna podoba črnine socializma posledično tudi pri zgodovinarjih izpodrinila kompleksnejšo podobo družbe; (2) da filmarji, s tem ko ustvarjajo tako enostransko in mračno verzijo socializma, polnega revščine in nasilja, v resnici zlorabljajo svobodo ustvarjanja, da pod masko demokracije dejansko promovirajo retrogradne ideje (religiozni mysticism v duhu pravoslavlja pri Živanoviću, nihilizem pri Petroviću) in da, ker je to pač v modi, eksperimentirajo s formo, brez pravega umetniškega učinka, le zato, da bi se bolje prodali v tujini; (3) da s tem odbijajo gledalce od domačega filma in nepreudarno trošijo državni denar. S tem povzročajo nerentabilnost kinematografske proizvodnje

ter njeno »črno bilanco«, kar se kaže v zmanjšanem izvozu filmov, manjšem bruto dobičku na film ter v upadu števila gledalcev.

Danes Jovičićevi teksti veljajo za začetek obračuna trde partijske linije (»partijskih konservativcev«) z liberalistično strujo v politiki in umetnosti, ki pa je hkrati vključeval tudi nacionalistične težnje. Spopad, ki je del širšega jugoslovanskega obračunavanja z liberalizmom, je dosegel vrhunec v letih 1971–1972, ko so bili odstavljeni številni partijski funkcionarji, umetniki in intelektualci pa so bili žrtve medijskih napadov, nekateri so bili celo aretirani. Toda zadeva je v resnici nekoliko bolj zapletena in se tiče specifično Avala filma. Producent vseh treh zgoraj omenjenih filmov, s katerimi je polemizirala Jovičićeva kritika, je bila ravno Avala, takrat največje kinematografsko podjetje, ustanovljeno leta 1946, s tehniko, studii in laboratoriji na beograjskem Košutnjaku.

Od leta 1962 je Avalo vodil Ratko Dražević, med vojno znan partizan, po vojni najprej oficir UDBE, nato GENEX-ov predstavnik v New Yorku (GENEX je bilo eno večjih jugoslovanskih izvoznih podjetij). Kot direktor Avale si je Dražević prizadeval zgraditi hollywoodski studio in uveljaviti sodelovanje s filmskimi zvezdami in producenti iz tujine, v istem zamahu pa je poskušal zbrati predstavnike novega avtorskega filma, s katerimi bi dosegal uspehe na festivalih. Dražević – in deloma tudi Dragiša Đurić – Gile, njegov naslednik od leta 1968, ki je le nadaljeval Draževićevo producersko politiko – sta dejansko uspela realizirati obe ideji: v Avalo so prihajali Orson Welles, Antony Quinn, Nicholas Ray, Clint Eastwood, Burt Lancaster, Sydney Pollack; filma **Tri** (1965) in **Zbiralci perja** (1967) Aleksandra Saše Petrovića sta bila nominirana za oskarja, kar je pred tem uspelo le Jadran filmu iz Zagreba (**Cesta, dolga leto dni**, De Santis, 1958, in **Deveti krug**, Štiglic, 1960); *Zgodnja dela* so si prislužila zlatega medveda v Berlinu, Žilnik pa je film, za katerega so zahtevali prepoved predvajanja, uspel ubraniti na sodišču.

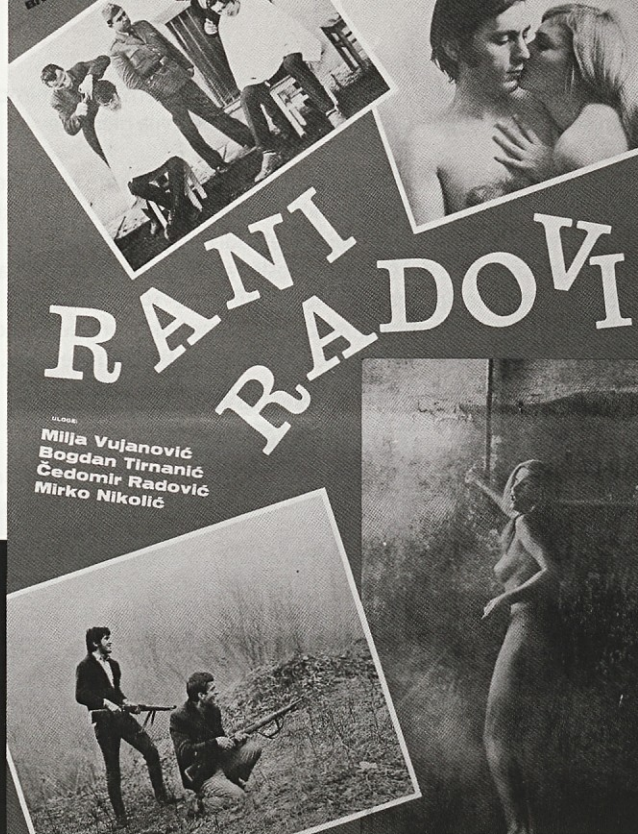
Kljub temu so se v Avala filmu na koncu, ob Draževićevem odhodu (kmalu so ga tudi upokojili) nakopičili ogromni finančni dolgovi, kar je nazadnje privedlo do dvoletne prekinitve v produkciji igranega filma, in to ravno v letih 1971–1972, v času ideoloških spopadov znotraj Zveze komunistov.

Grenki del Avale: boj za interpretacijo

Z današnjega vidika se zdi, da je imel Jovičić v marsičem prav. Nekateri filmi črnega vala res vsebujejo zametek retrogradnih idej in reakcionarnega mračnjštva, njihovi avtorji pa so kasneje, v teku 80-ih in času vojnega razpada Jugoslavije v 90-ih, dejansko postali antikomunisti, nacionalisti in desničarji. Čeprav je vprašljivo, ali je ravno produkcija takšnih filmov botrovala upadu prihodka in zmanjšanju števila gledalcev (in ne npr. širša ekonomska gibanja, nerentabilne koprodukcije, vloga televizije itd.), je vendar nesporno, da radikalni avtorski filmi – morda z izjemo *Zbiralcev perja* – res niso beležili visoke gledanosti; četudi so se z vidika izvoza v tujino izplačali, je celokupni učinek govoril o padcu gledanosti, ne o rasti. Poleg tega so po razpadu Jugoslavije, v času, ko so revizionizem, površni antikomunizem in totalitarna verzija Jugoslavije po popularnosti prekašali celo Tita, filme črnega vala res uporabljali kot dokaz, da je bil socializem v

* Vladimir Jovičić je sicer tudi avtor oznake »črni val«.

² Gre za parafrazo filmskega naslova *Kmalu bo konec sveta* (Biće skoro propast sveta, 1968, Aleksandar Saša Petrović). Op. prev.



Zelimir Žilnik med snemanjem

Jugoslaviji »mračno obdobje«. Vprašanje o estetski vrednosti filmov, ki je pogosto odvisna od pogleda ocenjevalca, je seveda težje rešljivo, toda nekateri izmed teh filmov so, Jovičičevim trditvam navkljub, dejanske mojstrovine, ne glede na njihovo politično sporočilo. No, vsa ostala vprašanja iz tistega obdobja, povezana z Jovičičevimi teksti in Avala filmom, so danes predmet nasprotujočih si interpretacij.

Tako v medijih, v kavarniških zgodbah, pa tudi v nekaterih filmih, direktor Avale Ratko Dražević velja za zakrknjenega srbskega udbaša, nepopoljšljivega ženskarja in lahkoživca, ki mu je pomembno tekrovati s Hrvati in Jadran filmom v zaslužku in v prestižnih nagradah (glej film **Doktor Ray i đavoli**, 2012, Dinka Tucakovića). Njegova zamenjava se pri teoretičnih zarote, naklonjenih nacionalističnemu pogledu na zgodovino, razlaga kot del obračuna hrvaškega krila državne varnosti s »trdim srbskim jedrom«, Slobodanom Penezićem Krcunom (umrl leta 1964 v prometni nesreči, ki po teh razlagah nikakor ni mogla biti naključna), in Aleksandrom Rankovićem, ki so ga na mestu šefa UDBE zamenjali leta 1966 (zmedena zgodba o nacionalnem konfliktu služb je prikazana v filmu **Balkanska pravila**, 1997, Darka Bajića).

Levica »črni val«, tržno reformo in sredino 60-ih let tolmači na zelo različne načine, tako rekoč vse razlage pa se lomijo na Jovičičevem simptomatičnem tekstu. Prvo prelomno vprašanje zadeva vrednotenje »črnovalovskega« obdobja: je bil »črni val« umetniški odgovor na tržno reformo v Jugoslaviji, s tem ko je prikazoval napačno stran potrošništva in kapitalističnih elementov, ki naj bi vodili do rešitve krize, racionalnejšega gospodarstva in na sploh do srečnega konca, a so v obstoječih razmerah, nasprotno, proizvajali brezposelnost, vse večje

razredne razlike in izgubo vpliva delavskega razreda, in to v državi, v kateri je bil delavski razred uradno na oblasti (kar je porajalo revolt in nezadovoljstvo – študentske proteste 1968, stavke)? Ali pa je tržna reforma v času decentralizacije v resnici nehote sama netila nacionalistične težnje s tem, ko so se jugoslovanske republike pričele obnašati kot gospodarske konkurentke, dokler tiste, ki so bile uspešnejše, niso hotele več »financirati« nerazvitih, nezadovoljstvo pa se je kanaliziralo v nacionalizem? Ali je črni val v resnici zlorabil demokratičnost jugoslovanskega socializma 60-ih let, da bi po tej poti zanetil nacionalistične in desničarske odklone, ki so naposled privedli do razpada države in vojne? Ali je mogoče, da se vzrok za propad Avala filma skriva ravno v tem obdobju, v »zlati dobi« jugoslovanske kinematografije? Vprašljivo je tudi, na čigavi strani je stal Vladimir Jovičič: četudi njegov tekst iz *Borbe* tako rekoč enoglasno štejejo za izraz dominantne partijske linije, tekst iz *Ekonomске politike* v resnici navaja tržne argumente, kot so rentabilnost, rast, zaslužek od izvoza in uspeha pri občinstvu, po drugi strani pa se zoperstavlja porabi državnega denarja za estetsko radikalne filme, ki ne privlačijo publike.

Sence spomina: kaj nam pomeni Avala film?

Izpostavljeni del zgodovine jugoslovanskega filma priča o številnih protislovjih jugoslovanskega socializma in kompleksnih razmerjih med umetnostjo, gospodarstvom in ideološkimi boji te dobe ter o dediščini pomembnih političnih vprašanj, ki so še danes pertinentna. Kljub temu nedavni filmski pristop k zgodovini obdobja ni bil najbolj obziren, niti ne najbolj luciden pri obravnavi izpostavljenih problemov in vprašanj. V srbskih dokumentarjih po letu 2000 je bil, denimo, pristop do zgodovine kulture SFR Jugoslavije zasnovan na zelo poenostavljenih in populističnih formulah o zlobni, tiranski

oblasti komunistov na eni strani in odporu kritičnih uporniških umetnikov na drugi, ali pa je temeljil na nostalgiji, depolitizirani zgodbi, ki se ne zmeni za družbene kompleksnosti ter ideološka vprašanja jugoslovanskega socializma, pač pa se raje ukvarja s tistim, kar je v času kapitalizma postalo zaželeno: potrošniški segment nekdanje družbe.

Tako smo dobili partikularne zgodovine o prepovedanih brez prepovedi (**Zabranjeni bez zabrane**, 2007, Tucaković in Nikodijević), o porsche-voznikih, ki spravljajo ob živce beograjske policiste (**Beogradski fantom**, 2009, Todorović), o rock and roll sceni (dvajset filmov), partizanskih filmih, megalomaniji in Titovih filmofilskih navadah (**Cinema komunisto**, 2010, Turajlić), polomih (**Jugoslavija ili: Kako je ideologija pomerila naše kolektivno telo**, 2013, Popivoda) in predvsem o tem, kaj smo v obdobju Brozove Jugoslavije pili, prilepili v album, mazali na kruh in pospravljali v omare (TV-serije **Robna kuća**, 2009, Stoimenov in **SFRJ za ponavljače**, 2012). Politiko in zgodovino Jugoslavije so v glavnem dojemali kot vir šaljivih anekdot iz obdobja diktatorske megalomanije in za današnji čas nerazumljivega zanesenjaštva.

Dejansko je primer Avala filma le del širših procesov, za katere sta politična ekonomija in zgodovina socialistične Jugoslavije še kako pomembni. »Družbene lastnine ni več, naše delo je opravljeno,« bi se glasilo sporočilo scenaristov in režiserjev dve desetletji dolge tranzicije od leta 1990 do danes. A s tem repertoarjem bi se morebitna analiza »krize kapitalizma« in »širših procesov«, ki so pripeljali do »plenilske privatizacije«, kaj kmalu izkazala za karikaturu.

Glede na to, da je država sama, jasno in glasno, za dominantno razglasila politiko prioritete privatizacije, pri čemer so vse sile novega političnega sveta poenotene v njeni obrambi, je govoriti, znova in na široko, o umiku države iz zdravstva, izobraževanja, kulture in celo sodstva, resnično karikaturno. Krik za državo v tem karikaturnem krevsanju spominja na dvojni mit srednjega razreda, o katerem sta govorila in pisala G.M. Tamás in Primož Krašovec. Provincialni obup zmedenih malomeščanov, ki načeloma nimajo posebnih težav s socialnimi razlikami, niti ne kažejo solidarnosti z delavskim razredom in novim proletariatom, si pa močno želijo, da jim država zagotovi službo v javnem sektorju, da onemogoči klientelizem pri zaposlovanju in, seveda, izkorenini korupcijo. Veliko filmarjev se je tako znašlo v popolni zmedi. Samoumevno je, da tistega, kar je v javnem interesu, ni mogoče prodajati na podlagi upanja v dobre namene lastnika (ne nazadnje poznamo primer ljubljanskega Triglava/Viba filma), toda če nas leta 2015 čustveno prizadene privatizacija ali smo presenečeni, ker se privatizira tudi v kulturi, potem smo pretekli dve desetletji verjetno preživeli v nekem avtističnem filmu, ki smo ga bodisi gledali bodisi snemali. Poleg tega: kaj če se izkaže, da ima lastnik »poštene namere«? V kolikšni meri bi tedaj pristali na politiko privatizacije? Kljub tistemu, kar je očitno – da bi namreč vsakega razumnega kapitalista v primeru Avala filma zanimalo predvsem zemljišče in možnost investicij, donosnejših od filma –, bi torej lastnik s svojim razsvetljenim odnosom do filma utegnil zamegliti oči kulturne javnosti. Neki lastnik, ki bi bil zelo pozoren do Kinoteke in bi s kopijami ravnal previdno, ki bi avtorjem prijazno izplačeval njihov delež, ki bi pri prodaji televizijskih pravic raje izbral javni servis in v tej transakciji ne bi računal na

velik dobiček, ki bi vlagal tudi v filmsko proizvodnjo in k temu privabil še druge tuje investitorje, ki bi odpiral nova delovna mesta in sodeloval z obstoječimi malimi in srednjimi podjetji za filmske storitve (četudi bi prodal del zemljišča za elitne stanovanjske bloke), da bi skratka spodbujal ekonomijo in s kulturnimi dobrinami ravnal kakor pravi čuvár javnega interesa, torej lastnik kapitala, kakršnega si je mogoče samo želeli. Bi bili tudi v tem primeru proti prodaji? Kaj razumemo kot alternativo in s kakšnim razlogom? Še pomembneje: kaj razumemo z javnim interesom – neke načelne scenarije za vse primerje ali le takrat, ko gredo v korist našemu razredu?

Na žalost takšnih načelnih razprav ni med najglasnejšimi predstavniki »kreativnega razreda«. Namesto tega smo lahko slišali, kako zahtevajo nacionalizacijo filmskega sklada, a hkrati podpirajo vrnitev zemljišča. Omenjajo vzhodnoevropske modele odnosa do državnih filmskih studiev, a pri tem pozabljajo, da so ti studii, na primer Bojana v Bolgariji, že zdavnaj prodani Hollywoodu. Razglašajo se za filmske delavce, v lasti pa imajo produkcijske hiše s solidnim kapitalom. Svojim producerskim pravicam, pridobljenim s filmi, ki so prav tako snemani z denarjem iz državnega proračuna, se ne bi radi odrekli ter jih dali državni instituciji, toda prav to zahtevajo za jugoslovanske filme. Ob tem so snemali filme o socialistični Jugoslaviji, v katerih izkrivljajo njeno zgodovino. Če je bila kariera malega umetniškega gospodarstvenika, z močno željo po državnem sponzorstvu, edina težnja filmarjev, in če so v tem prisrčanem Mestu izgubljenih filmov³ novi stanovanjski bloki sezidani iz dokumentarcev mlajše generacije režiserjev o socializmu in Jugoslaviji, potem je dejansko vprašanje, s čim točno smo si mi iz filmske branže, tako stari kot mladi, zaslužili Avala film.

Vprašanje je tudi, s čim smo si zaslužili solidarnost drugih »žrtev tranzicije«. Redki filmi, posneti v zadnjem času, so imeli kakšno zvezo z analizo vzrokov privatizacije in posledic ideologije, ki jo promovira. Redki so se resno soočili s stvarnostjo sodobnega kapitalizma, s konflikti med interesi delavcev in interesi lastnikov kapitala, poskušali analizirati življenja in dela novih gospodarjev ter pokazati delavski upor, iskanje alternative in boj za delavsko družbo.

Če je ta trenutek smiselna kakšna akcija glede privatizacije Avala filma, potem je to akcija, kjer se filmarji resnično pridružijo temu boju. In to točno tako, kot najbolje znajo: z delanjem filmov.



3 Grad izgubljenih filmova / City of Lost Films je naziv kampanje filmskih delavcev proti privatizaciji Avala filma. (Op. a.)



televizija
Ivana Novak

O Louieju kot komediji

Seriji **Louie** (2010–) je uspelo združiti – morda – vse podtone komedije, ki so na prvi pogled nezdružljivi. Na eni od ravni pogosto tematizira reči, ki vzbujajo bolečino in tesnobo: gre za spodletelo komunikacijo, neuspešna razmerja, ločitev, katastrofo, minevanje, končnost, izgubo, smrt ... V skladu s tipično eksperimentalno formo serije, z vajami v slogu, je 3. sezona nekakšen priklon absurdu, ki je na televiziji redkost. Zato smo lahko tako presenečeni, ko pokaže svojo docela nasprotno plat v lanski 4. sezoni, kjer brez posebnega prehoda postane ljubezenska, družinska, intimna ter tudi socialna drama. Tam ponudi nekaj čudovitih kader-sekvenc:

Ljubezenski prizor v restavraciji, kjer se Louie, Američan, in Amia, Madžarka, ki se jima zaradi jezikovne bariere dolgo ni usojeno sporazumeti glede najosnovnejših zadev, končno dokopljeta do intimnega pogovora, ki ga dobesedno dirigira in omogoči šele natak – ta je nato prisiljen k prisostvovanju pri večerji in za omejen čas pridrži odprto okno, da si nova ljubimca izmenjata vsa potrebna ljubezenska sporočila. Kot bi na delu videli »avtomehaniko« ljubezni, ki za stek potrebuje dobro motorno olje, neko zunanost, svojega natakara, ki omogoči ljubezensko govorico. Druga izjemna kader-sekvenca je violinski duet Louiejeve hčere Jane in iste

ženske, Amie, na hodniku Louiejevega newyorškega bloka, kjer virtuozi na ravni glasbene uigranosti poskrbita za združitev, ki v resničnem življenju te serije absolutno ni mogoča. 4. sezona se tako rekoč dviguje v romantično delo. In zato smo lahko ponovno presenečeni, če nam serija še ni zlezla pod kožo, ko to raven zlomi nič več kot telesna komedija, moderna burleska, slapstick, kot vemo, pa ta prva oblika filmske komedije uporablja najnižje možne gege. Torej imamo na eni strani poseganje k postopkom in idejam višjih žanrov (celo filmskih gibanj, recimo realizma, in številnih hommagev filmski zgodovini), na drugi pa sklanjanje k subverzivnemu, nekorektnemu, bolj smešnemu kot komičnemu. Serija se nikoli ne odloči za eno samo perspektivo, kar bi ji bilo mogoče šteti v minus. Kljub temu v raziskovanju neizčrpne lestvice višin komedije nekako uspe ohraniti fokus – celo takrat, ko se spušča na samo dno komedije, kjer telesnost in končnost izpodbijajo bistva, ima neki tipičen odnos do komedije. Dneve po zaključku 5. sezone lahko izkoristimo za to, da serijo na kratko naslovimo kot komentar svojega žanra, komedije.

Louis C.K. je svetu znan predvsem kot stand-up komik, serija *Louie* pa je v najboljšem primeru komična v manj znanem ali izkoriščenem pomenu besede, saj obstaja na ravneh, ki so v komediji sicer pogosto implicirane, niso pa pogosto glasno izrečene, izrečene so celo zelo redko. Na tej točki, kjer se ne oklepa več ugodja, je očitna tudi nenadna sprememba naše izkušnje gledanja serije – zelo dobro čutimo tesnobo ob številnih nenadnih obratih žanra in perspektive, v trenutku, ko komedija ne steče. Komedija je pravzaprav nevarna igra z najbolj realnimi občutki, s tesnobo¹.

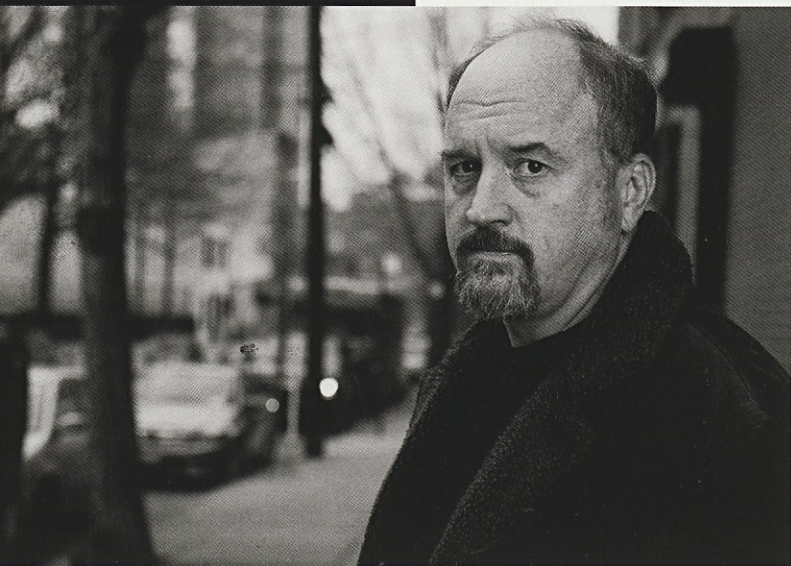
Glavna naloga resne komedije pravzaprav je, da ne obupa nad katastrofo, grozo, protislovji. V slednjem bi lahko celo videli neko neposrednost, frontalnost komedije. Bistvo žanra ni v opustitvi tesnobe oziroma njene fiktivske izpeljave v hororju, v optimizmu do sveta, ki naj bi ponujal toliko lepega za vidno fasado katastrofe. *Louie* je prav ta serija, v kateri skoraj brez izjeme prevlada pesimizem, črna napoved brezizhodnosti in nemožnosti katarze, ki sta enkrat bolj in drugič manj očitno prestreljena s komično razsežnostjo, celo z neko pesimistično vedrino. V naslednjem primeru vidimo, kako to izpodbija vsak *newagerski* optimizem. Gre za motiv zdravnika, ki ga igra najbolj hudobni in teatralni komik Ricky Gervais; glavni lik Louie je v seriji pogosto, lahko bi rekli komično mrtev in oživiljen kot žrtev gega, drugi igralci pa jo obsijejo s pravimi komičnimi značaji. Gervaisov zdravnik je ta, ki popolnoma zdravemu subjektu, pacientu in prijatelju Louieju, poda celo serijo lažnih mračnih diagnoz; te vsakič vzame nazaj tik pred pacientovim popolnim zlomom. Vsaka napoved otipljivo

skrajša Louiejevo življenje, najprej trpi zaradi aidsa, nato tumorja itd.; pacient zdravnikovim besedam seveda vsakič nasede. Geg je zanesljivo eden najbolj brutalnih, hkrati pa popolnejših primerov prekinitve z identifikacijo, zloma vrednot vseh vrednot: nič mu ni sveto, niti življenje samo. Gervais svoj nizkotni geg, ki tarčo sili v trpljenje vseh trpljenj, pelje v neskončnost, in svojo lastno zabavo čisto za vsako ceno ohranja pri življenju; je smrtno resen in brutalno hladen spričo situacij, v katerih se naravno zatekamo k tolažbi. V njegovem hudobnem samozadovoljstvu bi lahko videli zanesljivo znamenje živega komičnega duha, bistvenih pretkanosti in zvitosti, ki ju komedija ohranja spričo katastrofe.

Louis C.K. v osnovi izhaja iz realizma – to je vsaj njegov osnovni slog. V tem je skrajno občutljiv: slog in dramaturgijo prizora, sekvence ali celotne epizode prilagaja situacijam in edinstvenim osebam, na katere po »naključju« naleti pred vrati stanovanja, na mestni ulici, v restavraciji, greenwiškem lokalu Comedy Cellar in tako naprej. Muhavost vsakdanjega okolja, ki je neskončno heterogeno polje impresij in nesporazumov, v celoti pooblasti kot glavnega dramaturga serije, s čimer v ospredje filma oziroma serije pride včasih zgolj neobvladljiva slika realnosti.

Kako je to povezano s komedijo? Slabo. Najprej se zdi ta prevod džezovske improvizacije v film popolno nasprotje procesu komedije. Komedija kot (ustvarjalni, umetniški) proces se nahaja natanko v oblasti ali nadzoru, ki ju um prevzame nad različnimi ravnmi realnosti, jezikovno, fizično itn. Če na neko arbitrarno izbrano lokacijo v realnosti postavimo kamero, lahko zgolj po naključju posnamemo kaj komičnega. Lahko bi rekli, da sta C.K.-jev realizem (tudi realizem na splošno, sicer v ohlapnem, vendar filmskem pomenu besede) in žanr, komedija, postavljena v protislovje. Kakor da zanesljivo ni nobene stične točke med realizmom in komedijo. Še drugače, groza, tesnoba, tudi bolečina ali gnev, ki nas pogosto prevzamejo ob realističnem posnetku, v komediji zanesljivo ne nastopajo kot glavni »glas«. Avtor komedije ima nalogo, da primerno nadzoruje te glasove in jim daje ustrezne časovne iztočnice, tempo. C.K.-jev prispevek k tema žanroma je že preprosto neka zvestoba prepričanju, da realizem in komedijo od začetka nekaj veže skupaj, senzibilnost, nagib, »filozofija«, morda celo zelo specifična oblika sočutja. Tako ves njegov eksperiment nemara doživimo kot komedijo v nastajanju, kot priklon žanru, katerega realistični »podtoni« in »harmonije« (v glasbenem, ne religijskem pomenu besede) so sicer spregledani oziroma so, vsaj dandanes, močno podhranjeni. Velika večina prizorov, sekvenc ali celotnih epizod tematizira srce parajoče pomanjkanje naklonjenosti razumevanju, ljubezni, pripoznanju, sočutju – lahko bi rekli: tipično newyorška dispozicija. Osnovna, občutna napetost serije zna biti tukaj: na eni strani že neobvladljiva tenzija vsakdanje realnosti, njena, konec koncev, Sodoma in Gomora, na drugi strani pa formalno načelo, ki bi vse skupaj nabilo s »sporočilom«

¹ Gre za morda enega najtežjih, pa tudi najosnovnejših problemov teorije komedije, glede katerega lahko napotimo na filozofska besedila Alenke Zupančič, predvsem tja, kjer je razvijala tezo o komediji kot pravem »doziranju tesnobe«.



ali pomenom in omogočilo neke vrste interpretacijo, razrešitev. C.K. rad pokaže, da ima na tej točki neko neprecenljivo vrednost prav komedija. Spet drugač ni tako usmiljen, prepušča se vprašanjem in dvomnosti.

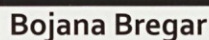
C.K. se zaveda, in to daje vedeti, da ne obstaja odprta logika komedije. Če ga želimo umestiti v komedijo, je mogoče reči, da je pred-komičen. Včasih je naravnost anti-komičen. Vici brez punchlinov, antiklimaksi, prezgodnji, napačni rezi, kot da vse to služi prekinitvi komedije ali pričakovanju pripravljenosti avtorja, da končno požene njen proces – da dobi priložnost, da rafinira smisel za humor, definira slog in dospe do neke zaključene sekvence, zgodbe. Zato za to pred- ali anti-komično serijo ni nenavadno, da je pogosto preobremenjena s suspenzom, s katerim ne razpolaga enako kot komedija. Eden od ključev do te serije, za katero je treba reči, da je po lastnem receptu neskončno izmuzljiva, je, da v njej preberemo meta-zgodbo same komedije, oklevanje na groznem, predlogičnem, žanrsko nedefiniranem, pogosto »absurdnem«, anti-komičnem pragu.

Komedija in z njo glavni igralec, lik, bosta zato dosegla svojo ustrezno lucidno raven šele takrat, ko se bo ta povzpел na oder in izvedel svoj stand-up – s čimer rehabilitira žanr in izjemoma ponavlja neki motiv. Stand-up ni več nerafinirana drama, je produkt izjemne rafiniranosti duha, ki se je bil zmožen – nemara že neznansko izmučen – povzpeti nad neposredno vsakdanjo eksistenco in ustvariti dobro, duhovito zgodbo.

Funkcija stand-up nastopov v igranih epizodah je na prvi pogled ta, da nudi zloglasni komični *relief*, torej odrešitev. Po tej definiciji komedije je žanr v neki funkciji. V resnici gre v *Louieju* za nekaj povsem drugega. Če je

danes treba rehabilitirati komedijo, tega ne bi radi počeli zato, ker je komedija odsotna kot neka funkcija, veder »odziv« na grozljive razmere, temveč nemara kot delo, ki se je pojavilo *ex nihilo* in za nazaj postalo nadvse nujno, logično.

Zgodovinsko referenco Louiejevega odnosa do komedije je nemara mogoče videti v glavnem motivu enega največjih filmov Charlesa Chaplina **Odrske luči** (*Limelight*, 1952) – cirkuški točki. Zgodba govori o ostarelem, zlomljenem cirkušantu, ki je izgubil voljo do življenja oziroma umetniškega ustvarjanja; upokojeni cirkušant pomaga pri okrevanju mlade nadarjene balerine, hkrati pa ga tudi ona spodbuja h comebacku, ki naj bi mu pomagal obnoviti staro živo razmerje z občinstvom. Film in njegov neznanski, občutni patos se torej vrtita okrog napovedane cirkuške točke, ki je za svet najmanjšega pomena, dokler se ne zgodi; pa tudi potem, ko se, za svet pravzaprav ni važno, ali se je ali ni zgodila. Bolje rečeno, morda ni poanta točke, da se njeno delo vpiše v zgodovino, da si ustvarjalec zagotovi takšno mesto. Chaplinu namreč ni treba doživeti aplavza občinstva – poudarek filma je odločno na sami točki, ustvarjalnem naporu. Glavna Chaplinova arena je na koncu filma – ne oder, temveč – zaodrje, kjer cirkušant umre, balerina pa je tista, ki na odru ustvarja zgodovino umetnosti. Okrog točke se razvije drugače otipljiva potreba, ki jo Chaplin prestreli z resnično ontološko dimenzijo: na odru mora nastopiti, da ustvari odmev svojega lastnega bistva, do katerega je skozi različne življenjske okoliščine izgubil voljo, strast, zanimanje ... Podoben čut, podoben odnos ustvarjalnega napora, ki je kot pri Chaplinu povezan z nastopom in komedijo, najdemo v *Louieju*, v tej seriji neke potrebe po komediji res ni treba iskati z lupo.



kotičkih ruske divjine, mobilne telefone. Zato je poslanstvo poštarja vedno bolj podobno poslanstvu socialne službe: srečuje se s starimi in onemoglimi ter jim pomaga pri kakšnem drobnem opraviilu; dostavlja nujne življenjske potrebščine (povečini kruh in cigarete) tistim, ki živijo predaleč od trgovine; igra nadomestnega očeta, recimo malemu Timurju (Timur Bondarenko), kadar je njegova mama, privlačna sosedka Irina (Irina Ermolova), zdoma po opravkih.



Bukolična idila vaškega vsakdana je tako prevladujoča tema te impresionistične filmske razglednice, ki jo odlikujeta prelepa (sicer digitalna) fotografija in pristnost njenih maloštevilnih, a zanimivih protagonistov.

Pripovedna sproščenost se mestoma stopnjuje že v skorajšnjo strukturno raztresenost, ko se prizori ponekod brez pravega razloga končajo in nadaljujejo povsem drugje in v drugem času. A to ni posebno moteče, saj smo nagajeni z bogato atmosfero in napol magično napetostjo, ki jo ustvarja intuicija, da v vasi duhovi preteklosti ves čas ostajajo z živimi. V enem od vrhuncev filma se vaščani zberejo ob pogrebu starke (tudi v resnici vaščanke, ki je med snemanjem umrla) in v ozadju slišimo poštarjev monolog, v katerem pojasnjuje, da je skupaj s to starko umrl še zadnji delček duha preteklega časa, ki ga le čisto malce ironično poimenuje socialistična romantika. Še eden od bolj hudomušnih momentov v filmu nam postreže z vzletom vesoljske rakete iz baze v bližini vasi, česar pa vaščani v svoji melanholični zasanjanosti sploh ne opazijo.

V takšnih trenutkih se film odlepi od pregovornih tal, od mundanega dokumentiranja vaške folklorne, in skozi vizualne metafore subtilno premakne k tragediji, ki zaznamuje človeški obstoj v svojem bistvu. Na površje zvabi rdečo nit, ki se skriva za idiličnimi, fotogeničnimi filmskimi pejzaži – prekletstvo, ki je dvojnost človeške narave: zatekanje v dualizme, v skrajnosti, ki jih tako zgovorno pooseblja prav ruska zgodovina, vpisana v telesa in obraze ljudi. Preživeli so spodleteli sovjetski eksperiment prisilne enakosti in takoj zatem padli v kontrast: obsцени, gargantovski kapitalizem je v nekaj desetletjih še poglobil prepad med bogatimi in revnimi v skrajno nepremostljivo brezno, širno kot Rusija sama. Alkoholizem, revščina, korupcija birokratov, nasilje in kriminal, ne nazadnje pa skrajna neumnost resničnostnih oddaj, ki vsak večer pospremiijo v sanje množice, ki razen teh sanj nimajo ničesar.

Vzdušje filma se prelomi, ko poštarju ukradejo motor. Ta nepredvideni strošek zamaja njegovo dnevno rutino, s tem pa tudi rutino vseh, ki se zanašajo nanj. Ljohka se tako odpravi v mesto k sestri, ki bi mu lahko posodila denar. Naslednja slaba novica ga doleti še isti dan – Irina, njegova nesojena ljubica, se seli v mesto, kjer jo čaka nova služba. Ljohka se odpravi za njo, a odneha in se vrne domov. Tam ga čakajo vaščani in steklenica vodke, ki bo ostala njegov stalni antagonist.

Podeželje v *Poštarjevih belih nočeh* služi pozabi zgodovinskosti – narava v filmu ne nosi posledic pretekle politike, niti do nje v celoti ne prodre sedanost. V suspendiranem času, ob spokojni veličini in dostojanstveni lepoti narave se zdijo človeška družba in njene zablode povsem neznatne in banalne. Seveda je to svojevrstni eskapizem, toda Končalovski v filmu – svojem ljubezenskem pismu domačemu kraju – spretno manevrira med spomini in refleksijo onkraj naivnosti, pri čemer ne pozabi ohraniti smisla za humor. Kar je od človeka, ki je delal tako z Andrejem Tarkovskim kot s Sylvestrom Stallonejem, razumljivo pričakovati.



kritika

Rok Govednik

Železna roka dela

Ministrstvo za železnice / *The Iron Ministry*, J.P Sniadecki

Nova generacija etnografskih dokumentarcev s preiščeno observativno kamero ponuja skoraj nemi pogled v tkivo, ki ga raziskuje. Sensority Ethnography Lab (SEL) je filmsko-raziskovalni oddelek Harvardske univerze, ki študente spodbuja, da preko spoznavnih pristopov vizualne antropologije združujejo etnografijo z vizualno estetiko, a hkrati ostajajo študijsko osredotočeni na družbene teme, ki jim sledijo. Tako so znotraj SEL-a nastali filmi, ki se umeščajo v selekcije mnogih filmskih festivalov, tudi najpomembnejših, tj. svetovnih A-kategorikov. Med vsemi je gotovo najbolj prepoznaven *Leviathan* (2012), ki sta ga posnela Véréna Paravel in direktor SEL-a Lucien Castaing-Taylor, nikakor pa ne gre spregledati filma **Ministrstvo za železnice** (*The Iron Ministry*, 2014) J.P.-ja Sniadeckega.

Avtor je tri leta potoval s kitajskimi vlaki in snemal življenja, ki se tam spleta in oblikujejo vzorec sodobne kitajske družbe. Tako kljub temu, da vlaki drvi iz enega mesta v drugo, iz ene pokrajine v drugo, ves čas poleg natrpanih vagonov

ljudi vozijo s seboj tudi njihove poklice, navade, prepričanja, utrujene in razgrete misli, sanje, tegobe ter izmučenost, ki se vtirajo v razpoke železovih zlitin potniških vagonov.

Film se prične prav tam nekje v špranji, kot bi iskal najbolj skrite zgodbe, ki jih to železo nosi s seboj. Preko teh detajlov vstopajo v železne kadre ljudje, partikularni in konkretni akterji, ki začenjajo tkati filmsko pripoved Sniadeckega. S seboj tovorijo vse svoje življenje, ki ga odražajo njihove obleke, prtljaga, obnašanje in pogledi. Celotna pripoved je zgrajena tako, kot da se vse, kar je videno in filmsko doživeto, zgodi v eni sami vožnji.

Prvi protagonist, ki ga srečamo, je mesar, ki na hodniku med vagoni prodaja na kavljih razobešeno meso. Kri curlja po tleh, muhe meso obletavajo, mesar prižge cigaro. Na naslednji postaji vstopijo prodajalci zelenjave z ogromnimi cekarji in vrečami, privezanimi na dolgih gibkih palicah. Veliko jih je. Vlak je že poln, a ljudje še vedno vstopajo in z njimi tudi ves

njihov tovor. Če sprva kot stisnjeni potnik opazujemo z mesta zdaj levo zdaj desno, se sčasoma opogumimo in začnemo prestopati vagone ter tako od bližje spoznamo »Kitajsko«. Vznemirljivo se prav z molčeče pozicije, celo nemega opazovalca (a ne apatičnega!) vendarle kdaj vključimo v pogovore med stisnjenimi sopotniki, k sodelovanju v debati smo kdaj celo pozvani. Preko teh kratkih pogovorov, ki se odvijajo med študenti, tovarniškimi delavkami, mladostniki, poslovneži in sprevodniki ter »slepimi potniki«, spoznamo drobne resnice o družbi in življenju v sistemu, ki je izgradil najbolj razvejano železniško mrežo na svetu.

Med dolgimi opazovanji družbe tako sodelujemo v pogovoru študentov o enostrankarski politiki in njenem brezkompromisnem diktatu, ki med drugim ne omogoča ekonomske neodvisnosti mladih, ne omogoča niti tega, da bi se odselili od staršev. Drugi mladi se pogovarjajo o nastajanju novih religijskih praks v državi (in jih spodbujajo). Ena izmed potnic, zazrta skozi okno, pripoveduje o svojem sanjskem življenju, ki ne predvideva dela, le poležavanje in srebanje sokov. Medtem ko si delavki, sicer neznanki, v pogovoru izmenjata informacije o pogojih dela v tovarnah, kjer sta zaposleni, ter se bodrita, da kljub šestnajsturnem delovniku dobro izgledata, se v drugem vagonu družba iz poslovnih krogov rahlo opija po napornem delovnem dnevu.

Skoraj neverjetna sta tudi izpoved sprevodnika, ki skrušeno pove, kako rigorozno mora ravnati s potniki, če nimajo vstopnic, in navihano vzklikanje otroka, ki oponaša napovedovalca prihodov in odhodov vlakov na železniških postajah, pri čemer potnike vabi na vlak tudi z njihovimi bombami, ki jih smejo sprožiti kar na vlaku.

Dokumentarni film *Ministrstvo za železnice* ponuja redek vpogled v doživljanje družbe znotraj železnega sistema komunistične stranke, vladajočega na način t. i. »železne riževe sklede« kolektivizma, ki dozdevno omogoča hrano za vse. Pričevalci oziroma potniki na vlaku nemo, celo izmučeno ali le speče, sporočajo, da se za to totalitaristično utopijo kljub delovni marljivosti (oziroma ravno zato) lomijo ter izgublajo dostojanstvo. J.P. Sniadecki dodaja, da »železna roka' družbenega nadzora kljubuje vsem prizadevanjem za mehkejšo pristope«. Njegov film je aktualizacija te teze in ga je mogoče brati kot protest zoper takšno vladanje.

Vsekakor je treba poleg politične angažiranosti filmu pripisati izredno scenaristično strukturo in pretanjeno montažo. Bogatijo ga vmesni estetsko kadrirani posnetki raznih detajlov železniškega sveta, od žic, umazanih vogalov vagonov, spojk in tirov do pogledov skozi okno, kjer lahko opazujemo delavska mesta, sestavljena iz socialističnih stanovanjskih stolpnic, ki zakrivajo onesnaženo nebo.

Film navdušuje z močjo pogleda, ki presega okvirje ustaljenih estetskih paradigem kadriranja, in razveseljuje, da se avtor ne »zaljubi v svoje podobe«, kar se vse prepogosto zgodi ustvarjalcem brez kritične distance, na primer. Malicku v *Drevesu življenja* (The Tree of Life, 2011). Kljub estetskemu dovtipu posnetkov (četudi gre pogosto za merljivost znotraj

grdega) Sniadecki ne dovoljuje padca v »naslado nad lepim« kadriranjem, ampak jo ostro prekinja z nadaljevanjem natančno razdelane montažne pripovedi. Tako se pogled tik pred koncem popotovanja po vlaku povesi, ustavi se nekje nad tlemi in se zazre za smetarjem, zbirajočim na kup vso navlako, ki jo potniki sproti odmetavajo. Na koncu pa že precej izmučen obtiči za prodajalcem priboljškov, ki mu je že nekaj vagonov nazaj zmanjkalo popularnih instant rezancev.

Dokumentarec *Ministrstvo za železnice* gledalca stalno navdaja z občutkom tesnobe, ki jo ustvarjajo nenehno prenatrpani vlak, nehumani pogoji potovanja in tudi vdanost ljudi v način hitrega življenja. Tudi zato ga je mogoče primerjati z akcijskim pretencioznejšem – s filmom *Snowpiercer* (2013) južnokorejskega režiserja Joon-ho Bong (tudi režiserja izvrstnega trilerja *Madeo*, 2009). Film, s katerim se je Bong vrgel v hollywoodsko mašinerijo (in se za kratek čas spečal z igralci Chrisom Evansom, Jamiejem Bellom, Tildo Swinton, Edom Harrisom in Johnom Hurtom), tematizira postapokaliptično Zemljo, na kateri je preživela zgolj peščica ljudi, ki z neustavljivim vlakom drvi po zaledeneli površini. Družba se kmalu razporedi po vagonih, kjer so na repu skoraj ničvredni potniki, buržoazija pa se zabava pri lokomotivi, ki neutrudno poganja ta sistem železja. Brezstatusni potniki vlaka se uprejo vse hujšim poniževanjem in represiji vodečih in kmalu se upor razširi silijo do »srca« vlaka.

Snowpiercer je bolj ali manj zabavna Bongova filmska imaginacija o novotipskem revolucionarnem gibanju (bolje rečeno pomikanju) »od zadaj naprej«. Film se tako navdušuje nad predimenzioniranimi in svežimi filmskimi podobami, ki kljub vsem naporom (blesteče in kakovostne igralske ekipe) ostajajo zgolj površinske.

Kljub njuni neprimerljivosti bi lahko film Sniadeckega skupaj z mainstreamovskim *Snowpiercerjem* umestili v novo podžanrsko kategorijo, ki bi jo bilo mogoče označiti kot »film tirov«. Vanjo bi lahko uvrstili še naslove *Tujec na vlaku* (Stranger on a Train, Alfred Hitchcock, 1951), *Evropa* (Europa, Lars Von Trier, 1991), *Pred zoro* (Before Sunrise, Richard Linklater, 1995), *Transsiberian* (Brad Anderson, 2008) ... »Filme tirov« poleg umestitve vsakdanjih situacij v nevsakdanji prostor vlaka določa ravno motivirano gibanje, ki domnevno ne ubira druge poti onkraj železniških tirnic in protagonistov, ki v varnem zavetju ogromne železne gmote bežijo pred svojo preteklostjo. Kakor pri »filmih ceste« se tudi pri »filmih tirov« ključni premiki zgodijo potnikom in ne prevoznim sredstvom.



kritika

Ivana Novak

Duhovitost vampirjev in duh aristokracije

Kaj počnemo v mraku / What We Do in the Shadows, Jemaine Clement, Taika Waititi

Kaj počnemo v mraku (2014) je nedvomno najboljša vampirska komedija, obenem pa tudi eno najbolj duhovitih del, kar jih je film ponudil v zadnjih letih. Poglejmo le, s kakšno tradicijo se meri – več stoletij vampirske fikcije, in vrsto skušnjav, ki se jim mora kot »satira« žene ničkolikokrat reproduciranega žanrskega materiala (oziroma kot mokumentarec) upreti ter jih, če hoče v svojem žanru kaj doseči, preseči. Nad njo smo lahko navdušeni tudi zato, ker največ sodobnih satiričnih parazitov kuje dobiček s smešenjem formul drugega filmskega žanra, svojo slavo črpajo iz slave starega dela, ne tvegajo nič izvirnega ali svojega in se radi zatekajo k lahkim rešitvam. Ena takšnih, ki nas pogosto uspava, je tehnika, ki jo je na primeru besedne komike kritiziral že Henri Bergson: kontrast, obrat v nasprotje. Primer je, da žaloigro

enostavno prevedemo v nizek, pogovorni jezik. To nas za kratek čas zabava, na dolge proge pa daje vedno iste rezultate. Predvsem pa lahko to stori vsak, če le najde čas za prevajanje. Zato Bergson sklene, z namenom strožjega razločevanja smešnega in komičnega, da ni ponižanje tisto, ki definira komično, ampak komično deluje kakršnakoli transpozicija. S tem se odpre nova razsežnost (v definiciji) komičnega, postopek, ki je še bolj smešen od prestavljanja visokega v nizko. Najbolj pretanjena oblika smešnega je za Bergsona prestavljanje iz nizkega v visoko, ki je hkrati najbolj »angleška stvar«: nepošteno misel izrazimo v moralnem tonu in hipoma dobimo neko komično nasprotje. *Kaj počnemo v mraku* uspeva s spretno uporabo in tempiranjem takšnih, bolj kompleksnih

prenosov. Nemara je veliko bolj »angleški« kot pa »ameriški«, s predpostavko, da je za ameriško komiko danes bolj značilno ponižanje.

Film torej preigrava znane žanrske in komične formule, vendar je, če to danes še kaj pomeni, izjemno več v osnovi komedije, ki še ni čisto komedija, v duhovitosti. Veliko, morda večina komedij danes ne obvlada niti te večšine. Številne se začnejo s posrečeno šalo, a jim je ne uspe razviti; takšna pomanjkljiva dela se pogosto zaključijo v docela drugem žanru. Drugače rečeno, duhovitost in humor sta bila včasih stvar bontona, omike, da vselej govorimo in pišemo z mislijo na neki šaljivi preobrat. Tako je mogoče gledati na razvoj žanra v zgodnjih letih filma: cilj ameriške burleske, ki je šele razvijala obrt in formo filmske komedije, ni bil ustvariti vrhunski scenarij, podati neko zgodbo, temveč na licu mesta, med samim snemanjem, neki domisljici, gegu podeliti trajni značaj. **One A.M.** (1916) Charlesa Chaplina, monotematska monokomedija, ki je skoraj v celoti posneta v enem samem kadru, je zgled takšnega piljenja ene same šale, gega, ki bi danes trajal minuto, mojster pa je iz njega napravil 24-minutno komedijo. Morda so k temu prispevale že materialne okoliščine, zakaj ne? – posneti komedijo, ki ustreza enemu, dvema ali petim kolutom. Skratka, od vsakega komika, ki želi snemati film, bi morali terjati, naj svojo šalo najprej pošlje v obliki enokolutnika za humor specializiranemu producentu, ki bi na njeni podlagi ocenil, ali komik zmore šalo vpisati v trajanje. No, čeprav je ta vampirska komedija sestavljena iz samih gegov – je odločno komedija iskrivih domisljic, komičnih situacij, priložnosti za geg – je treba občudovati njeno vestnost in sposobnost, da v svoje šale investira več časa kot običajno, jih razvija v različne smeri in jih razvaja s kontinuiteto.

Eden od likov, vampir, ki je nastal na meščanskem Dunaju v času romantike, do morilskega rituala nastopa s pristno ljubeznijo: pred njim obsedeno poskuša predvideti vse materialne okoliščine in posledice srečanja z žrtvijo, zato v imenu čistoče in higiene pohoščvo v svojih prostorih vedno skrbno zavaruje s plahtami. Morilski ritual obravnava kot romantični zmenek, zato ustvari vrhunsko atmosfero in se skuša do kritičnega trenutka vesti kot gentleman. Ženska, ki jo je povabil k sebi, se takšnemu zapeljevanju ne more upreti. Široko odpre srce in se moškemu, za katerega čuti, da ji je vse bližje, do konca izpove: o družinski preteklosti, o težavah s prijateljicami, o sanjah ... in ko pride tisti trenutek, ko se intuitivno nagne po svoj poljub, se situaciji, v katerih se nahajata ljubimca, seveda neskončno oddaljita druga od druge; namesto da bi dobila poljub na usta, se ji ljubimec priseta na vrat in jo razmesari. Treba je poudariti, da ne gre za tipičen kontrast romantične situacije, ki jo nenadoma poruši nekaj tako zelo neromantičnega, kot je umor, pač pa je prizor podkrepljen s komentarjem vampirja, ki v popolni avstrijski angleščini kritizira »površne, neomikane tipe vampirjev«, ki »moriyo brezglavo«. Sicer obstaja »toliko različnih vampirjev kot ljudi«. »Vedeti je treba: ni enega pravega načina ugriza.« Po drugi strani se njemu osebno »zdi njegov najbolj človeški«. Od vampirja, ki gradi na svoji osebnosti in podobi, vendar ne zanemarija niti zunanega učinka in forme, s katero si prizadeva za izboljšanje ugleda vampirjev v sodobnem času, slišimo še, kako želi, »da se žrtev v svoji zadnji uri počuti posebno ... kot se želi počutiti vsak v takšni situaciji«. Nadaljuje približno v stilu, da

pri umoru vedno poskuša ohraniti svojo človeško radovednost, velikodušnost, nekaj takšnega kot veselje, in, zakaj ne, nekaj osnovne morale. Smrtnicam lahko olepša vsaj njihove zadnje trenutke, žrtvam končnosti pa vedno zagotovi ugodje tudi z intimnim pogovorom, med katerim ohranja formalno, obenem pa gostoljubno distanco. Aristokratski ostaja vse do ugriza, ki ga briljantno opiše kot »... najbolj neroden del večera«. Tukaj morda dovolj jasno vidimo, kako je razvoj neke domisljice, naj bo stara ali nova, v komediji bistvenega pomena. Prizor seveda smešno črpa iz kontrasta med romantičnim zmenkom in njegovim nepredvidljivim koncem (pri čemer na koncu »tisto« izjemoma ni seks, temveč umor), nato pa pravzaprav dobi svoje pravo življenje v »znanstveni« analizi postopka, rituala, tehnike, forme. Takšen, nemara res malce bolj »angleški«, analitični pristop k vampirskemu ugrizu ali, širše, k umoru, je značilen za film *Kaj počnemo v mraku*, tudi ko govorijo drugi vampirji, ki so manjši formalisti od omenjenega Dunajčana.

Mokumentarec reproducira formo resničnosti televizije, vendar temu neprestano daje nepričakovane vsebinske preobrate. S svojo osnovno premiso »krvoseji so kot ljudje« pravzaprav poudari, da so navadni ljudje kot krvoseji. Ko vampirski liki, sostanovanci, sestankujejo, med njimi veliko vznemirjenja povzročijo različni pogledi na higieno, nato pa kamera pokaže kuhinjo, ki je polna ostankov človeškega mesa in krvi. Skozi resničnostno televizijo pogosto dobimo vpogled v »vampirsko« zasebnost ljudi: navadni posamezniki se v navadnih okoliščinah nenehno »grizejo«, drug drugemu so kot vampirji. Z malo domišljije lahko vstop partikularnih eksistencialnih stisk iz zasebnosti posameznikov v osrčje javnega interesa razumemo kot smrtonosni ugriz v družbeno meso. Vampirji so, kot nastopajoči v resničnostnih šovih, iz katerih se norčujejo, kompleksne osebnosti s protislovnimi vzgibi, ki jim nenehno pripisujejo izjemno globino, vrednost in pomembnost, izmučeni od bolj ali manj dolge pošastne osebne zgodovine. Avtorji filma, komiki, ki so prej ustvarjali serijo **Flight of the Concorde** (Clement in Taika Waititi, 2007–2009), v nobenem trenutku ne dajejo vtisa, da ne bi zares vedeli, kako je biti vampir.

Umor kot »nerodni del večera« je ena od nepozabnih domisljic, ki kot *punchline* sklepa prizor neusklajenih strasti ljubimcev, romantične in morilske, in tvori skoraj lubitschevski preobrat – če bi seveda Lubitsch govoril o umoru, ne o seksu. Gre le za enega od prizorov, kjer vrsta prenosov deluje povsem avtentično, logično, dokumentarno, ubrano. Zdi se, da je film zasledil, celo izumil kombinacijo ravno pravšnjih kontrastov, in precej osupljivo je, kako jih uspe angažirati v komične namene celo uro in pol, ne da bi postal dolgočasen ali po drugi strani naporen. Potrepljivost in skrbnost, ki jo je premogel lubitschevski vampir pri načrtovanju naslednjega umora, je namreč mogoče začutiti na ravni režije, dramaturgije, dialogov in igre. Pozornost, s katero pristopa do svoje povsem izmišljene in povsem fantastične snovi, je obenem pozornost, ki jo ta zvrst absolutno terja. Usoda še tako izvrstne šale je, lahko bi opozorili, ravno nasprotna od usode vampirja: prehiter konec. Šala je obdarjena s kratko življenjsko dobo, z vseh strani jo omejujejo človeški elementi: pravi učinek doseže le v pravih relacijah prostora, časa, govorca, sloga, družbe, konteksta. Neznansko hitro zastara, neznanko hitro postane predvidljiva in preneha biti šala. *Kaj počnemo*

v mraku je mogoče videti kot proizvod živahnega duha, ki je krhki materiji neke posrečene šale uspel podeliti trajni značaj. Komedijska tukaj končno ni zgrajena zgolj do polovice, ni »genre interruptus«, napol dokončan proces, uničen večer, kot je sicer zelo pogosta filmska praksa. Film – kljub temu da ga sestavljajo gegi – preprosto deluje, od začetka do konca in nenehno dosega potrebne ravni duhovitosti.

Komiki vampirju odrekajo njegov bistveni aristokratski status. Vampirja bi lahko razumeli enostavno kot dolgo, fantastično metaforo aristokracije, predvsem pa njenega glavnega principa, luksuza. Aristokratsko je področje številnih presežkov: izobraževanja, branja, ustvarjanja, hobijev, elegance, lepega videza, forme, petja, vseh umetnosti, predvsem pa neskončne zaloge časa. V komediji vampir postane socialni in seksualni ekskrement, ki je emigriral s stare celine na Novo Zelandijo, kjer ne bi mogel biti bolj nasproten od sublimne figure, ki so jo ovekovečili romani in filmi od nemškega ekspresionizma do današnjega blockbusterja. Navadno človeško življenje je podvrženo nemilosti končnosti: preživetju, odločitvam, čakanjem na naključja, zbiranju poguma, premagovanju apatije, smotnosti, praktičnosti, koristnosti, organiziranju, vnaprejšnjemu planiranju, točnosti, zamujanju – izrazito moderno je biti nenehno v zamudi. Ta film vampirju odreka privilegij, ki ga je užival v starem svetu, s tem prenosom pa implicira počasno bledenje in izginevanje dobe, v kateri je bil pri življenju tudi strnjeno ohranjen cel spekter luksuza. Vampirjem popuščajo celo najbolj definitivni čari, človeških bitij ne uspejo prepričati niti o prednostih večnega obstoja.

Najlepši lik je prav takšen lik, ki evocira izgubljeno dobo, lik staroste, ki že tisočletje počiva. Aristokrat, ki preprosto je in je zato upravičeno razkačen, ko sostanovalci, ki se prilagajajo novim časom in marljivo organizirajo sestanke, zmotijo njegovo globoko spanje. Če bi na vsak način želeli v mokumentarcu prebrati kaj več od nadvse duhovitega filma, potem je banalni konec te vampirske mumije dobra metafora zatona aristokratskega principa, ki ga zamenja proaktivno vampirstvo. Če bo uspešnica dobila nadaljevanje, kateremu je njena notranja struktura tudi naravno naklonjena, in če bi se avtorji odločili za okrepitve kritičnosti, si ni težko predstavljati, na katerih teritorijih vsakdanjih bojev bi se lahko v neskončnost odvijala (na primer na trgu dela).





kritika

Anja Banko

Izparela modrina zasanjanega dima sanjačev

Inherent Vice, Paul Thomas Anderson

Morsko nabrežje. Idilične razglednice z rumenimi lesenimi hiškami in soncem, ki pronica med njimi. V *offu* nežen ženski glas, ki v počasnem ritmu odpira kader v zgodbo, ujeta na kalifornijskem soncu zgodnjih sedemdesetih. Veter v laseh, nato skrivnostno zatemnjena soba in tanka ženska postava, ki zdrsne med sencami. Na kavču moški srednje dolgih, mastnih las, otožnega, polzaprtega pogleda. V modrem. Kot da bi debela dimna zavesa zadnjega džojnta še vedno prekrivala platno. Tako se v tipično-netipičnem okviru filma *noir* odpira zadnji film Paula Thomasa Andersona, **Inherent Vice** (2014).

Inherent Vice, eden bolj nestrpno pričakovanih filmov lanskega leta, adaptacija istoimenskega romana skrivnostno-emblematičnega pisca ameriškega postmodernizma Thomasa Pynchona, je nastal v režiji enega izrazitejših predstavnikov

ameriškega neodvisnega filma. Ta vključuje avtorska imena kot npr. Sofia Coppola, Wes Anderson, Spike Jonze ali David O'Russell, rojenih okoli leta 1970 v naročje Amerike na prehodu iz idealistično zasanjanega *flower power* objema v zategnjen primež sivih kapitalističnih kravat obdobja Nixon-Reagan. Družba v stanju paranoje – potisnjena v svet brez pravih oprijemališč in zavita v halucinogeni dimni oblak parajočih se paradigem starega sveta – vse to v *Inherent Viceu* v kader ujame Andersonova kamera.

Na slovenskih platnih žal ne videna nostalgичna neo-noir psihedelična odisejada detektiva Doca Sportella (v odlični in za več nagrad nominirani interpretaciji Joaquima Phoenixa) je dosegala mešane odzive, tako med kritiki kot med publiko. Morda zato ker hodi na tanki črti med žanri detektivke, filma



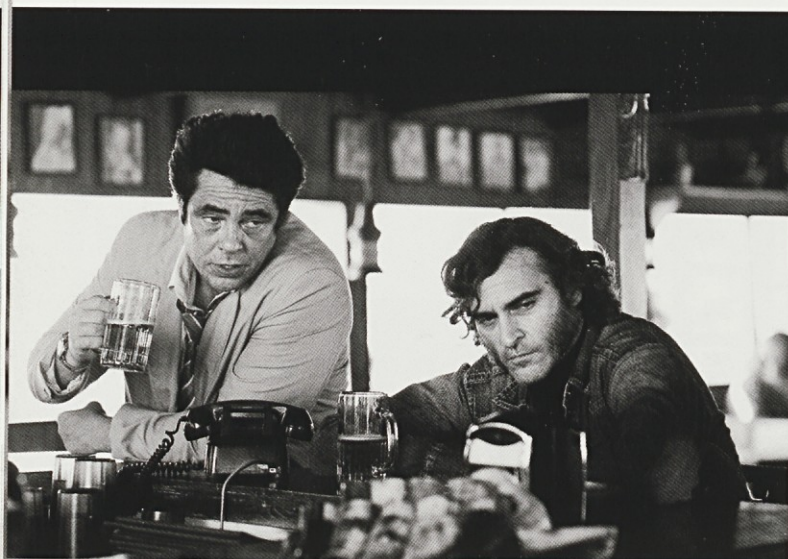
noir, komedije in »zeitgeist« filma – slednji so namreč z naslovi, kot sta **Ameriške prevare** (American Hustle, 2013) ali **Selma** (2014), s samo scensko kostumografijo kot tudi trdnejšo pripovedno linijo izraziteje zaznamovali filmsko sceno zadnjih let.

Kaj narediti z *Inherent Vice*om? Izvirni greh samega filma najdemo že v naslovu, ki večplastno uokvirja hipnotično pripoved izgubljenega časa. Tipično postmodernistična prevajalska zagata, v vozlu katere lahko »gledamo« *Inherent Vice* na več ravneh – v najširšem pomenu izvirnega greha dobe sanjačev, ki se v dobesednem pomenu pravniskega termina *inherent vice* kot gnilo seme izrodi v liberalizem Nixon-Reaganove dobe, ali na povsem intimni ravni kot osnovni vzgib vseh Docovih iskanj. Tako že sam naslov nakazuje zahtevnost odločitve adaptacije česa takega, kot je delo Thomasa Pynchona. Anderson se zaveda mavrične težnosti samega dela ter v filmski adaptaciji ostaja zelo dobeseden, veliko bolj kot npr. s filmom **Tekla bo kri** (There Will Be Blood, 2007), kjer roman Uptona Sinclairja *Oil!* služi bolj kot okvir za samo filmsko zgodbo. Sploh pa se redko kdo upa spopasti z vsemi referencami, ki jih v enem samem dihu izjavlja postmodernistično pisanje. Tako se je filmske adaptacije ameriških postmodernistov do zdaj lotil le David Cronenberg z DeLillovim **Cosmopolisom** (Cosmopolis, 2012, David Cronenberg). Zanimivo, da je sam narativni pristop podoben kot Andersonov, saj se pripoved izgrajuje skozi eno osebo, ob kateri se razvrsti precej stereotipizirana galerija likov, ki zgodbi ustvarja zaplete in okvirje.

Andersonova izbira prav tega Pynchonovega romana je razumljiva, ne samo zaradi lažje strukture dela, temveč se skozi njeno razkriva tudi nagnjenost do antijunakov, disfunkcionalnih družinskih odnosov, osamljenosti in nostalgичno-morečih duhov iz preteklosti. Ti v različnih kontekstih razkrivajo značajske plasti ameriške družbe: razmerje med umetnostjo in denarjem v **Boogie Nights** (1997), pohlepno brezbržno ambicioznost v **Tekla bo kri**,

iskanje ameriške/lastne identitete v »novem« povojnem času v **Gospodarju** (The Master, 2012, Paul Thomas Anderson) ipd. Pynchon pa je pisan na Andersonov filmski trak ne samo vsebinsko, temveč tudi formalno, predvsem z uporabo glasbe; v romanih izoblikuje zvočnost z nadrealistično poezijo, songi in glasbenimi citati. Tako je tudi v *Inherent Vice*u večja narativna vloga podeljena glasbi (avtorska glasba je delo kitarista Radioheadov, Jonnyja Greenwooda), ki v tipično andersonovskih dolgih statičnih kadrih in kontrapunktu s *close-up* v psihedeličnih barvah ustvarja atmosfersko kuliso ter namesto besed, dialogov deluje kot komentar samega dogajanja.

Naslov *Inherent Vice* lahko torej razumemo večkratno: v kontekstu same ideje, zgodovinskih razmer ali zgodbe same. Morda celo njene podobe, ki ne izgrajuje čiste in jasne slike, temveč se v zrnato-zamegljenem prepletu modro-rdeče gradi v melanholično-nostalgичnem pogledu, kot z razglednice leta 1970. Če v film poskušamo vstopiti na ravni zgodbe, *inherent vice* kot pravniski termin opisuje stvar, predvsem v kontekstu nepremičninskega trga, ki je poškodovana že v osnovi in ne zaradi nekega zunanjega dejavnika. V zgodbo vstopamo po tipično *film noir* pripovedni liniji: *femme fatale*, ki v oblakih dima vstopi v malo zakotno pisarno po pomoč k moškemu – zasebnemu detektivu, tokrat ne od viskijev, temveč od verižnega konzumiranja džojntov utrujenemu »Docu« Larryju Sportellu. Ta se uvršča v linijo antijunakov bolj tipa Johna Garfielda, ki ustoliči *film noir* v kritičnem odnosu do ameriške družbe v »cvetočih povojnih letih« kot pa elegantno spoliranega Humphreyja Bogarta iz iluzionistično zasanzanih ameriških sanj 50-ih. Anderson se v postmodernističnem slogu igra s samimi konvencijami žanra *filma noir*, saj je pripovedovalski glas, ki komentira zgodbo, ženski in ne tipično-žanrsko prvoosebni oziroma tretjeosebni moški. V tej potezi se film razlikuje tudi od romana, saj je pripovedovalski glas podeljen Docovi pomočnici Sortilège (Joanna Newsom), ki ima v romanu sicer le obrobno vlogo, v filmu pa gledalca z razširjenimi komentarji vodi skozi Docov halucinogeni labirint.



Doc se na prošnjo bivše ljubimke (*femme fatale* kot element *inherent vice* – Docove »pregrehe«) Shaste (Katherine Waterston) poda v reševanje njenega »izginulega« ljubimca, nepremičninskega mogotca Mickeyja Wolfmanna (Eric Roberts). Ta se je v kontekstu hipijevskih sanj nameraval odreči bogastvu, kar mu prepreči plastično-večno-mlada žena (Serena Scott Thomas), ki Mickeyja pošlje v norišnico. Skozi to linijo zgodbe se izrisuje drugi pomen *inherent vice* kot patološki kužni gen vzpenjajočega se milnega mehurčka tako osebnih kot poslovnih »ljubezenskih« odnosov liberalizma Nixon-Reaganove dobe.

Inherent Vice tako v ritmu Woodstocka zgoščuje vzdušje prelomne dobe sanj s civilnimi gibanji, seksualno revolucijo zarisanega optimizma, človeške »vsemogočnosti«, s katero je osvojil Luno v dobi, ki te puhaste sanjske cvetove raztrga na okruških vietnamske vojne, izpranih hipijevskih podob Mansonovega klana (ta se v filmu pojavlja kot stalna referenca in tako izrisuje tudi konkretni zgodovinski čas-prostor) ter krepitve policijsko-bančniške države. Skozi to idejno-zgodovinsko perspektivo bi lahko s svetopisemsko referenco *inherent vice* prevedli tudi kot izvirni greh dobe sanjačev barvno razposajenih šestdesetih. Tej interpretaciji pritiče tudi filmska zgodba v svojih podobah: Anderson po Pynchonu gradi like po načelu dihotomije; najbolj izrazito prav skozi oba protagonista: na eni strani imamo dolgolasega, razkuštranega à la Neil Young osamelega jezdeca ljubezni-pravice-resnice, detektiva Doca, ki mu stoji nasproti vojaško pristržen skrupirani načelnik losangeleške policije »Bigfoot« Bjorsen (Josh Brolin).

Osnovna zgodba se kmalu razcepi v stranske primere, ki se jim Anderson posveča z enako pozornostjo kot osrednji liniji. Ta izrisuje dve strani prepada z rahlo moralistično zasranostjo, saj vsakemu protagonistu oziroma načinu življenja enega sveta (aluzija na predstavnika Črnih panterjev, azijski lezbijki, s televizijskimi serijami obsedeni odvetnik, rasno mešani par, brezmejno kajenje trave) protipostavlja njihovo lastno

»napako – *inherent vice*«: mafijski karteli, neonacisti, okultisti in nasilnost uradne veje oblasti – policije.

Kljub nostalgiji melanholiji pa zgodovinska realnost sili v pesimistično perspektivo (za razliko od klasičnega *filma noir* – pri tem ciljamo predvsem na stalno Andersenovo referenco, Roberta Altmana in v tem primeru njegov *The Long Goodbye* iz 1973, ki se ne loteva zločina na tako široki ravni), ki se skozi zaplete pogloblja – razrešitev enega zločina namreč vedno pripelje do drugega, bolj kompleksnega in temačnega, ter razkriva koruptivnost sistema kot takega, v prvi vrsti predvsem policije. Protiutež tej pesimistični perspektivi pa film postavlja dvojno, in sicer s komičnimi vložki, ki policijo (navdahnjeno s popularnimi akcijskimi policijskimi filmi tistega časa) karikirajo v stilu skečev *Gole pištole* (*The Naked Gun: From the Files of Police Squad!*, 1988, David Zucker) ali pa z linijo zgodbe o rehabilitiranem bivšem heroinskem odvisniku, glasbeniku in dvojnemu agentu Coyu (Owen Wilson), ki se vrne nazaj v objem družine, izrisuje nekakšno pot odrešitve.

Inherent vice se kot okuženo seme duha časa kaže v vsebinsko-formalni dispoziciji, ki v kaotičnem metatekstu pynchonovskega sloga vzpostavlja entropični okvir realnosti, za katero je hipijevska odisejda le priročna narativna podlaga. Anderson kot večni romantik zgodbo bolj kot v vprašanja eksistencialno-politično-socialnih razsežnosti položi v naročje romantičnega iskanja ljubezni in najde melanholično-zasranjani konec v združitvi bivših ljubimcev. Čeprav le za trenutek, saj v resnici entropija časa napoveduje neizogiben večerni zahod dobe cvetja in zasranjano modrega dima namišljenih ljubezni.



kritika

Petra Meterc

Smrt v Timbuktuju

Timbuktu, Abderrahmane Sissako

Kako v filmskem jeziku spregovoriti o ekstremističnem drugem, katerega nasilna grožnja, na zahodu pogosto propagandno uporabna, a varno oddaljena nekje prek oceana, je locirana v neposredni bližini in vpliva na vsakdan tvojih ljudi? Abderrahmane Sissako, režiser mavretansko-malijskega porekla, o njem pripoveduje prizemljeno in umirjeno. Sissako, ki je danes vodilni, tudi na zahodu prepoznan in cenjen zahodnoafriški režiser, je »navdih« za film dobil v lastni regiji; Mali je bil v letu 2012 deset mesecev pod nadzorom militantne skupine Ansar Dine, prav novica o njihovem kamenjanju para zaradi prešuštva v mestu Aguelhok julija istega leta pa je režiserja spodbudila, da svojo politično misel preslika v film. Če je v prejšnjem filmu, **Bamako** (2006), po filmsko sodil Svetovni banki in Mednarodnemu denarnemu skladu za njune škodljive prakse, ki jih vidi kot neposredno in namerno prispevanje k revščini in podrejenosti globalnemu kapitalizmu, tokrat pravzaprav podobno naslavlja zunanjo silo druge vrste, ki si želi s svojo politiko podrediti regijo.

Kljub naslovnemu **Timbuktuju** (2014), ki film umesti v povsem določen regionalni okvir, se Sissako izogne vpeljavi širšega zgodovinsko-političnega konteksta in ne poimenuje ekstremistov; ti so iz v preteklosti mitologiziranega središča trgovine in islamske izobrazbe ustvarili prostor, ki bolj kot na svojo zgodovinsko slavo nenaključno spominja na pol opustela mesta duhov iz špageti vesternov. Takšnih, kot je fiktiven špageti vestern *Death in Timbuktu* (»Smrt v Timbuktuju«), ki ga je v *Bamaku* Sissako v maniri filma v filmu podtaknil kot jasno metaforo eksploatacije kontinenta s strani tujcev. Timbuktu je zato mesto-simbol, simbol centra, ki razpada. Film vpelje začetni prizor bežeče antilope, ki jo z džipom preganjajo džihadisti in pri tem komentirajo, da »je ne smejo ubiti, marveč utruditi«, kasneje pa se nadaljuje s sceno obstreljevanj tipičnih lesenih skulptur tamkajšnjih ljudstev. Gre torej za kolonialno misel – Sissako pa v *Timbuktuju* želi prikazati predvsem duhovno ter kulturno izčrpanost vsakdana, ujetega v vsiljeno tujo doktrino.

V prvih tridesetih minutah film v nespojenih okruških zgodb prikazuje absurde prepovedi, ki jih prebivalec mesta, kar prek megafona, zapoveduje novo vzpostavljeno šeriatsko pravo – od prepovedi športa, glasbe in kajenja do tiste o zakritosti ženskih teles. Več vinjetnih linij pripovedi, ki redko najdejo presečišča, Sissako izrabi za prikaz medkulturnosti območja, na katerem od nekdaj živi kopica kultur in ljudstev. Zgodba blodi v ulicah mesta in se tam izgublja, pogosto zaide tudi v stran, do družine tuareških nomadov, ki živi zunaj mesta v Sahelu, venomer pa išče zavetje v bogatem prikazu vsakdanjosti, na katerem Sissako gradi svoje politične argumente. Navkljub slikanju nasilne izrojenosti fundamentalistov, ki jo vzporeja z mirno islamsko doktrino, se režiserjeva globoka jeza izraža umirjeno in zbrano, nekako tako kot glas lokalnega imama v filmu, ki džihadiste, ko s čevlji in orožjem naivno vkorakajo v mošejo, da bi razglasili džihad, prosi, da mošejo zapustijo, da bi ljudje lahko v miru nadaljevali z molitvijo.

Podton filma sicer prežema melanholija, a se živahno izvija iz nje, vse od komičnega in do povsem tragičnega. Sissako zavrača kakršnokoli dvodimenzionalnost; v prikazovanju nasilja ni subtilen, prek filma ga odmerja asketsko, a močno in nazorno; tako gledalec nima časa, da bi zajel sapo, ko do vratu v pesek zakopano žensko glavo udarci kamenja odnesejo v stran. Kljub neposrednosti Sissako ne pristaja na zahodni način demonizacije ali karikiranja drugega. Džihadistom se iskreno posmehuje v njihovi groteskni nekonsistentnosti do lastnih zakonov, v njihovi odvisnosti od elektronskih naprav, neznanju lokalnih jezikov, slabi arabščini in posledični potrebi po komunikaciji, prevajani prek angleščine in francoščine. Tako se, medtem ko sami prepovedujejo nogomet, na samem prerekajo o boljšem nogometašu – Zidanu ali Messiju, njihov lokalni vodja, Libijec Abdelkerim (Abel Jafri), pa skrivoma kadi in občuduje poročeno žensko, od katere sicer zahteva pokritje obraza in las. V izmenjujočih prikazih brutalnosti in komičnega je zatorej portret »drugega« kontradiktoren in kompleksen, za Sissako je že značilen humanističen.

Sissako nasilje džihadistov vzporeja s serijo simbolov vsakdanjega upora. Ko moškemu na ulici zapovejo, da si zaviha hlače, si jih ta preprosto sleče, ko žensko zaradi glasbe bičajo, ta med bičanjem začne peti, ko prodajalki rib na tržnici zapovejo nošenje rokavic, se ta upre in jim kriče zapove, da lahko, če jih njene gole roke pri delu motijo, te odrežejo. Izmed različnih narativnih linij v filmu menda izstopa le tista o očetu družine tuareških nomadov, Kidaneju (Ibrahim Ahmed), ki v afektu ubije ribiča, saj je ta ubil eno izmed njegovih krav. Džihadisti mu naložijo plačilo štiridesetih krav, ker pa teh nima, ga čaka smrtna kazen. A tudi pri tej zgodbi gre pravzaprav za prikaz družine kot simbola vrednot, Kidanejevo nasilno dejanje pa je tragično, saj se ga zaveda in je uporno pomirjen s kakršnokoli kaznijo, ki ga utegne doleteti.

Fragmentarnega ritma filma ne poganja zgodba, marveč zgoščena simbolika ter preobračanje tona, pri čemer se zdi, da bi večino kadrov lahko premešali, pa bi film še vedno obdržal svojo pomensko srž. Sissako si vzame čas, zahaja v transgresije, prizore prereže na pravih mestih in ravno prav dolgo zajema dih

v zunajčasovnih kadrih transcendence, kot denimo v prizoru igre nogometa, v katerem v drese oblečeni fantje brcajo neobstoječo žogo, jo preigravajo, slavijo namišljene gole in tako v čudovito koreografiranim, skorajda plesnem gibanju, pri katerem jih na motorju kot nekakšni nemočni mrhovinarji obkrožajo džihadisti, dokazujejo nedotakljivost volje, ki ji je bil odvzet otipljiv objekt. Podobno deluje ples v transu v odsotnosti glasbe lokalnega vodje džihada v zavetju doma lokalne norice Zabou (Ketty Noël), tiste, ki ji je prav zaradi njene norosti dovoljeno vse in tako prepevajoč po ulicah, odeta v živobarvne obleke in očitno nezakrita, s petelinom na rami, v nekakšnih nadrealističnih sekvencah pooseblja posmeh vsem prepovedim. Glasba pri Sissakoku skupaj z vasevabečimi vestersko razširjenimi kadri ter statičnimi close-upi obrazov prebivalcev Timbuktuja, za katere je zaslužen direktor fotografije Sodian El Fani (med drugim direktor režije pri Kechichejevem *La vie d'Adèle*) zgradi specifično poetično-vizualno dinamiko. Film pa se, pričakovano, ne zaključi narativno, temveč simbolno, s tekom izčrpane »antilope« – hčerke nomada, Toye (Layla Walet Mohamed), stran od mesta.

V *Timbuktu* se, morda manj očitno kot v *Bamaku*, Sissako dialektično loteva političnega z montažo nasprotij, z vpeljavo komičnosti in glasbe pa vzpostavlja nekakšno brechtovsko distanco, ki gledalca prisili v takojšnje kritično sprejemanje vidnega. Eksperimentalna forma izmenjuje avtorsko poetiko z naturalističnim prikazom vsakdana, pri čemer Sissako načrtno izbira neprofesionalne igralce, z njimi prizorov ne vadi, marveč si želi, da ti vloge ponotranjijo in jim dopušča veliko mero improvizacije. Očitna je opozicija med avtorskim filmom ter cineastično tradicijo nove estetike v vlogi dekolonizacije kulture in dokončanja procesov političnih osvobajanj, ki so jo, delno v maniri manifesta *Towards a Third Cinema* (»Proti tretjemu kinu«) Solanosa in Getina (1968), delno pa v svoji lastni, manj revolucionarni, a bolj didaktični liniji naslavljanja problematik sodobne Afrike in prevzemanja nadzora nad njeno (samo-)podobo v šestdesetih in sedemdesetih začeli avtorji, kot sta Ousmane Sembène ter Souleymane Cissé. Morda pa gre pri Sissakoku bolj kot za (dis-)kontinuiteto tradicije za nekakšno svojstveno gibanje med »third cinema« in »second cinema«, med političnim, ki ga generira avtorjev čut za družbeno odgovornost, in umetniškim. Njegove filme, vse po vrsti sprejete in opevane tako v Cannesu kot v drugih zahodnih cineastičnih Mekah (*Timbuktu* je bil med drugim nominiran celo za tujejezičnega oskarja), tako zaradi zahodnega »sprejetja medse« kot tudi delovanja v koprodukciji z Zahodom, pravzaprav stežka definiramo izključno kot ustvarjanje »afriškega režiserja«. Obenem pa se zdi, da je avtorja, ki je *Timbuktu* posnel v Mavretaniji, saj bi bilo snemanje v Maliju prenevarno, film pa so zaradi potencialnih groženj letos sprva umaknili tudi s programa na slavnem vseafriškem filmskem festivalu Fespaco, prav zaradi vztrajanja pri lastni regiji, treba še vedno poudarjeno označevati za prvenstveno afriškega. Le s tem poudarkom bo morda v prihodnje gledalec večkrat z zanimanjem preusmeril pozornost tudi k ostali afriški filmski produkciji, ki je na Zahodu trenutno predstavljena le prek peščice izbranih avtorskih imen.



kritika
Ana Šturm

Wiseman v Narodni galeriji

Narodna galerija / National Gallery, Frederick Wiseman

V filmu **Jama pozabljenih sanj** (Cave of Forgotten Dream, 2010) Werner Herzog s svojo kamero vstopi v Chauvetovo jamo na jugu Francije, v kateri so leta 1994 trije raziskovalci odkrili na stotine osupljivih slikarij, nastalih pred več kot 30.000 leti. Za hip postoji pred jamsko podobo bizona z osmimi nogami in nam pojasni nenavadno risbo: »Predstavljajte si, da to sliko osvetlite s plamenom ognja. Zazdi se vam, da se bizon premika. Gre za nekakšen protofilm.«

V uvodni sekvenci nove dokumentarne mojstrovine Fredericka Wisemana, **Narodna galerija** (National Gallery, 2014), dobimo podobno lekcijo. Najdemo se pred srednjeveško oltarno sliko, ki je bila nekoč integralni del cerkvene notranjosti. »Predstavljajte si, da se znajdete v cerkvi, v kateri je visela ta slika. Potopljeni ste v poltemo, slišite mrmranje in počasno molitev, v zraku je vonj po kadilu,« skupini obiskovalcev sugerira muzejska vodička. »Sliko

gledate ob svetlobi sveč. Sveč, ki plapolajo in katerih svetloba se odbija od zlatih poslikav. Zazdelo bi se vam, da se osebe na sliki premikajo. In če se osebe na sliki premikajo, potem morajo biti na nek način tudi žive. Lahko slišijo vaše molitve in jih namesto vas posredujejo v nebesa.« Ob tem si je precej preprosto predstavljati, kako so cerkveni oltarji v srednjem veku, ki je bil obseden z religijo, postali oziroma delovali kot pomemben posrednik sporočil med zemljo in nebesi.

Danes, ko omenjeni oltar visi v Narodni galeriji, nanj gledamo drugače, a pomembno je, da umetniška dela poskušamo razumeti znotraj konteksta, v katerem so nastala. Vsaka slika upodablja določen način gledanja in je hkrati podvržena naši lastni percepciji, času, v katerem jo gledamo, in načinu, na katerega jo gledamo. A ne glede na to, ali gre za sliko, ki je nastala pred 30.000 leti, v srednjem veku ali pa danes, v

vsakem primeru se s pomočjo umetnosti lahko odmaknemo od realnosti, ki nas obdaja, in na to realnost posledično pogledamo iz drugačne perspektive. Razmerje med stvarjo in njeno idejo je pravzaprav bistvo vsake umetnosti in prav abstrakcija je eden ključnih pojmov za razumevanje Wisemanovih filmov.

V naslednji sekvenci se zato skupaj z njim preselimo na galerijsko učno uro, na kateri slepi 'gledajo' Pissarrojevo sliko *The Boulevard Montmartre at Night*.

Gre za zelo močan prizor, v katerem nam Wiseman postavi ključno vprašanje *Narodne galerije* – kako in na kakšen način pravzaprav gledamo? In kako je to, kar vidimo, pogojeno s tem, kar vemo oziroma s tem, kar verjamemo, včasih pa tudi s tem, kaj smo imeli za kosilo. Gre za pomembno vprašanje, ki nam ga režiser na začetku filma postavi zelo jasno, kot bi nam podal v roke nekakšno Ariadnino nit, da se lahko v triurnem filmu najdemo med neštetimi podatki in med njimi najdemo oprijemljive povezave. *Narodna galerija* je filmski esej o opazovanju in vizualnem pripovedovanju. »Film uporabljam za opazovanje ljudi in za proučevanje slik. Uporabljam ga tudi za opazovanje ljudi, ki si ogledujejo slike, in opazovanje metaforičnega odziva slik na ljudi,« je Wiseman dejal v intervjuju za MUBI Notebook.

V *Narodni galeriji* gledamo vse (povsod) in na vse mogoče načine – rečeno z Dolmarkom, Wisemanov film »sprega vse možne modalnosti človekovega (v) pogleda: videti, opazovati, odkrivati, gledati od daleč, gledati na skrivaj, zajemati malenkostiv«. Gledamo film. Gledamo slike. Gledamo koncert, balet in pesniški nastop. Gledamo obiskovalce, ki gledajo slike, koncert, balet. Gledamo ženski akt in gledamo ženske, ki rišejo moški akt. Gledamo dokumentarec, ki gleda, kako se snema drug dokumentarec. Gledamo z vidika direktorja galerije, z vidika predšolskih otrok, predavateljev, umetnikov in obiskovalcev ter z vidika delavcev in strokovnjakov, zaposlenih v galeriji. Gledamo z vidika znanosti in tehnologije, umetnostne zgodovine, ekonomije in PR-službe. Gledamo znotraj okvirjev in zunaj njih. Gledamo skozi mikroskop in s pomočjo rentgena vidimo celo pod nanose barve na Rembrandtovi sliki. In nikoli ne gledamo ene same stvari. Vedno gledamo tudi razmerja med različnimi stvarmi.

Če kdo ve, kako opazovati, je to prav Wiseman. »Čudovita mešanica opazovanja in domišljije« – stavek, s katerim kurator razstave del Leonarda Da Vincija opiše eno od slik starega mojstra, v enaki meri drži tudi za opus največjega dokumentarista vseh časov. V Wisemanovi obsežni filmski galeriji najdete več kot 40 del, ki se ukvarjajo s takšnimi in drugačnimi (večinoma ameriški) institucijami, v katere je legendarni režiser prodrl s svojim pogledom in jih do kosti razgalil na svoji montažni mizi. Tako kot George Stubbs, ki je mišico za mišico naslikal eno izmed najnatančnejših upodobitev konja, znamenito sliko *Whistlejacket*, Wiseman s svojo kamero kot s skalpelom natančno secira in plast za plastjo razkriva institucije, v katerih se znajde. Njegova umetniška kontinuiteta je skorajda neverjetna. Pri svojih 83 pomladih je v Londonu preživel tri mesece. Dvanajst tednov je vsak dan brez premora snemal od dvanajst do štirinajst ur. *Narodna galerija* od začetka do konca

nosi njegov avtorski podpis. Na vsakem koraku in z vsako podobo nam je jasno, da se nahajamo globoko v notranjosti Wisemanove imaginacije sveta. Prepoznamo njegovo železno metodologijo, s katero razkriva notranje delovanje institucij in sistema, hkrati pa smo skozi navidezne banalnosti deležni obilice humanizma, ki v brezosebne sisteme hudomušno vnaša človeški element. Na že omenjeni učni uri za slepe in slabovidne se v sredino kadra prikrade neugleden oranžen tetrapak 'Tropical Juice', kamera pa se tu in tam ustavi ob ljudeh, ki na udobnih galerijskih klopih neobremenjeno dremajo.

Zdi se, da Wisemana v *Narodni galeriji* bolj kot ozadje delovanja same institucije zanimajo umetnost, ki je shranjena v njej, in nešteti načini, na katere se londonska galerija s to umetnostjo ukvarja. V ospredju niso upravni sestanki in finančne tegobe, pač pa umetniška dela, njihova interpretacija, razstavni prostori, restavratorske tehnike, razlike med umeščenostjo v galerijo in izvirnim krajem, v katerem je umetniško delo nekoč viselo, vloga svetlobe in kadriranja motiva, montaža oziroma razmerja slik druge do druge, vizualno pripovedovanje in še mnoge vzporednice s filmsko umetnostjo. Z *Narodno galerijo* se Wiseman prikloni vsem formam umetnosti, ki jih najde znotraj njenih zidov, in nas hkrati spomni na to, da so vse te umetnosti tudi ključni gradniki filma, ki ga gledamo.

John Berger v svojem delu *Načini gledanja* piše, da je razmišljanje o nekem umetniškem delu vedno pogojeno s celo plejado naučenih predvidevanj. Če naj bo to delo razglašeno za umetnost, mora za ta prestižni status zadostiti določenemu številu kategorij – od estetske vrednosti, resnice, slikarjevega genija, forme, umetniškega okusa, statusa samega dela, do tega, kje je delo nastalo. Tovrstne kategorizacije umetnosti ne odpirajo širokim množicam, ampak jo zapirajo v elitistične slonokoščene stolpe. Omenjena družbeno konstruirana predvidevanja služijo tudi točno določenemu namenu, ki pomen umetnosti pravzaprav zakriva in po nepotrebnem mistificira, navsezadnje pa z njimi ponovno utrjuje obstoječa družbena razmerja.

Berger izpostavlja tudi sorazmerno naraščanje obiskovanja galerij z izobraženostjo, hkrati pa postavlja vzporednice med dojemanjem galerij z njihovimi originalnimi deli in 'svetimi' prostori. Galerije naj bi prav s to skrivnostnostjo in navidezno nedostopnostjo določene skupine ljudi izključevale iz svojih prostorov in dogajanja v njih. Prav nasprotno pa iz filma, iz prav vsake njegove sekvence, dobimo zelo močan vtis, da Narodna galerija kot institucija dan za dnem vse bolj rahlja te že zdavnaj preživete, a še vedno globoko ukoreninjene in ustaljene predstave, ter jim kljubuje. Svoje 'svete' prostore na robu Trafalgar Squara na široko odpira za javne koncerte, (na) tečaje in delavnice, s pomočjo katerih obiskovalce spodbuja k lastnemu razmisleku o umetnosti in tudi k (so)ustvarjanju le-te. Galerija na vsakem koraku poudarja tudi dejstvo, da je vsaka interpretacija umetniškega dela v največji meri odvisna od osebnega odziva nanjo in od tega, kakšen pomen ima določena slika za posameznika.

Slednje seveda ne pomeni komercializacije, ampak strokovno ohranjanje visokih meril, ki niso nujno elitistična, pač pa

dostojanstvena ter prilagojena novim rabam in interpretacijam umetnosti. Odpri so tudi za nove oblike povezav med različnimi umetnostmi ter med umetnostmi in orodji družbene komunikacije. Ena zanimivejših kampanj za popularizacijo umetnosti, ki so se je lotili v Narodni galeriji, se je odvila na družbenih omrežjih. Galerija preko svojega računa na družbenem omrežju Twitter sledilce občasno zaprosi, da naj z njimi delijo svoje najljubše slike, povezane z neko določeno temo, recimo s kakim pomembnim zgodovinskim dogodkom ali pa z odprtjem nove Monetove razstave. Prva stran Twitterja se takrat spremeni v zanimivo in raznoliko enodnevno spletno galerijsko razstavo, ki poveže in doseže več sto tisoč ljudi.

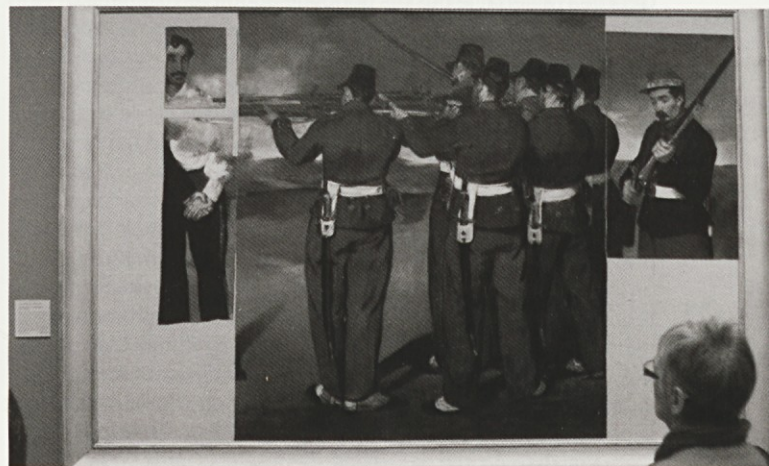
Kot pravi Berger: »Pravo vprašanje je pravzaprav, komu zares pripada razumevanje in pomen umetnosti. Tistim, ki v njej najdejo pomen, ki je zanje in za njihovo življenje relevanten, ali tistim na vrhu hierarhične kulturne piramide, ki sami sebe imenujejo za strokovnjake?« To navidezno razmerje med visoko in nizko kulturo, med 'razsvetljenim pogledom izobražene elite' in razglednico Da Vincijeve Madone v votlini, ki visi v sobi nekega delavca, nam Wiseman najlepše predstavi prek Nicholasa Pennyja, direktorja Narodne galerije. Ta na začetku filma nastopa v vlogi vodje institucije, ki se mora ob vsem ostalem odločiti tudi, ali bo zaključek maratona, ki ga prireja *Sport Relief* in ki naj bi se končal na ploščadi pred galerijo, dobra promocija za institucijo, ki jo vodi, ali pa so posnetki Narodne galerije med oglasnimi bloki za tekaške copate vseeno malo preveč absurdni.

V drugem delu filma se Penny prelevi v vodiča, raziskovalca, interpretira in predvsem ljubitelja umetniških del. Svojim kolegom na dolgo in široko razlaga o slikarju, ki je bil hkrati tudi odlični kuhar, in o elitističnih težnjah slike Nicolasa Poussina, *The Triumph of Pan* – s tematiko tekmovanja med večvednostjo dveh umetnosti, v tem primeru kiparstva in slikarstva –, ob kateri Penny doda: »Mislim, da mi slika sploh ni všeč, ampak vsekakor menim, da je ena najbolj zanimivih v naši zbirki.« Hierarhijo med različnimi umetnostmi je v slikarskem ciklu *Poezije* prevprašal tudi italijanski slikar Tizian Vecelli. V njem je upodobil motive iz Ovidove poezije in slikarstvo prvič zavestno primerjal z veličino pesnikov in pesniške umetnosti.

O tem, kakšno mesto na 'Olimpu umetnosti' pripada filmu, bi se še dalo razpravljati, ampak naj zaenkrat rečemo samo, da se skušnjavi po vzpostavitvi ločnic med pravo in nepravo umetnostjo najtežje upremo prav pri filmu, saj s pomočjo zgornje delitve pogosto rešujemo ugled in položaj filma kot umetnosti. Da je tovrstna delitev v današnjih časih vsaj smešna, če ne že popolnoma absurda, nam Wiseman jasno namigne tudi s pomočjo razstave Da Vincijevih del. Vrsta za ogled se vije dolge kilometre okrog galerije. Ljudje posedajo po ulicah, pijejo kavo, kadijo, se pogovarjajo in čakajo, podobno kot bi v Hyde Parku čakali na koncert najbolj popularne rokofske skupine. Leonardo Da Vinci je zvezda. Vsi ga hočejo videti, o njem se piše, snema televizijske serije, oddaje in dokumentarce, in prav nič od tega niti za milimeter ne izpodbija njegove vrednosti in veljave kot enega nedvomno največjih umetnikov vseh časov.

Narodna galerija se zaključi z bližnjim posnetkom zadnjega Rembrandtovega avtoportreta, ki ga je veliki mojster naslikal

tik pred svojo smrtjo leta 1669. Tudi Berger v svoji knjigi opozori na ta izjemen portret, v katerem naj bi Rembrandt našel samo esenco umetnosti in na katerem je sebe naslikal nič manj in nič več kot zgolj slikarja. Tudi Wiseman v svojih filmih vidi predvsem nič več in nič manj kot film sam. Ritem filma **Na Berkeleyju** (At Berkeley, 2013) je bil akademsko intelektualen, v *Narodni galeriji* pa je predvsem kontemplativen. Wiseman nam na široko odpre vrata in nas povabi, da z udobnega stola kinodvorane ali pa kar z domačega kavča skupaj z njim stopimo v enega najpomembnejših prostorov umetnosti in se skupaj z njim potopimo v svet in zgodovino naše vizualne kulture. *Narodna galerija* je, kot je za *IndieWire* zapisal Oliver Lytteltov: »Najbolj hranljiva filmska možganska hrana, ki jo boste zaužili v vsem letu.«





Pobesneli Max
Žiga Brdnik

Divjanje od akcije do utopije in nazaj

Pobesneli Max: Cesta besa / Mad Max: Fury Road, George Miller

Nova izvedba Pobesnelega Maxa v režiji človeka, ki ga je ustvaril, Georgea Millerja, je poskus ponovne obuditev vizionarsko distopične trilogije, kakršno sta v osemdesetih začrtala prva dva dela, a se je s povprečnim tretjim nadaljevanjem izpela. Kot kaže, jo želijo spremeniti v novo akcijsko franšizo na žanrskem področju, ki je bilo ob neštetih nadaljevanjih in predelavah – kar se je lepo pokazalo prav ob napovednikih pred filmom s Terminatorjem, Maščevalci, Jurskim svetom, novo potresno apokalipso San Andreas in za nameček kar zoperstavitvijo Batmana in Supermana – krvavo potrebno predvsem vsebinske prevetritve in idejno aktualizirane ostrine. Medtem ko se vse omenjene in še številne druge franšize ob sicer zavirljivem tehničnem napredku še vedno oklepajo preverjenih vzorcev in njihove zveste reprodukcije, pa vsaj večni antijunak Max obeta nekaj več kot sicer »napumpano«, a predvidljivo recikliranje že videnega. A znašel se je pred zahtevno nalogo: kako ostati zvest svoji neizprosno pesimistični distopiji in goli preživetveni logiki,

ki pušča le kanček prostora za katarzo in odrešenje, ter hkrati ponuditi material za novo adrenalinsko mega uspešnico, ki bo kajpada prerasla v serijo, saj se sicer veliki studii z njo niti ne bi ubadali.

Vloga popolnemu kaosu zapisanega in do skrajnosti pesimističnega svetovnega nazora se je sicer začela krhati že na koncu **Cestnega bojevnika** (Mad Max 2: The Road Warrior, 1981, George Miller), ki je prve Maxove sotrpine pospremil v sicer le narativno, a tako še vedno skorajda v onostranstvo potisnjeno odrešitev. V raj, ki pa je v realizaciji pekla v tostranstvu lahko pomenil vsak še tako majhen delček preteklega sveta ali žarek upanja, da bo nekje nekako konec peska, sonca, žeje, krvi in norosti. Kultni prvi del je vrhunsko ujel takratno tesnobno vzdušje naftne krize, hladne vojne in ponovnega vzpona neoliberalizma, ki je zapovedal boj vsakogar proti vsakemu, drugi del pa je z uvodom, ki se v Cesti



besa le nekoliko bolj novomedijsko in apokaliptično znova vrača, odlično zajel posledice smeri, v katero je takrat zaplulo človeštvo. In kurza še vedno ni obrnilo, kar je Millerju omogočilo nov krog distopičnih uvidov v najbolj mračne možne izteke trenutne situacije. Pri tem pa mogoče celo kakšen zadržek ali vsaj miselni obrat pri ponujanju odrešitev v rajskih daljavah.

Testosteron in estrogen

Od začetka do konca film poganja visokooktanska akcija – tako kot gorivo noro nabildana vozila, ki nam v svojih preganjanjih vedno znova jemljejo dih. Miller priznava, da je bil izjemen tehnološki preskok akcijskih prizorov od zadnjega Maxa zanj eden od največjih izzivov in tukaj se je res izkazal. Združil je namreč možnosti sodobne digitalne tehnologije, a jo hkrati omejil na minimum in ostal zvest principu snemanja v živo na lokaciji (v puščavah zahodne Afrike), z odličnimi kaskaderji, dodelano scenografijo in izvirnimi kostumi. Tako je ohranil redko viden občutek akcijske prisotnosti, a jo hkrati obarval v stripovsko edinstven svet kataklizmičnih pokrajin in človeških prikazni. A ob tem ni le povzel, ampak izmojstril sodobno filmsko dinamiko in hitrost, saj se je po lastnih besedah zavedal spremembe načina gledanja filma – Cestni bojevniki je bil leta 1981 posnet s 1200 rezi v 93 minutah, Cesta besa pa z 2700 rezi v 120 minutah. Lahko bi rekli, da hitrost gibljivih sličic ponazarja vedno bolj pobesnelo norenje tehnologizirane družbe, ki zaznava in dojema le še fragmente realnosti in jih z vsakim vdihom in hlapom skuša neuspešno na novo sestaviti v zaokroženo celoto, sicer z vsakim kadrom vedno znova sesuvajočo se vase. To je testosteronski del zgodbe. Preidimo na estrogenskega. Miller je naredil tudi ogromno, da bi stereotipno moški žanr feminiziral in tako patriarhalno norost moškega sveta zasebne lastnine, kulta osebnosti in vojne uravnotežil. Tako dejansko glavno vlogo od Maxa prevzame imperatorka Furiosa, ki želi od diktatorja Nesmrtnega Joeja odrešiti skupino deklet, dojetih le kot najboljša roba za razmnoževanje in tako popredmetenih v zasebno lastnino. »Nismo le stvari« in »ne bomo rojevale

vojskovodij« so njihova gesla in tako se odpravijo na beg. Ne presenetljivo Charlize Theron tudi igralsko zasenči Toma Hardyja in uprizori res trdoživo, a še vedno ženstveno junakinjo, medtem ko slednji velikokrat le hlini poblaznelost in karizmo, ki sta bili tako pisani na kožo Melu Gibsonu. Da bi filmu vtisnil res močan pečat ženstvenosti – ki ga je po pravici povedano ne preveč uspešno nakazal že s tretjim delom (Mad Max Beyond Thunderdome, 1985), v katerem predstavi spodleteli kvazimatriarhat Tine Turner in na koncu nakaže nastanek novega, a popolnoma nedoločnega –, je avtor k sodelovanju povabil celo feministko Eve Ensler, da ženski liki ne bi delovali preveč površinsko in objektivizirano, svoji ženi pa zaupal montažo filma.

Utopična akcija

Tak ženski prevzem akcijskega žanra bi kajpada lahko izpadel kot neoliberalistična, newagerska mantra sodobne poslovne ženske, ki je sicer vse bolj uspešna, a še vedno zgolj v moškem svetu. Prevzema moško oblast ali beži od nje v obljubljeno in neoprijemljivo utopijo. In dejansko v filmu pride do odločitve prav na tej točki. Ko Furiosa ugotovi, da se je utopija »zelenega kraja« že zdavnaj razblinila, od nje pa je ostalo le nekaj semen za nov začetek, se odloči podati na brezciljno iskanje nove utopije v mrtvo puščo izsušenega oceana. A tukaj nastopi nov obrat, ki dejansko emancipira oba spola v skupno zgodbo. Pobesneli, skoraj razčlovečeni in popolnoma preživetveno naravnani Max se v agoniji svojih krščanskih popadkov slabe vesti – uf, kako močna simbolika ujetosti sodobnega zahodnega človeka v ideološke vzorce lastne preteklosti – odloči, da bo sam posegel v dogajanje in žensko skupino prepriča v akcijo. Odrešitev namreč ni mogoča v večnem utopičnem tavanju in begu pred kruto realnostjo, ampak v spremembi pri jedru problema, v ukinitvi patriarhata samega. In to s sodelovanjem obeh spolov, emancipiranih v akciji, ki je izšla iz utopije in se manifestirala v skupnem upor proti poblaznlemu svetu. Ne gre za ženski prevzem oblasti, kot je naivno mislila skupina moških aktivistov, ki je protestirala, ker so bila ob nadvladi

ženske junakinje globoko ranjena njihova patriarhalna čustva, ampak za ukinitve patriarhalno pogojene diktature in zasebne lastnine, ki jo omogoča. In prav to, kot kaže, želi Miller položiti na srce obema spoloma in izpostaviti dilemo današnjosti – da je odrešitev v ponovni najdbi ravnotežja med jinom in jangom, naravo in tehnologijo, intuicijo in razumom, srcem in glavo. Pri tem pa, zavestno ali ne, tudi opozarja, da uniformnost in podreitev v katerokoli smer vodi v pogubo.

A ostaja vprašanje, kateri vidiki filma vseeno izstopijo in dejansko nagovorijo občinstvo. Medtem ko so se omenjeni zagovorniki moških pravic čutili užaljene zaradi feministične omadeževanosti njihovega testosteroskega žanra, pa verjetno marsikdo prav zaradi slednje oznake ne bo videl pod površino spektakelskih eksplozij, hitrostne norišnice in stripovskega sveta. Film se s svojo izjemno hitrostjo namreč giblje na robu estetizacije in tako povelečevanja ter nekritične reprodukcije nasilja, na kar opozarja verjetno vodilni evropski cineast Michael Haneke. Če privzamemo samo pesimistično osnovo, na kateri gradi tudi Miller, moramo žal zaključiti, da bo povprečen gledalec užival (ali pa tudi ne) predvsem v izjemno dodelani akciji, njene subtilne podtone pa, upamo, vsaj zaslutil. A takšno upanje je, kot bi Max sam rekel, verjetno napaka. In tako ostaja odprto vprašanje, ali je Miller ponudil dejansko subverzijo sistema ali pa se je, kot je kapitalizmu še kako lastno, že vpisal v njegovo samouresničujočo prerokbo o koncu zgodovine. Že napovedano novo nadaljevanje sicer zbuja skomine, a žal vsaj delno tudi potrjuje pesimizem, da gre predvsem za gradnjo nove akcijske franšize in rešitev enega vodilnih in najbolj dobičkonosnih hollywoodskih žanrov, ne pa sveta in družbe.

Ne me spojlat!

Cesta besa je izpostavila tudi absurdno ljubljansko kino situacijo: takšna uspešnica se v prestolnici vrti samo v »majhnem« Kinu Bežigrad, v 3D-ju pa je sploh ni mogoče videti, čeprav gre dejansko za enega redkih filmov, za katere se spleča pristaviti tista slaba dva evra. Pred kratkim odprti kino se je ob dejstvu, da ima ekskluzivno premiero v mestu, zelo potrudil, hkrati pa bi film dejansko bolj spadal v majhen mestni kinematograf, ki po atmosferi spominja na ameriški kino iz osemdesetih, ko so ljudje množično obiskovali Maxovo trilogijo. Na vhodu so nas pozdravili bruhalci ognja, ustrezljivi natakariji in prodajalci kart so bili oblečeni v kostume iz filma, pred projekcijo so podelili celo majice, čeprav je bil uvod vanjo nekoliko predolg in bolj slabo moderiran. A veliko črno piko so si vseeno prislužili. Ves čas pred začetkom so namreč na platnu kazali izbor fotografij iz filma in povrh še nekajkrat zavrteli napovednik. Človeku, ki si ni želel pokvariti filma, je bilo kar nerodno, saj je moral gledati v tla, telefon ali karkoli že, da ni desetkrat videl najboljših prizorov. Naj jim bo, ker so še praktično novinci, a za naslednjic naj velja: »Ne me spojlat, prosim!«

Proračun

Pobesneli Max (Mad Max, 1978):

0,35–0,40 milijona avstralskih dolarjev;
zaslužek: 100 milijonov ameriških dolarjev

Cestni bojevnik (Mad Max 2: The Road Warrior, 1981):

4,5 milijona avstralskih dolarjev; zaslužek:
32 milijonov ameriških dolarjev (Avstralija, ZDA, Kanada)

Pobesneli Max 3 (Mad Max Beyond Thunderdome, 1985):

12 milijonov avstralskih dolarjev; zaslužek:
36 milijonov ameriških dolarjev (ZDA in Kanada)

Pobesneli Max: Cesta besa (Mad Max: Fury Road, 2015):

150 milijonov ameriških dolarjev;
220 milijonov ameriških dolarjev (še v teku)

Primerjava

Cestni bojevnik (1981) je bil posnet s 1200 rezi v 93 minutah,
Cesta besa (2015) pa z 2700 rezi v 120 minutah





Pobesneli Max

Tina Poglajen

Pol-živi, kiborgi in ženske

Pobesneli Max: Cesta besa / Mad Max: Fury Road, George Miller

Pobesneli Max: Cesta besa (Mad Max: Fury Road, 2015, George Miller) je svojevrstno premelevanje dveh tem, s katerima se ukvarjajo sodobni feminizmi in njihov dialog s popularno kulturo. Najočitnejša je prva: gre za nasilje in ženske ter kombinacije, ki iz tega sledijo – nasilje nad ženskami, ženske, ki nasilje izvajajo, nasilnost oziroma agresivnost kot inherentna lastnost nekega spola ali človeškega na splošno. Druga tema je pravzaprav skupna celotni franšizi *Pobesnelega Maxa*, le da je svoj feministični izraz zares našla šele v četrtem delu. Ta je na neki način usklajen s splošnejšim popularno-kulturnim trendom: govorimo namreč o robotiki / androidnosti / kibernetiki, ki jo je kot metaforo v svojem delu *Opice*, *kiborgi in ženske* prelomno uporabila že Donna J. Haraway, zadnja leta pa se skupaj z novo, pop-feministično estetiko futurizma pojavlja predvsem v popularni glasbi. Odlični primer so glasbenice/performerke kot Lady Gaga, Robyn in Janelle Monáe: v njihovih nastopih, glasbi in spotih se vedno znova pojavlja in prepleta ne-čisto človeško, robotično, androidno, kiborško, futurizem ne le v tehnološkem, temveč tudi politično progresivnem smislu. Vse to seže dlje od golih besedil, kot je »Fembots have feelings too«, gre za cele pripovedi, povezane v albumih, videospotih oziroma kratkih filmih in odskih nastopih pop-zvezdnic,

ki nastopijo kot tehnološko ustvarjena telesa, neločljiva od njihove biti: Lady Gaga v preprosti obleki in na majhnem odru v majhnem kraju – brez svoje glasbe, brez tehnologije, ki jo naredi, brez videospotov – pač sploh ni Lady Gaga. Te osebnosti same sebe ustvarijo s pomočjo tehnologije – niso več one same, temveč telesa/glasba, ki mora/jo biti oblikovana, disciplinirana, ponovno ustvarjena. »Naravna« Robyn ali Lady Gaga ne obstajata, ker (kot pokaže D.J. Haraway) tudi ne obstaja naravno, neoznačeno, ne-ustvarjeno telo.

Obe temi sta utelešeni v junakinji novega *Pobesnelega Maxa* – Furiosi (Charlize Theron), ki je prav s tem povzročila bes ozkega, konservativnega dela občinstva, ki ima ženske rado »ženske« – feminilne, nemočne, »fizično in psihološko disciplinirane v servilnost, spoštljivost, in na žalost jim je treba vtepti v glavo, da svoji presoji ne smejo NIKOLI zaupati ter se namesto tega za nasvet in dovoljenje obrniti na moško vodstvo«. ¹ Če so sicer v progresivnejšem delu kritike popularnih upodobitev žensk v

1 David Futrelle, »Furious about Furiosa: Misogynists are losing it over Charlize Theron's starring role in Mad Max: Fury Road.« *We Hunted The Mammoth: The New Misogyny, Tracked and Mocked*. 12. maj 2015. Dostopno na spletu.

akcijskih in superherojskih filmih čedalje pogostejše in glasnejše – predvsem na račun objektivacije in njihove pasivnosti, je *Cesta besa* daleč oda bi Furioso delegirala na mesto Maxove pajdašije v ozadju, saj je, kot so pravilno opazili »aktivisti za pravice moških«, filmska pripoved pravzaprav njena. Junakinja med puščavskimi dirkami vozi kamion, meri, strelja, brca in se drugače pretepa, pri tem pa je njen videz le minimalno seksualiziran, saj ima obrito glavo, ne-razkrivajoča oblačila in na štrcelj nasajeno robotsko roko, ki je v akcijskih prizorih potovanja po postapokaliptičnem svetu *Ceste besa* njeno poglavitno orožje. Tako kot prej omenjene pop-zvezdnice tudi imperatorka Furiosa to postane šele z nefeminilno obrito glavo, kamionom, orožjem in robotsko roko: pred tem je bila le ženska iz klana v mitičnem Zelenem kraju, ki so jo ugrabili skupaj z materjo.

»Kiborg je kibernetični organizem, križanec med strojem in organizmom, bitje družbene stvarnosti in hkrati fiktivni stvar,«² pravi Donna J. Haraway v svojem znamenitem kiborškem manifestu. Vendar kiborg še zdaleč ni le kromiran človek-stroj v stilu Terminatorja, Robocopa ali duhov v školjki: kiborg je adaptacija na okolje, namesto da bi okolje prilagodili sebi – adaptacija, ki ni dedna, ki je tehnološka, a spremeni potek biološkega obstoja. Lahko gre na primer za farmakološke intervencije z drogami, zdravili in dopolnili: Harawayjeva piše, da smo bili vsi že od nekdaj kiborgi, hibridna bitja, ki združujejo biologijo, kulturo in tehnologijo v eno samo nedoločljivo enoto – nikoli ni bilo momenta, ko ne bi živeli in delali z orodjem. S to razlago izpodbija esencialistične pripovedi o spolu, rasi in politikah – naravno samo na sebi ne obstaja. Orodja, ki jih uporabljamo, nas definirajo in oblikujejo. Z njihovo pomočjo se razširjamo v svet. Tehnosfera nas obdaja in objema, in tudi če bi ji poizkusili uiti in sistem uničiti, bi ugotovili, da smo njegov del tudi sami. Še ena ikonična filmska ponazoritev je na primer *Osmi potnik* (Alien, 1979, Ridley Scott) in eksoskelet, ki ga nosi poročnica Ripley. Ko ga nosi, postane del nje ter okrepi njeno moč in sposobnosti. Ko želi, ga lahko spet sleče. Tehnologija napreduje hitreje kot biologija – zato adaptacija, ki ni dedna. Pomislimo na paraolimpijce: zakaj bi si opremo trajno vgradili v telo, če pa bo naslednje leto izumljena boljša? Kiborgi torej ne »izgubijo sebe«, niso telesa, v katera bi tehnologija posegala in skupaj z njimi brisala človeštvo kot celoto. Tehnologije nas so-oblikujejo, ker ob integraciji postanejo del nas samih – res jih lahko zavržemo ali nadgradimo, vendar to za naša »kulturna« sebstva ne velja nič manj. Današnji jaz ni enak jutrišnjemu, ta je odvisen od biologije, kulture in tehnologije, ki so del nas.

Natančno to se – na precej bolj dobesedni ravni, ki pa s tem pravzaprav doseže metaforični učinek – dogaja v fiktivnem svetu franšize *Pobesnelega Maxa*. V vseh štirih filmih (morda še najmanj v prvem, uvodnem delu) gre za svet pošasti: pohabljenec, izrojenih ljudi, ki vse življenje živijo v kletkah ali verigah, nečloveško napihnjenih mišic, cestnih bojnikov z vsadki, prebodenimi deli teles, nesnemljivimi obraznimi maskami, deviškimi pasovi, ovratnicami, perjanicami, dihalnimi

maskami z všitim zobovjem, oklepi, ščitniki, usnjenimi pasovi z zakovicami, ščitniki mednožij in seveda neskončno zbirko orožja in cestnih vozil, oklepnikov, motorjev ... V *Pobesnelih Maxih* mrgoli kiborgov – napol živali (ali nekakšnih podljudi), napol strojev, ki naseljujejo napol naraven, napol umeten svet. Ob tem biopolitika Michela Foucaulta deluje kot nejasna slutnja takšnega sveta in takšne politike – politike kiborgov –, ki je široko odprto polje. Svet *Pobesnelega Maxa* je pravzaprav svet uživanja v zmešnjavi meja, in tu tiči pravi razlog, zakaj je film »feminističen« in zakaj tradicionalne vloge spolov v junaških in akcijskih pripovedih izpodbija ne le na površinski ravni (na primer zgolj z zamenjavo), temveč – s svojim umevanjem kiborškosti – tudi načelno in sistematično.

Koncept kiborga je namreč zavrnitev strogih meja med »človeškim« in »živalskim« ter »človeškim« in »strojnim«; je zavrnitev tradicije »zahodne« znanosti in politike, tradicije rasističnega, na moški nadvladi slonečega kapitalizma, tradicij napredka, prisvajanja narave kot vira za proizvajanje kulture, reproduciranja sebe prek odsekov drugega: »Kiborgi nimajo svojega mesta na kakem ojdipskem koledarju, kjer bi skušali zaceliti strahotno razcepljenost družbenega spola znotraj oralne simbiotične utopije oziroma postojdipske apokalipse.(...) Kiborg je stvar postspolnega sveta; nobenega opravlja nima z biseksualnostjo, predojdipsko simbiozo, neodtujenim delom ali drugimi skominami po dosegi organske celostnosti s pomočjo dokončne povezave vseh delnih sil v višjo enoto. V nekem smislu kiborg nima svoje zgodbe o nastanku, vsaj ne v zahodnjaškem pomenu besede, in v tem je njegova 'poslednja' ironija. Kajti kiborg je hkrati tudi strašni apokaliptični telos naraščajoče prevlade abstraktne individualizacije Zahoda, najvišji jaz, končno prost vsake odvisnosti, človek v veselju.«³ V *Pobesnelem Maxu* sta narava in kultura namreč predelani; prva ne služi več drugi kot vir za prisvajanje oziroma inkorporiranje. Svet pošasti – kiborgov – je osvobojen biološko-deterministične ideologije. Ta ne briše le mej med človekostjo in živalskostjo, temveč tudi med spoli: v svetu, ki temelji na izumih, napravah, vozilih, orožju, izboljšavah, discipliniranju in oblikovanju teles, ni razloga, da bi bili bojevniki le moški, saj večja mišična masa in »naravno« telo za volanom in za cevmi strelnega orožja ne igra bistvene vloge. Z literalizacijo kiborškosti *Pobesneli Max*: *Cesta besa* na druge akcijske in superjunaške filme, postavljene v visoko-tehnološko ali nadnaravno okolje (v katerih pa ženske kljub temu večinoma igrajo vloge nemočnih žrtev ali/in spolnih objektov), pokaže kot na nesinhrono, na neki način nezgodovinske, saj v ta okolja postavljajo reprezentacije spolov, ki bile razumljive oziroma smiselne le v upodobitvah povsem drugačnih družb ali svetov. V *Pobesnelem Maxu* se bije fiktivni boj na življenje in smrt, a kakor pravi Donna J. Haraway, je »meja med znanstveno fantastiko in družbeno stvarnostjo zgolj optična prevara.«⁴

Antagonist *Ceste besa* je v postapokaliptičnem svetu pošasti nekakšen prežitek, ki je iz tega razloga ves čas pripovedi pravzaprav pripravljen za odstrel. »Nesmrtni Joe« je izkoriščevalski tako do žensk, ki jih ima za spolne sužnje in jih izkorišča za reproduktivno delo, kot tudi do »delavskega

2 Donna J. Haraway. *Opice, kiborgi in ženske* (prevedli Valerija Vendramin in Tina Potrato). Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1999, str. 241.

3 Prav tam, 243.

4 Prav tam, 242.



razreda«, saj si zase lasti izvir in vse zaloge pitne vode, ljudstvo pa sili v neprestano težaško delo. Zatriralni je torej hkrati v kapitalističnem in patriarhalnem smislu. Tako socializem/ marksizem kot feminizem »v družbenih praksah, simbolnih formulacijah in snovnih artefaktih, povezanih z visoko tehnologijo in kulturo znanosti, vidi(ta) zaostreno dvojnost duha in telesa, živali in stroja, idealizma in materializma. (...) analitični viri, ki so jih razvijali progresisti, (so) vztrajali pri nujni dominaciji tehnike in nam hkrati priklicevali v spomin umišljeno organsko telo, da bi združili naš odpor.«⁵ Kiborški svet pa je nekaj drugega: odraža živete družbene in individualne stvarnosti, v katerih ljudi ne plašijo njihovo sorodstvo z živalmi in stroji ter njihove večno delne identitete in protislovna stališča. Ideologije spolne reprodukcije se v njem ne morejo več upravičeno sklicevati na spol in spolno vlogo kot organska aspekta naravnih objektov, kakršni so organizmi in družine.

Prežitek pa ni le »Nesmrti Joe«, temveč tudi utopična feministična skupnost Zelenega kraja, ki jo Furiosa in ženske v njeni družbi zamenjajo v prvi polovici filma. »Zavest o spolu, rasi ali razredu nam je vsililo strašno zgodovinsko izkustvo o nasprotujočih si družbenih stvarnostih patriarhata, kolonializma in kapitalizma. (...) Boleča fragmentacija med feministkami (da ne omenjam fragmentacije med ženskami) vzdolž vseh možnih prelomnic je povzročila, da je koncept ženske postal izmuzljiv, da je postal zgolj izgovor za matrico medsebojne dominacije med ženskami.«⁶ Bitja Pobesnelega Maxa svoje, na koncu zmagovite koalicije ne gradijo na osnovi identitete, temveč afinitete. »Identitetna« enotnost bi bila mogoča le z dominacijo ali inkorporiranjem, in zavračanje take enotnosti

pomeni zavračanje vseh zahtev po organskem ali naravnem stališču. »Ne samo, da je mrtev 'bog'; tudi 'boginja' je mrtva.«⁷ Zeleni kraj spominja na pozicije ekofeminizmov in feminističnega poganstva, ki se upira tehnološkemu in vztraja pri organskem – pravzaprav v njem »mrgoli organicizmov«.⁸ Ti feminizmi vztrajajo pri povezanosti žensk z naravo in so zato bolj kot kaj drugega še vedno brezupno esencialistični. Ker kiborg nima svoje zgodbe o nastanku, pa »rajskega vrta« sploh ne bi prepoznal, kajti »ni bil vzet iz zemlje in si ne more zamišljati, da se bo nekega dne povrnil v prah«.⁹

Kaj pa Max? Pripoved *Ceste besa* res ni njegova, a po drugi strani je bila zares njegova le v prvem delu, ko še ni bil Pobesneli Max, temveč Max Rockatansky, najboljši policist v majhnem kraju v Avstraliji, kjer mu je tolpa motoristov brutalno povozila ženo in sina. Takratni svet, svet **Pobesnelega Maxa**, se drastično razlikuje od sveta v **Cestnem bojevniku** ali **Beyond the Thunderdome**; pravzaprav gre za nekakšen prolog pred pravo katastrofo, ki razlaga, od kod Pobesneli Max prihaja in zakaj potuje po postapokaliptični puščavi, vedno sam, brez pravega cilja ali miru, zakaj je postal postmoderni junak, prilagojen serialnosti medija, ki o njem pripoveduje. Ne nazadnje je o tem (in to ravno v povezavi z Gibsonovo trilogijo Pobesnelega Maxa) podobno zapisal že Dennis H. Barbour: »Svoje poslanstvo v življenju postmoderni junak najde šele skozi omahljivo junaštvo in potrebo po tem, da bi pomagal drugim. Tako kot **Kraljevi ribič** (*The Fisher King*, 1999, Terry Gilliam) in drugi sodobni arhetipi samotnega, trpečega posameznika, odrešitev lahko najde šele skozi povezovanje z drugimi in opuščanje svoje elitistične izolacije.«¹⁰

8 Prav tam, 281.

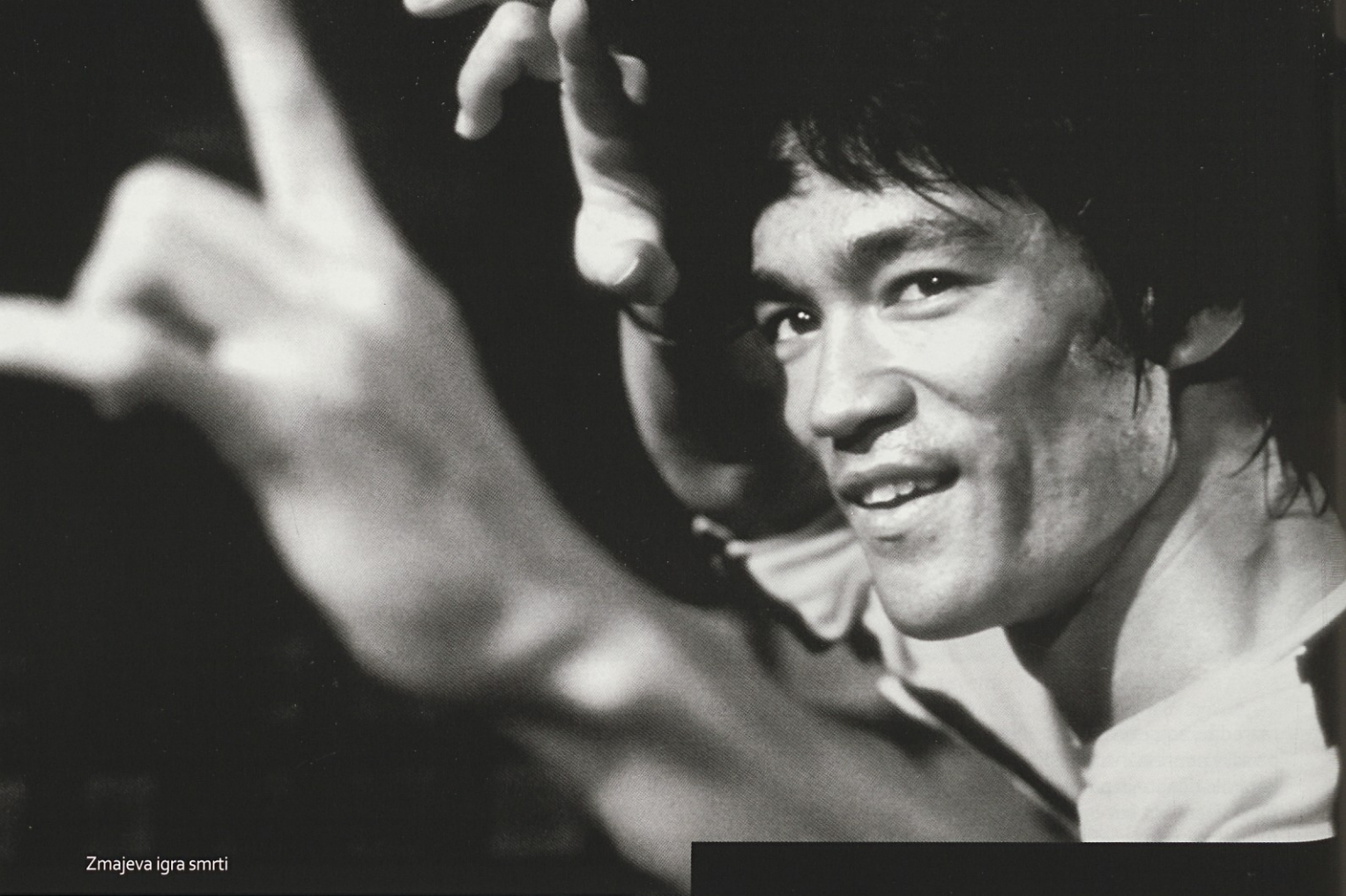
9 Prav tam, 244.

10 Dennis H. Barbour. »Heroism and redemption in the Mad Max Trilogy.« *Journal of Popular Film & Television* 27.3 (jesen 1999), str. 28–34.

5 Prav tam, 249.

6 Prav tam, 250–251.

7 Prav tam, 261.



Zmajeve igra smrti

kung fu
Tina Bernik

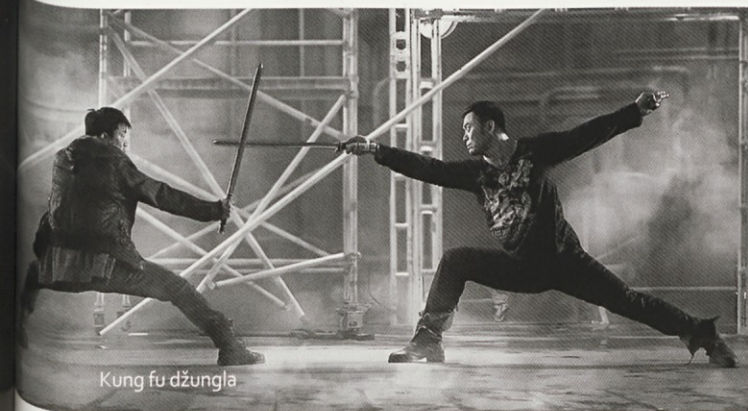
Kung fu se vrača domov

Kung fu je povsod. Koliko hollywoodskih in drugih filmov črpa svoje koreografije iz kitajskih in hongkonških filmov borilnih veščin, pa postane očitno šele ob pozornem gledanju borilnih prizorov v filmih različnih žanrov, predvsem v akcijah, trenutno na primer v Maščevalcih: **Ultronova doba** (Avengers: Age of Ultron, 2015, Joss Whedon) ali TV-seriji **Daredevil** (2015-). A eno je snemati film, ki elemente kung fuja vpleta le v svoje borilne oziroma akcijske prizore, nekaj povsem drugega pa je tisti pravi kung fu film, v katerem ima kung fu glavno vlogo in mu je pravzaprav podrejena vsa naracija. In kje je ta film zdaj?

Vrnitev v Hongkong

Na neki način je o tem vprašanju razmišljal tudi letošnji Far East Film Festival v Vidmu, ki je z retrospektivo posebno pozornost

posvetil prav hongkonškim kung fu filmom, nastalim v 70-ih in na začetku 80-ih let, ko je bil kung fu film v Hongkongu na vrhuncu. Obenem je z dobro izbranim primerom aktualne hongkonške produkcije pokazal, kje je kung fu film danes. **Kung fu džungla** (Kung Fu Jungle aka Kung Fu Killer, 2014) režiserja Teddy Chana, ki se je kung fuja učil tudi sam, je hommage kung fu filmom, njihovi tradiciji in umetnosti, navsezadnje pa tudi Hongkongu samemu. Chan je poleg igralke Charlie Yeung k sodelovanju privabil Donnie Yena, kitajskega zvezdnika kung fu žanra, dejavnega tako na celinski Kitajski kot v Hongkongu, in Baoqiang Wang, znanega kitajskega igralca, ki se kljub svojemu znanju borilnih veščin doslej še ni imel priložnosti izkazati v kung fu filmih. Veljal je namreč predvsem za komičnega igralca, čeprav se je, navdihnjen s filmi Jet Lija, že pri osmih letih odpravil na šolanje v shaolinski tempelj v provinci



Kung fu džungla



Kung fu džungla

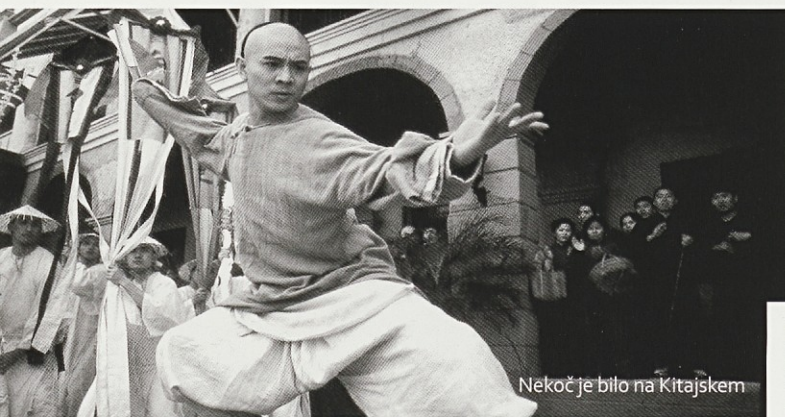
Henan. »Ko smo za glavnega igralca dobili Donnie Yena, smo morali razmisliti o dobrem negativcu. Vsi igralci v filmu obvladajo borilne veščine, zato sem moral najti nekoga, ki bi bil dober psihopat in ki bi obvladal kung fu. Wang mi je rekel, da se je učil v Shaolinu in da se zna boriti; v dokaz je skočil v zrak in nato naredil špago na tleh. Obvladal je borilne veščine, ampak ni imel priložnosti, da bi jih pokazal,« je srečanje opisal Chan, ki je v preteklosti delal tudi z Jackie Chanom, s katerim sta posnela **Naključnega vohuna** (Accidental Spy, 2001). Priložnosti, da Wang pokaže, kaj zna, je bilo v Kung fu džungli več kot dovolj. V vlogi serijskega morilca, ki si je zastavil cilj, da bo v dvobojih premagal in do smrti potolkel vse največje mojstre različnih stilov kung fuja (od bojevanja z rokami, nogami in meči do energije či) in tako postal kung fu mojster številka ena, je Wang, tako kot stari maček kung fu filmov Donnie Yen, pokazal vrsto svojih borilnih talentov. Znanje o kung fu filmih in spoštovanje do žanra je pokazal tudi Teddy Chan, ki je skozi zgodbo o serijskem morilcu s telesno hibo in njegovem najmočnejšem nasprotniku (igra ga Yen) izkazal obvladovanje različnih stilov borilnih veščin in trendov v snemanju kung fu filmov. Napet policijski lov in dvoboji se končajo v epski zadnji bitki med glavnima junakoma na cesti med drvečimi vozili, klimaksu, ki so ga snemali kar 33 dni (skupno so namenili snemanju filma 103 dni).

Kung fu je Hongkong, saj se žanr identificira s Hongkongom, zato ima veliko vlogo v Kung fu džungli tudi mesto samo. Svoj tribute prostor so prek cameo vlog dobili tudi različni mojstri kung fuja in kung fu filmov. »Imel sem veliko priložnosti snemati na Kitajskem, ker denar za visokoproračunske filme večinoma prihaja od tam. Vsi so hoteli, da pridemo snemat na Kitajsko, ampak hkrati sem hotel nekaj vrniti tudi mestu Hongkong, saj sem finančna sredstva dobil tu. Začel sem razmišljati o akcijskem filmu, ki bi se dogajal v Hongkongu, poleg tega pa obstaja neka izguba spomina o hongkonškem kung fu filmu iz 80-ih in 90-ih let prejšnjega stoletja,« je o vrnitvi v Hongkong razmišljal Chan, ki je v mladosti med drugim delal kot asistent režije, koordinator kaskaderskih prizorov in koreograf. Izkusil je tako rekoč vse, tudi smrt igalskega kolega, zato je čakal na pravo priložnost, da enega od svojih filmov posveti zaslužnim za to, da umetnost kung fuja še vedno živi, zlasti pa hongkonškim režiserjem in drugim ustvarjalcem za kamero. Na koncu je nastal hongkonški kung fu triler, ki po produkciji deluje presenetljivo

bogato. Trg je za hongkonško kinematografijo in režiserje v zadnjem obdobju bolj odprt. Več je priložnosti, vendar pa tipi filmov, ki jih snemajo zdaj, niti niso tako drugačni od tistih iz sedemdesetih in osemdesetih let. Kljub temu še vedno velja, da imajo filmi, narejeni za hongkonški trg, praviloma drugačno senzibilnost in manjši budžet kot tisti, narejeni za celinsko Kitajsko. Filmi za kitajski trg so običajno pompoznejši, dražji in bolj epski, predvsem pa v njih ni politične kritike. Tipičen primer bi bil **Dragon Blade**, zadnji film Jackie Chana, ki ga je produciral skupaj s hollywoodskim igralcem Adrienom Brodyjem in v njem poleg Brodyja in Johna Cusacka tudi igral. Režiral pa ga je Daniel Lee, ki je s Chanom v glavni vlogi ustvaril slavospev veliki Kitajski. A kritična politična nota nikoli ni bila poseben atribut kung fu filmov, kaj šele njihov adut. Izjeme obstajajo, recimo zgodovinski **The Taking of the Tiger Mountain**, aktualni film priznanega režijskega mojstra kung fu žanra, Tsui Harka, ki je v začetku 90-ih let posnel tudi filmski uspešnici **Nekoč je bilo na Kitajskem** in **Nekoč je bilo na Kitajskem 2** z Jet Lijem v glavni vlogi (Once Upon a Time in China, 1991, Once Upon a Time in China 2, 1992), kjer se je prav tako obregnil tudi ob politiko. A filmi Nekoč je bilo na Kitajskem, v katerih se ideja o sovražniku spreminja, saj so tujičasih slabi, včasih pa sta negativca tudi kitajska imperialna vlada in religija, segajo desetletja v zgodovino, medtem ko kritike aktualne kitajske politike, vsaj s stališča filmov borilnih veščin, preprosto ni. Tako bo na odgovor, ali je kritika v sodobni celinski Kitajski sploh mogoča, treba še malo počakati.

Mojster, učenec in erotika v kung fu filmih

Filmi borilnih veščin so se skozi leta nenehno razvijali, in to že od 20-ih let prejšnjega stoletja dalje. Zdaj je mogoče opaziti nekakšno novo evolucijo, ki sta jo prinesla vedno večja uporaba posebnih učinkov in sprememba tega, kako in zakaj se ljudje učijo borilnih veščin. Zdi se namreč, da sistem mojstra in učenca ter vstop v šolo borilnih veščin pri rosnih šestih letih tako rekoč ne obstajata več. »Čeprav se morda zdi, da gre za padec, tega ne vidim kot upad, ampak kot način razvoja. Kako dolgo bo trajalo, da se v nekaj razvije, pa bomo še videli,« meni Roger Garcia, izvršni direktor Hong Kong International Film Festival Society in častni gost Far East filmskega festivala. Filmi borilnih veščin so nekoč sodili v specifičen žanr kostumskih in



Nekoč je bilo na Kitajskem



Mladi mojster

zgodovinskih del, pa naj je šlo za kung fu filme, ki so nastajali v Hongkongu in so vsebovali zlasti boje z rokami in nogami, torej brez orožja, ali wuxia filme, ki so na platnu obujali fantazijsko literarno zvrst wuxia in so nastajali na Kitajskem ter Japonskem. V zadnjem času pa je še posebej v hongkonških filmih vedno bolj prisotno stapljanje kung fu in sodobnih akcijskih filmov ter drugih žanrov. A pustimo ob strani filme wuxia, ki sledijo avanturam herojev v starodavni Kitajski in praviloma vsebujejo mečevanje ter večjo ali manjšo mero fantazijskosti – v mainstream sta jih v novem tisočletju ponesla kitajski hitmaker Zhang Yimou s **Herojem** (Hero, 2002), **Hišo letečih bodal** (House of Flying Daggers, 2004) in **Prekletstvom zlate rože** (Course of Golden Flower, 2006), še prej pa tajvanski režiser Ang Lee, ki je leta 1992 s toplo in na trenutke duhovito pripovedjo o mojstru borilnih veščin, »izgubljenem« kitajskem emigrantu v Ameriki, posnel tudi dramsko posvetilo borilnim veščinam **Dotik tai chija**, nato pa leta 2000 osvojil svet s **Prežechim tigrom, skritim zmajem** (Crouching Tiger, Hidden Dragon) – in se vrnimo h kung fuju.

Stapljanje žanrov v kung fu filmih se je dogajalo že v 60-ih in 70-ih letih, na primer v filmih Tsui Harka, Jackie Chana, Bruce Leeja in Sammo Hunga, a tudi v 80-ih, ki so bila najboljša leta John Wooja in njegovih gangsterskih trilerjev. *Kung fu džungla* kot predstavnica aktualne kinematografije uspešno staplja kriminalni triler in kung fu, režiser Teddy Chan pa v njej združuje kaskaderske tipe bojev različnih kung fu šol, ki niso tako zelo oddaljeni od kostumskega filma, čeprav gre za izrazito sodobno delo. Tip akcije, ki jo lahko vidimo v nekaterih sodobnih akcijskih filmih, torej ni bistveno drugačen od tiste, ki bi jo videli v zgodovinskih, kostumskih filmih borilnih veščin, vendar pa kung fu filmi kljub temu opuščajo nekatere tradicionalne prvine in prevzemajo nove lastnosti. Z zanimivo izjemo, ki se je ni otresele niti sodobni Hongkong. Še vedno namreč ostaja nenapisano pravilo, da se kung fu mojstri (in mojstrice) prostovoljno (ali ne) odpovedujejo erotiki. Da bi v kung fu filmu videli spolni akt, je tako rekoč nepredstavljivo. Če se že zgodi kaj, kar meji na seksualnost – na primer v filmu Wu Maja **The Deaf and Mute Heroine** (1971) z vrhunsko umetnico borilnih veščin Helen Ma, ki se h kung fuju vrne po umoru svojega moža –, ne traja dolgo ali pa se začne šele po koncu filma, tako da gledalec erotike ne vidi niti v tem primeru. Ženske, s katerimi prihaja v stik kung fu junak, so kvečjemu sestre, tete ali kung fu partnerice, saj v

hongkonški kinematografiji ideja bojevanja in ideja romance ne gresta skupaj. Kung fu se bolje ujema z idejo sestrstva in bratstva, tako da so odnosi med kung fu mojstri bolj podobni tem kot odnosu ljubimcev. Tako je tudi v *Kung fu džungli*, kjer glavni junak, torej lik Donnie Yena, sicer ima izbranko, a se v interakcijah z njo vse do konca filma vede tako, kot da bi bila njegova sestra ali hčerka. Je pa res, da je za kung fu film veliko že to, kar se zgodi v Chanovem filmu – da konec (kljub popolnemu umanjkanju telesnih ali, bolje rečeno, erotičnih stikov razen poljuba na čelo) potrdi njuno zvezo, kar je vsaj majhen odmik od tradicije, saj morebitno zvezo med kung fu mojstri oziroma mojstricami in njihovimi morebitnimi partnerji v kung fu filmih ponavadi konča smrt enega od njiju ali vsaj razhod.

Umetnik borilnih veščin je poročen z umetnostjo borilnih veščin, če se zaljubi v žensko, pa se kung fuju ne more popolnoma posvetiti. Kung fu zato zahteva celibat, da umetnost borilnih veščin lahko ohrani čisto, zvestoba kung fu mojstra pa mora pripadati tradiciji borilnih veščin, tako da je vse, kar pride kung fuju na pot – ljubezen, spolnost, romanca –, le ovira, ki slabi moč umetnika borilnih veščin oziroma njegovo energijo či.

Medtem ko se kung fu filmi erotiki še vedno izogibajo, pa so se otresele ene glavnih tradicionalnih lastnosti: odnosa mojster-učenec. Temu je Far East Film Festival letos naklonil posebno pozornost z retrospektivo, na kateri je bil prikazan tudi eden prvih filmov Jackie Chana **Mladi mojster** (The Young Master, 1980, Jackie Chan). Ideja moškega brez preteklosti je sicer dobro znana že iz špageti vesternov, pa tudi nekaterih kung fu filmov iz 70-ih (tudi Bruce Leeja ali Chang Cheha, ki je na primer posnel film **One-Armed Swordsman**, 1967), a v sodobnem akcijskem (kung fu) filmu lik brez preteklosti postaja pravilo in ne več izjema. Tako vprašanje, kje se je glavni junak naučil borilnih veščin, vse pogostejše ne dobi odgovora. O tem priča tudi *Kung fu džungla*, kjer je kung fu mojster moški s preteklostjo, o kateri ne vemo veliko, sploh pa ne tega, kje in od koga se je naučil kung fuja. Tradicija mojstra in učenca izginja, ker pomen izgublja tudi tradicija sama; filmarji iščejo svojo pot in nadomestke, te pa, če smo že pri *Kung fu džungli*, radi reinterpretirajo v odnosih med policistom in kriminalcem, ki niso hierarhični tako kot med mojstrom in učencem, ampak enakovredni, saj se oba ves čas lova in bega



Veliki mojster



Spooky Encounters

učita drug od drugega. Policist o značaju in navadah zločinca, zločinec pa o metodah policista.

Filmski kung fu

Poleg odnosa mojster-učenec se spreminja tudi sam razlog učenja borilnih veščin. Danes za učenje nastopajo drugačni motivi kot v preteklosti. Če so se borilnih veščin v predvojnem obdobju učili zaradi veščin samih, so se v povojnih letih razlogi za učenje kung fuja začeli spreminjati. V 50-ih letih je Hongkong doživel val kung fu mojstrov iz Kitajske, kjer zaradi kulturne revolucije niso imeli služb. V Hongkongu so lahko postali mojstri ali učitelji kung fuja, varnostniki, policisti, osebni stražarji, vedno bolj pa tudi ustvarjalci kung fu filmov, kar je sčasoma povzročilo preobrat. Bodoči kung fu mojstri se niso več učili pravih, ampak filmskih borilnih veščin, oziroma, kung fuja so se učili zaradi filma, ne zaradi njega samega, znanje pa so zdaj na študente začeli prenašati predvsem uveljavljeni kaskaderji, ki rekrutirajo mlade v svoje ekipe in jih kot naslednike učijo v svojem stilu bojevanja. Kung fu v Hongkongu po vojni ni cvetel samo zaradi filma, ampak tudi zaradi rivalstva posameznih šol borilnih veščin, ki so se dokazovale z boji, ti pa niso prinesli samo špricanja krvi in polomljenih kosti, ampak včasih tudi smrtni izid tekmovanja. Britanska vlada je zaradi smrtnih primerov sprva prepovedala tradicionalne oblike tekmovanja, nato pa popustila pritisku šol in tekmovanja dovolila pod določenimi, spremenjenimi pogoji. Z omejitvami v času trajanja bojev in s strogo zaščito tekmovalcev so organizatorji iz bojev uspeli iztisniti adrenalin, sočnost in vznemirljivost ter v 80-ih letih tako na široko odpreti vrata tajskemu boksu, ki je s svojim krvavim značajem privihral v Hongkong in navdušil mlade. V 90-ih se je razmerje med učenci (in gledalci) tajskega boksa in kung fuja močno prevesilo v korist prvega.

»V prihodnosti kung fu ne bo samo učenje tega, kako nekoga ubiti, poškodovati, premagati, ampak bo za vsako kung fu šolo tudi filozofija, kako biti dober človek in kako se duhovno umiriti. Kung fu mojster se ne nauči le borbe. Najti je treba velike ljudi ter predstaviti njihovo zgodbo, ni dovolj kazati samo lepih borilnih scen,« je na festivalu v Vidmu dejal režiser Teddy Chan, s tem pa izpostavil tudi eno od pomembnih razlik med včeraj in danes. Med kung fu filmom,

v katerem glavno vlogo igra kung fu, in kung fu filmom, kjer je glavna zgodba nekaj drugega. Po mnenju izvršnega direktorja hongkonškega filmskega festivala Rogerja Garcie so najboljši kung fu filmi tisti, kjer je zgodba podrejena borilnim veščinam: »Menim, da je v najboljših filmih borilnih veščin zgodba podrejena borilnim veščinam. Poglejte film Wong Kar Waija **Veliki mojster** (The Grandmaster, 2013), ki se mi zdi njegov najboljši in je obenem tudi velik hongkonški film. Snemali so ga zelo dolgo, kakih deset let, in vsi so se spraševali, ali bo sploh končan in zakaj traja tako dolgo, čeprav snemanje ni bilo razlog za zamujanje. Tako dolgo je trajalo, ker se je Tony Leung moral naučiti borilnih veščin, da bi lahko posnel ta film. Razlog pa ni bil ta, da se je moral naučiti gibov in načina borbe, ampak se je moral naučiti jezika umetnosti borilnih veščin. Zato menim, da je Veliki mojster res velik film, film o umetnosti borilnih veščin kot jeziku. Ko ga vidite, to razumete, na primer boj Zhang Ziyi in Tony Leunga. V filmu je zelo malo dialoga, zato se mi Tony zdi odlična izbira za vlogo, ker je precej tih moški. Podoben je liku Alaina Delona v **Samuraju** (Le Samourai, 1967, Jean-Pierre Melville).«

Veliki mojster v režiji Wonga Kar Waija predstavlja epizodo v življenju Ip Mana, mojstra borilnih veščin, ki je doživel že vrsto filmskih upodobitev (najmanj šest). Med njimi za najboljšo poleg *Velikega mojstra* velja **Ip Man 2** v režiji Wilson Yipa, v katerem je poleg Donnie Yena, ki je Ip Mana upodobil tudi v prvem delu, igral še mojster kung fuja Sammo Hung. Hung je bil na Far East Film Festivalu zastopan s komičnim horor kung fu filmom **Spooky Encounters**, ki ga je režiral in v njem odigral glavno vlogo. »V Velikem mojstru gre za obžalovanje in melanholijo v tipičnem wongkarwaijeveskem stilu. Prava zgodba, naracija, prava akcija je v načinu gibanja igralcev. Gre za destilacijo celotne tradicije hongkonških filmov borilnih veščin, ki vključuje Bruce Leeja, Lau Kar-leunga, Chang Cheha,« našteva Garcia.

Velikega mojstra je sicer koreografiral priznani koreograf in mojster borilnih veščin Yuen Woo Ping, ki ima ravno toliko zaslug za uspeh filma kot Wong Kar Wai. V njegovi filmografiji pa med drugim najdemo vrsto kung fu klasik, pri katerih je sodeloval kot kaskaderski ali koreografski mojster, med drugim tudi *Nekoč je bilo na Kitajskem*, **Pijani mojster** (Drunken Master, 1978, Yuen Woo Ping) in **Ubila**



Zmajeve igra smrti



Čokolada

bom Billa 2 (Kill Bill vol. 2, Quentin Tarantino, 2004). »Ko gledamo filme, ki jih je koreografiral Yuen Woo Ping, je v njih določen ritem, ki ga sestavljajo poriv, privlek, udarec, brca, umik, premik naprej in nazaj, dva koraka naprej, en korak nazaj in nato skok v zrak. To je ritem njegovega govora, to je slovar jezika borilnih veščin. V tem smislu je glasbenik. Film ni artikuliran v verbalni formi, ampak v fizični, skoraj semiotični obliki. To je resnična umetnost borilnih veščin. Ko vidite prave mojstre borilnih veščin v filmih režiserjev, kot so Yuen Woo Ping, Panna Rittikrai, pa tudi Wong Kar Wai, še posebno pa kralj vseh Lau Kar-leung, vidite ritem njihovega govora, kako se ljudje gibljejo in pripovedujejo zgodbo,« dodaja Garcia, ki borilne veščine kljub različnim šolam deli predvsem na dva tipa: horizontalni in vertikalni način bojevanja. »Hongkonški, ki je eden od glavnih tokov, prakticira horizontalno obliko, tajska oblika borilnih veščin, posebno takšna, ki jo prakticirajo ljudje, kot je tajski koreograf borilnih prizorov mnogih velikih filmov Panna Rittikrai, ki je lani umrl, pa je vertikalna. V njegovih filmih in v veliko filmih borilnih veščin, na primer tistih Tonyja Jaaja, ljudje nenehno plezajo na stavbe in padajo z njih. Jackie Chan to počne občasno, prav tako Yuen Woo Ping, na primer v filmu *Nekoč je bilo na Kitajskem*. A menim, da so metode in šole južnjaškega kitajskega kung fuja in do neke mere tudi severnjaških shaolin borilnih veščin v večini horizontalna oblika, medtem ko imajo Tajci vertikalno obliko, navzgor in navzdol, kar se mi zdi kar priročna metoda za ločevanje. Ob gledanju filmov to postane precej očitno.«

Na Bruce Leejevi poti

Bruce Lee počne vse to. Ikona kung fu filma, rojen v San Franciscu, ki je odrasčal tako Seattlu kot v Hongkongu, se je kot igralec v ameriški filmski industriji, dokler ni zaslovel, spopadal z diskriminacijo. Hodil je svojo pot ter združeval različne stile borilnih veščin in se bojeval z nasprotniki različnih narodnosti, pa naj gre za film **Na zmajevi poti** (The Way of the Dragon, 1972), kjer je kung fu gangsteriado, ki jo je tudi režiral, sklenil z nekakšnim gladiatorskim bojem med Vzhodom in Zahodom (ko je v rimskem Koloseju prekrižal roke s Chuckom Norrisom, je z glasbo in mizansceno spomnil na vesternovske obračune na Divjem zahodu), ali njegov zadnji, posthumni film **Zmajeve igra smrti** (Game of Death,

1978, Robert Clouse, Bruce Lee). *Zmajevi igri smrti* se je v filmu **Ubila bom Billa** z legendarnim rumenim kostumom s črno črto poklonil tudi Tarantino z Umo Thurman. V njem se Bruce Lee v dvoboju med drugim sooči s korejskim in filipinskim stilom bojevanja, na koncu pa še z ogromnim temnopoltim Američanom, ki ga je igral takrat legendarni ameriški košarkar Kareem Abdul Jabbar. Film morda ni umetnina, sta pa v njem toliko bolj izstopali raznovrstnost in obenem unikatnost Leejevega bojevanja, ki dosežeta vrhunec na koncu filma. »Zelo zanimivo je, da Bruce Lee, ko se v boju prebija proti vrhu pagode v Koreji, pravzaprav hoče definirati določeno univerzo borilnih veščin. Če pogledate na površini, se neki moški samo bori z različnimi tipi negativcev, vendar pa gre z vidika Brucea Leeja za različne tipe borilnih veščin in to, ali gre za sintezo ali razvoj, oziroma to, kaj se od različnih oblik borilnih veščin lahko nauči on. Njegova oblika kung fuja je prav tako sinteza in variacija različnih oblik borilnih veščin, zato s tega vidika ni bil 'čistokrvni' mojster, ampak avtor svojega stila, ki je črpal iz celotne tradicije borilnih veščin. Mislim, da bi bila naslednja stopnja evolucije Brucea Leeja, ki je na žalost umrl, preden bi jo lahko razvil, ta, po kateri je segal v **Zmajevi igri smrti** v boju na pagodi.« Tam, kjer je končal on, je na neki način, a le za kratek čas, nadaljevala tajska igralka in izjemna kung fu umetnica borilnih veščin Jeeja Yanin. V njej Garcia bolj kot v kateremkoli drugem igralcu vidi naslednico Leeja. Če boste videli njen edini ogleda vreden, a toliko bolj vrhunski film **Čokolada** (Chocolate, 2008, Prachya Pinkaew), vam bo jasno, zakaj. Pa ne samo zato, kar je drobna, a čudovito gibčna igralka, ki je sicer tudi velika oboževalka Jackie Chana, v eni od scen v gestah, kot so na primer oblizovanje prstov in kriki, jasno in glasno izraža svoje občudovanje Brucea Leeja, ampak tudi v njenih različnih stilih bojevanja. Z njimi v vlogi avtistične mojstrice borilnih veščin, ki želi od dolžnikov izterjati denar za zdravljenje bolne mame, sega proti univerzumu svojega vzornika. Režiser Prachya Pinkaew pa ji v filmu, v katerem pri koreografiji ni milosti do igralcev, to tudi omogoča. A tako kot je bila kratka pot Brucea Leeja, ki je pri 33-ih letih umrl zaradi možganskega strdka, tako je bila kratka tudi pot Jeeja Yanin, ki je kung fu filme (upajmo, da le začasno) opustila po lastni volji. Močnejše ko gori sveča, hitreje pač dogori.



Fotografija Tina Bernik

kung fu

intervju Jackie Chan
Mateja Valentinič

»Če hočete posneti kitajski film, potem morate slediti kitajskim pravilom. Enako kot v Ameriki, kjer moram slediti ameriškim pravilom. Vsak ima svoja pravila, svojo ideologijo ...«

Jackie Chan je sinonim za hongkonško akcijsko komedijo. Čeprav je bil rojen v Hongkongu leta 1954, se je že s sedmimi leti vpisal v šolo t. i. Pekinške opere, skrajno disciplinirajoče smeri na kitajski Dramski akademiji. V kantonsko govorečem filmu se je pojavil pri osmih

letih, njegova igralska kariera mojstra borilnih veščin in kaskaderja pa se je začela leta 1978 s filmoma Yuen Woo-Pinga **Snake in the Eagle's Shadow** in **Drunken Master**. Naslednje leto je sledil Chanov režijski debi **The Fearless Hyena** (1979), na začetku osemdesetih

pa se je neuspešno skušal prebiti v Ameriko s filmom **Direndaj v Battle Creeku** (Battle Creek Brawl, 1980). Ko je v sedemdesetih iskal zaposlitev v hongkonški filmski industriji, se je pojavil v dveh filmih Brucea Leeja: v **Jekleni pesti** (Fist of Fury, 1972, Lo

Wei) in Zmajevem gnezdu (Enter the Dragon, 1973, Robert Clouse), kjer ga za bežen trenutek vidimo, kako ga od zadaj povleče za lase, čeprav takrat v množici enako atletskih in akrobatskih mladeničev, ki so si želeli postati novi Bruce Lee, ni ravno izstopal. Lastni izraz je iznašel šele, ko se je oprl na svoj naravni talent za humor in občutek za komični »timing«, kot ga je imel v nemem obdobju na primer Buster Keaton, ki je vizualne trike združeval z dihamajajočo fizično drznostjo. Eden od borilnih prizorov v filmu **Drunken Master** (1978, Yuen Woo-ping) je – kljub temu da med samim bojem Jackie zliha vase steklenice alkohola – eleganten kot kakšen baletni *pas de deux*, medtem ko v zadnjem prizoru na vrhu hriba v filmu **Young Master** (1980, Jackie Chan) ob silovitosti in dolgotrajnosti spopada dveh mojstrov sploh ne moreš verjeti, da se noben od igralcev ni poškodoval ...

V žanru filma borilnih veščin gre seveda vedno za spopad med dobrim in zlim, ki sta enako močna in spretna, a tisto, v čemer dobri protagonist presega slabega, je njegova morala oziroma čut za pravičnost. Tako da v tem akcijskem podžanru nikoli ne gre samo za razkazovanje in obvladovanje teles, veliko bolj gre za obvladovanje duha. To se je v hollywoodski karieri Jackieja Chana, na primer v njegovi najbolj popularni akcijsko-komični franšizi **Ful gas**, žal izgubilo. Jackie Chan, s katerim smo se pogovarjali na festivalu Far East v italijanskem Vidmu, se je izkazal za prijetnega sogovornika, pravega showmana, kljub nekaterim zanj neprijetnim vprašanjem na temo odnosov med Kitajsko in Hongkongom. V Vidmu je predstavljal svoj najnovejši film **Dragon Blade** (2015, Daniel Lee), patriotski epski kvazi zgodovinski spektakel, ki sta ga producirala skupaj z Adrienom Brodyjem in velja za enega najdražjih kitajskih filmov doslej.

Jackie Chan.: Tri, dve, ena, začnite ...

Mateja Valentinčič: Gospod Chan, **Božji oklep** (The Armour of God, 1986) je film, ki ste ga posneli v Zagrebu, a med drugim tudi okrog Predjamskega gradu v Sloveniji. Na snemanju ste se resno

poškodovali. S počeno lobanjo so vas s helikopterjem odpeljali v bolnišnico na Dunaju. Vam nikoli v karieri ni prišlo na misel, da bi morali nehati biti sam svoj kaskader?

Uh, velikokrat. Vsakič, ko sem si zlomil kakšno kost; ampak v trenutku, ko se je zacelila, sem na poškodbo pozabil. V vseh teh letih se je v mojem telesu nakopičilo toliko poškodb ... Pred dvema letoma, ko sem delal **Chinese Zodiac** (2012), sem padel na hrbet. Takrat je zares bolelo. Rekel sem si, da bi se moral upokojiti, zato sem v medijih objavil, da je bil to moj zadnji veliki akcijski film. Citirali pa so me: »Oh, Jackie pravi, da je to njegov zadnji akcijski film!« Moral sem jih popraviti: »Ne zadnji akcijski film, ampak zadnji veliki akcijski film!«

Torej imate zelo visok bolečinski prag ...

Skoraj ne čutim bolečine. A vedno čutim strah. Pred vsako zahtevno kaskadersko akcijo me je strah, saj nisem Superman, ampak čisto običajen človek. Ko kamera začne snemati, pač naredim tisto, kar je treba. Ne vem zakaj, ampak ljubim akcijo in akcijski film. Zdaj pa mi vse bolj postaja všeč dramski film z akcijskimi prizori.

V filmu Dragon Blade ste zrežirali in skoreografirali vse akcijske prizore. Bi lahko povedali kaj več o zgodbi in sporočilu tega epskega spektakla, ki ni najbolj tipičen za vas?

Zgodba se dogaja pred 2000 leti in jaz sem na čelu vojaške enote mirovnih sil, kot so danes na primer mirovne sile Združenih narodov, in branim Svileni cesto, strateško trgovsko pot med Vzhodom in Zahodom. S tridesetimi vojaki varujem vsakogar na tej poti in skrbim za miroljubno sožitje med različnimi ljudstvi. Na Svileni cesti se izgubi del rimske vojske, ki jo skušam zaščititi. Izkaže se, da gre za politične begunce: preganja jih osrednji del rimske vojske pod poveljstvom zarotnika, ki bi se rad znebil otroka, zakonitega naslednika rimskega vladarja. Malo težko je razložiti zgodbo, ampak temelji na resnični legendi.

Slišala sem, da je to pravzaprav scenarij, ki ga je hotel posneti Ridley Scott ...

Ne, ne gre za isti scenarij, Ridley Scott je imel isto idejo. To je znana zgodba, vsak lahko po njej napiše scenarij. Na Kitajskem imamo roman na to temo, pa tudi veliko drugih knjig. Režiser mi je povedal, da je Ridley Scott hotel posneti film po tej zgodbi in me vprašal, če bi ga produciral.

Dragon Blade je ena največjih produkcij v zgodovini kitajske filmske industrije. Ali gre za koprodukcijo med Kitajsko in Hollywoodom?

Ne, med Kitajsko in mojim hongkonškim produkcijskim podjetjem. Kitajski trg raste, ne kot včasih, ko je bilo le malo denarja. Danes vemo, da se nam bo vložek povrnil. Zato lahko porabimo 60 milijonov, da na Kitajsko povabimo velike hollywoodske zvezde in snemamo velike produkcije. Celo glasbo smo posneli v Pragi. Ker več zaslužimo, si lahko privoščimo večjo produkcijo, več tehničnih profesionalcev, vse tisto, kar omogoča večji proračun. Pred časom so filmi postajali vse manjši in manjši, ker nihče ni več hodil v kino, saj so vsi le pretakali filme s spleta. Če bi se to nadaljevalo, bi bilo konec s filmom. Na srečo je na Kitajskem spet postalo trendovsko hoditi v kino. Film **Hitri in drzni 7** je v enem samem dnevu na Kitajskem zaslužil 410 milijonov ... To je največje tržišče na svetu.

Na kakšen način kitajska filmska industrija vpliva na hongkonško?

Ne govorimo več o hongkonškem, ampak o kitajskem filmu. Lahko narediš lokalni film, a če hočeš, da ga razumejo in gledajo po vsej Kitajski, potem mora biti kitajski film v mandarinščini. Lahko pa seveda tudi narediš kantonski ali šanghajski lokalni film. Ne moremo zares vplivati na hongkonški trg. Hongkong ima posebno kulturo.

Saj, zato vas sprašujem. Na Kitajskem obstaja cenzura, nekatere teme so prepovedane, treba se je izogibati nekaterim žanrom, na primer grozljivkam z duhovi ...

Želite posneti hongkonški film? Ok, lahko se omejite in posnamete zgolj hongkonški film. Če hočete posneti kitajski film, potem morate slediti kitajskim pravilom. Enako kot v Ameriki, kjer moram slediti ameriškim pravilom.

Vsak ima svoja pravila, svojo ideologijo. Mislim, da Kitajska ne vpliva na hongkonško filmsko industrijo.

Kako se spominjate Brucea Leeja? V zgodnjih 70. letih ste nastopili tako v *Jekleni pesti* (*Fist of Fury*, 1972) kot v *Zmajevem gnezdu* (*Enter the Dragon*, 1973). Je bil takrat Bruce Lee nekdo, po katerem ste se zgledovali?
Da, takrat sem hotel biti Bruce Lee, ampak mislim, da ne znam biti Bruce Lee. Spomnim se, da sem ga videl kot super zvezdnika, ki se zna izražati, ki dobro govori angleško, kot nekakšno kung fu božanstvo.

Ste občudovali njegov kung fu borilni slog?

Takrat vsekakor. Toda stvari, ki jih je obvladal on, obvladam tudi sam. Znal je brcati, tudi jaz sem znal brcati, v nekaterih stvareh sem bil boljši, ampak Bruce Lee je bil že velika zvezda. Lahko sem ga le občudoval, kako je dober, kako dobro telo ima, čeprav sem imel sam prav takšno telo, ampak v tistem času je bil najboljši.

Kako bi opisali lastni borilni slog, ki ima od nekdanjih pridih slapsticka?
Rekel sem si, da nočem kopirati Brucea Leeja. Takrat so ga vsi kopirali, a brez uspeha. Pomislil sem: »Kako lahko sam postanem izjemen, drugačen od drugih, drugačen od Brucea Leeja? – Ok, on je resen. Jaz bom njegovo popolno nasprotje. On brca visoko, jaz nizko. On je resen, jaz komičen.« Hotel sem biti zgolj Jackie Chan in zato sem uspel.

Ampak vaši heroji so bili tudi veliki komiki iz časa nemega filma, kajne?
Da, Buster Keaton, Harold Lloyd, Charlie Chaplin ... Ogromno jih je. Pa tudi Fred Astaire, Gene Kelly in Bruce Lee ... Vsi so bili genialni. Od Gena Kellyja in Freda Astaira sem se naučil, kako je treba časovno tempirati akcijske sekvence. Veliko kaskaderskih trikov sem pobral pri Busterju Keatonu. Od vseh sem se učil, in to je kasneje postal slog Jackieja Chana. Tudi Bruce Lee se je od nekoga učil, Sylvester Stallone se je od nekoga učil, vsi se ves čas učimo od drugih.

Nekoč ste rekli, da vam je Ful gas (*Rush Hour*, 1998, Brett Ratner) med

vašimi filmi najmanj všeč, čeprav je izjemno uspešna franšiza. Je razlika med snemanjem filma v Hongkongu ali na Kitajskem in v Hollywoodu?
Hollywood ima drugačno kulturo. Mene kot Azijca so dali skupaj s Chrisom Tuckerjem, ki prihaja iz črnske kulture, da bi kot par delovala bolj smešno. Ful gas je bil zelo uspešen v Ameriki in Evropi, ne pa v Aziji. Tam se nihče ni smejal stavku, ki ga izrečem: »What's up, nigger?« , v Ameriki pa so se v kinu krohotali. Ne vem, kaj je tu tako smešno.

Še en kulturni stereotip, kajne?

Da, točno tako. In v Ameriki hočejo preprosto akcijo Jackieja Chana »bum tresk bum«, na Kitajskem in v Aziji pa je to preživeto, hočejo nekaj novega. V Aziji 5-minutno akcijsko sekvenco včasih snemam tudi cel mesec, v Ameriki o tem ni govora: pet minut, pol dneva in konec. Kako lahko na tak način posnameš dober akcijski film? V Hollywoodu je na prvem mestu scenarij, potem komedija, potem produkcija in šele nato akcija ...

Kaj pa denar?

(se smeji) Denar seveda najprej! V Hongkongu in na Kitajskem pa je na snemanju mojih filmov najbolj pomembna akcija, šele potem vse ostalo, od scenarija do produkcije in fotografije ... Po mentaliteti in kulturi se pač razlikujemo.

Na tiskovni konferenci ste dejali, da bi radi veljali za igralca bolj kot za akcijskega zvezdnika. Na katere svoje filme ste najbolj ponosni?

Mogoče na *Karate policaja* (*Police Story*, 1985), za katerega sem napisal scenarij, v njem igral, ga režiral in produciral, ali pa na film *Velika zmeda v Hongkongu* (*Project A*, 1987), ne vem, preveč jih je bilo. Zdaj bi rad delal filme, ki so mi všeč, s katerimi bi lahko kaj povedal. Ne gre več za denar. Rad bi svetu nekaj dal. Hočem snemati filme, ki jih ljudje razumejo in jih osrečujejo. Kamorkoli grem, celo v mali vasi v Afriki, otroci kričijo za mano: »Jackie! Jackie!« Mislim, da sem izbral pravo pot.

Ko ste bili sami otrok, so vas trenirali v Pekinški operi. So vas tam naučili le akrobatike ali tudi česa drugega?
Ah, to je bila življenjska lekcija, kjer sem

se naučil spoštovanja do ljudi, pa tudi akrobatike in borilnih veščin. Vse vrste tehnik, ki jih zdaj vidite na platnu.

In zakaj mislite, da bi morale biti pravice do demonstracij v Hongkongu omejene?
Kako prosim?

Lani jeseni ste ob valu demonstracij Hongkonžanov za svobodne volitve za župana Hongkonga leta 2017 javno izjavili, da bi morale biti pravice do demonstracij v Hongkongu omejene ...
Ker zares vplivajo na življenje v Hongkongu. Hongkong je turistično mesto in demonstranti škodijo turizmu, Hongkonžanom in samim sebi.

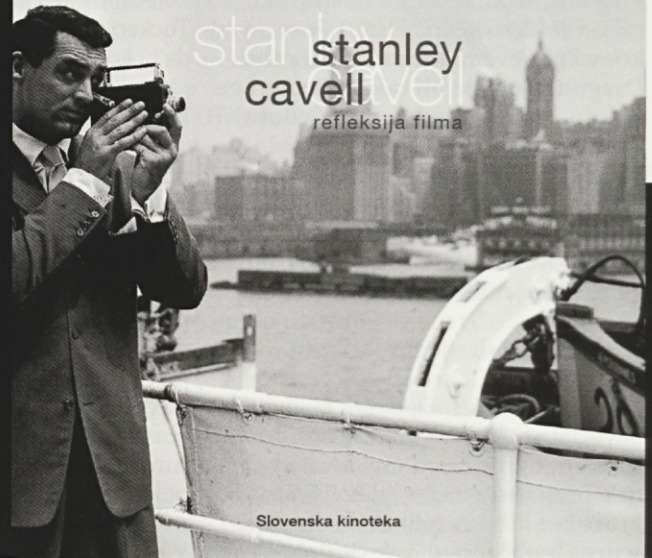
Gospod Chan, hvala za pogovor.



Fotografija Tina Bernik

stanley cavell

refleksija filma



Stanley Cavell, Tomaž Grušovnik, Tatjana Jukić,
Jela Krečič, Gregor Moder, Ivana Novak,
Andrej Šprah in Darko Štrajn

Stanley Cavell: Refleksija filma

uredila Ivana Novak
Slovenska kinoteka, Ljubljana 2015

branje
Rok Benčin

Film, filozofija in ponovna poroka

Novi zbornik Slovenske kinoteke nadaljuje tradicijo izdajanja prispevkov, predstavljenih na vsakoletni Jesenski filmski šoli. Po zbornikih o televizijskih serijah (*Proti koncu: sodobna TV serija in serialnost*, 2011) in komedijah Ernsta Lubitscha (*Zadeva Lubitsch*, 2013, odmevno izdana tudi v angleščini) se tokratni nabor tekstov osredotoča na delo Stanleyja Cavella (1926), ameriškega filozofa in enega pionirjev filozofskega razpravljanja o filmu. Vse tri knjige združuje odpiranje sodobnih filozofskih problematik v navezavi na žanrsko filmsko in televizijsko produkcijo. Cavell namreč med drugim slovi prav po dveh knjigah, ki definirata in analizirata dva žanra hollywoodskih filmov iz tridesetih in štiridesetih let prejšnjega stoletja, komedijo ponovne poroke in melodramo neznane ženske.

Cavell je bil eden prvih, ki se je odkrito soočil z »nezaslišanostjo« (kot pravi v uvodu k *Pursuits of Happiness* iz leta 1981)

obravnave hollywoodskih filmov na isti ravni z velikimi deli filozofske misli. In to prav tistih hollywoodskih filmov, ki na prvi pogled nimajo artističnih ali intelektualističnih ambicij. Danes, po nekaj desetletjih akademskega pripoznanja vrste eklektičnih disciplin tovrstno sopostavljanje morda več ne povzroča škandalov, kar pa ne pomeni, da je refleksija o pogojih razbiranja mišljenja, ki je na delu tudi v na prvi pogled manj resnih oblikah filmske umetnosti, kaj manj aktualna. Kot v uvodniku poudari urednica Ivana Novak, Cavellova filmska teorija ne aplicira filozofskih konceptov na filme, pač pa film šele »kreira nekatere najbolj temeljne filozofske koncepte«. To pa predpostavlja afirmacijo filmske teorije, ki ne teži k scientistični objektivnosti, pač pa k filozofskemu branju izkustva, ki ga prinaša film.

Prispevka Tomaža Grušovnika in Darka Štrajna bralca uvajata v Cavellovo filozofijo,

eno redkih, ki je ne omejuje velika ločnica med analitično in t. i. kontinentalno filozofijo. Velik vpliv Wittgensteina in Austina Cavella ne preprečuje izletov v heideggerjanske, psihoanalitske ali delezovske vode. Grušovnik kot temeljno potezo Cavellove filozofije izpostavi specifično eksistencialno razumevanje skepticizma, ki je tudi podlaga njegove razlage ontologije filma, kot jo razvije predvsem v knjigi *The World Viewed* (1979). Problem skepticizma Cavell oddalji od klasičnih spoznavnoteoretskih vprašanj o dokazu obstoja sveta in ga naveže na eksistencialno izkustvo distance do sveta, ki ga udejanji filmsko platno. Film namreč projicira svet na način, ki izključuje subjekt pogleda. Platno oziroma zaslon postane zastor, ki gledalcu omogoča gledati, ne da bi bil viden. Film tako ugodi želji po razbremenitvi subjektov »svetotvorne« moči.

Takšno pojmovanje filma pa Cavella ne pripelje do poudarjanja njegovih fiksijskih

prvin, temveč prav k afirmaciji njegovega realizma. Andrej Šprah v svojem prispevku Cavella predstavi na ozadju tradicije teorije filmskega realizma, katere najpomembnejša predstavnik sta André Bazin in Siegfried Kracauer. Podobno kot njegova predhodnika Cavell realizem filma naveže na fotografsko zmožnost reprodukcije realnosti. V sosledju fotografij oziroma »zaporedju avtomatičnih projekcij sveta« se pokaže stvar sama in z njo svet, nezaznamovan z umetnikovim slogom, ki zaznamuje denimo literaturo in slikarstvo. Šprah izpostavi dvoumnosti, ki se s tem vzpostavijo med svetom kot celoto na eni in uporabo specifičnih snemalnih kotov ter človeško izoliranostjo na drugi strani.

Da bi bolje razumeli Cavellov realizem, moramo vpeljati še njegovo drugo temeljno teoretsko referenco, Austina in filozofijo običajne govorice, ki jo pogosto prehitro razumemo, kot opozarja Grušovnik, kot jamstvo stabilnosti življenjskega sveta. Skepticizem po Grušovniku Cavella popelje v drugo smer: za skeptika je vsakdanjost »nekaj, kar je šele treba doseči, ne pa nekaj, kar lahko služi kot vnaprej postavljena

točka strinjanja«. Podobno je s Cavellovo etiko, ki temelji na Emersonovem moralnem perfekcionizmu. Doseganje boljšega bodočega jaza ni linearno izpopolnjevanje glede na vnaprej določen ideal, temveč – kot poudari urednica zbornika – prav negotova pot, ki se začne »z izgubo moralnega kompasa«.

S tem pa smo že na področju, ki ga Cavell raziskuje pri omenjenih žanrskih filmih. Tako komedija ponovne poroke kot melodrama neznane ženske predpostavljata krizo družbene in religiozne instance poroke, kar v svojem prispevku raziskuje Jela Krečič v navezavi na lacanovsko teorijo komedije. V komentarju filma Prestona Sturgesa **Lady Eve** (1941) pokaže, kako se onstran romantične percepcije ljubezni, pa tudi faze izgubljenih iluzij, iz same nemožnosti spolnega razmerja oblikuje nova utemeljitev ljubezni. Ponovna poroka kot potrditev »resnične« ljubezni vodi prav prek prevare, ki ji prevarant(ka) ne nasede nič manj kot prevarani. Dialektiko videza in resnice, ki doseže vrhunec v trenutku, ko se partnerja varata drug z drugim, v svojem prispevku o *Lady Eve* nadalje razčleni Gregor Moder.

Drugi, melodramski pol tega žanrskega diptiha nam zbornik servira neposredno, s prevodom odlomka iz Cavellove knjige *Contesting Tears: The Hollywood Drama of the Unknown Woman*, v katerem avtor primerja narativno strukturo in filozofske implikacije obeh obravnavanih žanrov. Skozi komentar filma Howarda Hawksa **Njegovo nezvesto dekle** (1940) se s problematiko melodrame neznane ženske pri Cavellu podrobneje ukvarja Tatjana Jukić v zaključnem tekstu zbornika. Avtorica analizira vlogo metonimične racionalnosti ne le v Hawksovi filmski narativni logiki in Cavellovi filozofiji, pač pa v sami konstituciji ameriške politike.

Zbornik nam torej poleg kratkih uvodov in komentarjev poglobitnih problematik Cavellove filozofije in filmske teorije prinaša zglede nadaljnjih navezav Cavellovih analiz, denimo na lacanovsko in heglovsko misel. Bralce, ki h knjigi pristopajo z drugih perspektiv, pa gotovo motivira k refleksiji odnosa Cavellove filozofije do drugih pomembnih estetsko-filozofskih projektov s konca 20. stoletja, ali pa k premisleku možnosti razširitve »cavellovskega« pristopa na druge filmske žanre.

revija za film in televizijo

ekran



Naslednja številka Ekran izide 15. avgusta

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

Naročilnica

Na dom želim prejemati revijo Ekran.

Letna naročnina znaša 25 EUR in ne vključuje poštine. Naročnina velja do preklica.

Fizične osebe

Ime in priimek
naslov
pošta in kraj
elektronski naslov
telefon

datum in podpis

Pravne osebe

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

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

GROSSMANN

11



**FESTIVAL
FANTASTIČNEGA
FILMA IN VINA**

14. - 18. julij 2015

Ljutomer

www.grossmann.si



NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIZNICA

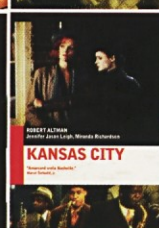
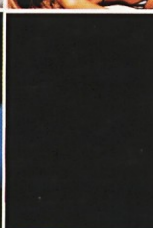
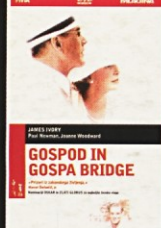
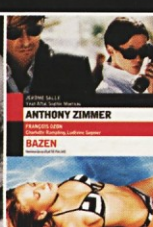
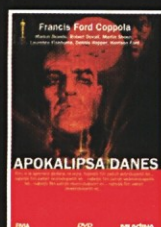
DS

186 6422015



920153186,3

COBISS



MLADININ DVD



Ze deseto leto zapored vam ponujamo moznost, da si vsak teden izberete nov film na devedeju. Na voljo je vec kot 500 razlicnih naslovov!

www.mladina.si/trgovina